



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato di ricerca in Studi letterari e filologico-linguistici

Dipartimento di Scienze Umanistiche

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/10

## LE *SELVE* DI LORENZO DE' MEDICI

IL DOTTORE  
**LUCA MERLINA**

IL COORDINATORE  
**PROF.SSA FLORA DI LEGAMI**

TUTOR  
**PROF.SSA MICHELA SACCO MESSINEO**

CO-TUTOR  
**PROF.SSA FLORA DI LEGAMI**

## Indice

<b>Introduzione</b>	p. 3
<b>Capitolo I</b>	
<b>La poesia pastorale e la <i>sylva</i> in latino e in volgare, da Dante all'era laurenziana</b>	p. 9
1.1 La 'rinascita' trecentesca del genere bucolico	p. 9
1.2 La bucolica in Dante, Petrarca e Boccaccio	p. 12
1.3 La 'mediazione' tre-quattrocentesca: il <i>Cardarello</i> , Leon Battista Alberti, Giusto de' Conti	p. 19
1.4 La "codificazione" del Quattrocento: Orfeo e Pan, le <i>Bucoliche elegantissime</i> , la rinascita della <i>Sylva</i>	p. 24
<b>Capitolo II</b>	
<b>La 'cerchia bucolica' pulciana, Poliziano, Lorenzo e la genesi delle <i>Selve</i></b>	p. 34
2.1 Un'«accademia di buccoici» a Firenze	p. 34
2.2 Dal <i>Corinto</i> al <i>De summo bono</i> : la via laurenziana al superamento della bucolica	p. 40
2.3 Oltre la pastorale: le <i>Selve</i>	p. 46
<b>Capitolo III</b>	
<b>Lettura delle <i>Selve</i></b>	p. 58
3.1 La visione onirica, i <i>tòpoi</i> cronologici, la figura femminile	p. 58
3.2 Gli echi pastorali e la fine del 'sogno bucolico'	p. 83
3.3 Le 'forze ostili' dal <i>Roman de la Rose</i> alle <i>Selve</i>	p. 89
3.4 Lorenzo e l'elegia	p. 103
3.5 Il conflitto Giove-Prometeo e la fine dell'età aurea	p. 110
3.6 Ascesa e apoteosi della donna: la figura di Amore e gli echi due-trecenteschi fra prima e seconda <i>Selva</i>	p. 138
3.7 Il "velame poetico", la digressione 'virgiliana' di <i>S II</i> e i componimenti finali delle due <i>Selve</i>	p. 158

**Conclusioni**

p. 169

**Bibliografia**

p. 172

## Introduzione

Ogni qual volta si faccia riferimento, al giorno d'oggi, all'attività poetica di Lorenzo de' Medici, i primi testi che vengono in mente al lettore occasionale sono senza dubbio i *Canti carnascialeschi* – spesso limitatamente alla sola *Canzona di Bacco* – e la *Nencia da Barberino*, la cui attribuzione al Magnifico è peraltro tuttora contestata.<sup>1</sup> Situazione paradossale, questa, dato che nel fitto 'sottobosco' del *corpus* laurenziano spiccano diverse altre opere di impianto certamente più solido e di più ampio respiro dottrinale; si pensi soprattutto alle cosiddette *Selve d'amore*, titolo vulgato<sup>2</sup> di un atipico poemetto formato da due sezioni distinte e di diversa lunghezza (141 ottave e uno pseudo-madrigale la prima, 30 ottave e una stanza di canzone la seconda), seppur strettamente correlate fra loro. Per estensione e densità, le *Selve* – che saranno oggetto principale di questo lavoro – costituiscono una vera e propria *summa* del pensiero e dello stile laurenziani, e meriterebbero senz'altro un più ampio riconoscimento critico.

Fra le edizioni contemporanee dell'opera, la prima di un certo rilievo è quella a cura di Emilio Bigi, inserita in una raccolta comprendente molte delle opere del Magnifico;<sup>3</sup> il testo del poemetto, preceduto da una brevissima introduzione, presenta ancora l'ordine delle due macro-partizioni come codificato dalle edizioni manoscritte, ovvero invertito, a partire da quella che oggi è unanimemente considerata la seconda *Selva*. Tale ordinamento sarà finalmente sovvertito – con argomentazioni difficilmente contestabili – in quella che a tutt'oggi è l'edizione di riferimento dell'opera: il testo critico a cura di Raffaella Castagnola (1986).<sup>4</sup> Nell'introduzione, la studiosa fornisce inizialmente ampi ragguagli sulla tradizione manoscritta del poemetto, riportando poi un catalogo completo delle varie edizioni, comprese quelle a stampa; affronta in seguito una serie di problemi concernenti il testo, a partire dal titolo,<sup>5</sup> per continuare con le rubriche a margine dei manoscritti, l'ordine delle ottave, l'ordine dei due testi (a cui si è già fatto cenno) e – questione capitale, sulla quale torneremo a breve – le controversie sulla datazione dell'opera. Il merito maggiore dell'edizione delle *Selve/Stanze* curata dalla Castagnola è senza dubbio quello di aver finalmente restituito al testo – grazie a una serie di raffronti incrociati fra le ottave e di considerazioni sul loro effettivo ordine, fino a quel momento

---

<sup>1</sup> Per una trattazione approfondita del problema, cfr. R. BESSI, introduzione a *La Nencia da Barberino*, Salerno, Roma 1982, pp. 11-119.

<sup>2</sup> Cfr. R. CASTAGNOLA (a cura di), L. DE' MEDICI, *Stanze*, Olschki, Firenze 1986, pp. LXVII-LXVIII.

<sup>3</sup> E. BIGI (a cura di), L. DE' MEDICI, *Scritti scelti*, UTET, Torino 1955.

<sup>4</sup> CASTAGNOLA, *Stanze* cit.

<sup>5</sup> La Castagnola (ivi, pp. LXVII-LXVIII) propone la dicitura *Stanze* in quanto, in base all'analisi dei manoscritti, il titolo vulgato *Selve* non avrebbe molte probabilità di essere autoriale. Sulla 'nuova' intitolazione, cfr. anche M. BREGOLI-RUSSO, *Lorenzo de' Medici: Stanze, a cura di Raffaella Castagnola* (recensione), in «Italia», vol. 65, no. 3 (Autumn 1988), p. 279: «Già la scelta del titolo, *Stanze*, invece di *Selve* o *Selve d'amore* come eravamo abituati a leggere, rivela immediatamente l'indirizzo critico della studiosa che è quello di accostare l'opera lirica di Lorenzo alle *Stanze* di Poliziano composte tra il 1475 e il 1478».



oggetto di controversie<sup>6</sup> – una rigorosa coerenza interna. Partendo da questo presupposto, si potrebbe affermare con relativa certezza che le *Selve* non costituissero per Lorenzo un mero *divertissement*, privo di un disegno d'insieme unitario, bensì si configurassero sin dall'inizio come un progetto culturale mirato a cementare l'unità della corte medicea attorno al neoplatonismo di Marsilio Ficino, riutilizzando a tale scopo – quasi fossero mattoni di preesistenti edifici divenuti funzionali alla costruzione di un nuovo e imponente monumento – secoli e secoli di tradizione poetica latina e volgare.

Nel 1992 vedono la luce altre due raccolte del *corpus* laurenziano, comprendenti ovviamente anche le *Selve*, a cura di due insigni studiosi quali Paolo Orvieto<sup>7</sup> e Tiziano Zanato,<sup>8</sup> degna di nota in particolare, nella breve analisi di quest'ultimo, l'attenzione riservata agli aspetti formali e retorico-stilistici del poemetto.<sup>9</sup> Il testo di queste edizioni si conforma sostanzialmente a quello della Castagnola, ed è ormai accettato senza riserve l'ordine delle due macro-sezioni codificato dalla stessa studiosa.

Sulla datazione dell'opera si sono confrontati, fra gli anni '50 e '60 del secolo scorso, due illustri italianisti quali il già citato Emilio Bigi e Mario Martelli, attestandosi su posizioni totalmente contrapposte e difficilmente conciliabili. Bigi sostiene<sup>10</sup> che l'assenza di qualsiasi riferimento alle *Selve* (oltre che all'*Ambra*) nei *Nutricia* di Angelo Poliziano – opera del 1486, anno per certi versi cruciale nell'economia della questione – possa essere ritenuta prova sufficiente del fatto che il poemetto non fosse ancora stato composto; il Poliziano infatti non avrebbe certo potuto, in caso contrario, ignorare – nel passo del suo componimento in cui loda appassionatamente la produzione poetica del Magnifico – l'assoluta importanza delle *Selve* e dell'*Ambra* nel quadro dell'intero *corpus* laurenziano rispetto a quella, relativa, di altre opere citate:

Non riusciamo infatti a immaginare per quale ragione il Poliziano, che nell'elenco della *Nutricia* mette al posto d'onore l'*Apollo e Pan* (che fra l'altro è incompiuto) e il *Corinto*, e autore egli stesso di poemetti mitologici e di 'selve', avrebbe poi ommesso le due opere di Lorenzo forse più impegnative e soprattutto più rispondenti a quel criterio di preferenza da cui l'elenco pare ispirato.<sup>11</sup>

Bigi sostiene pertanto che la composizione delle *Selve* non possa essere anteriore al fatidico 1486, situandosi dunque inevitabilmente nel periodo compreso fra tale data e il 1492, anno della morte del

---

<sup>6</sup> CASTAGNOLA, *Stanze* cit., pp. LXX-LXXXVII.

<sup>7</sup> P. ORVIETO (a cura di), *L. DE' MEDICI, Tutte le opere*, Salerno, Roma 1992.

<sup>8</sup> T. ZANATO (a cura di), *L. DE' MEDICI, Opere*, Einaudi, Torino 1992.

<sup>9</sup> Cfr. *infra*, pp. 58-59.

<sup>10</sup> E. BIGI, *Sulla cronologia dell'attività letteraria di Lorenzo il Magnifico*, in «Atti dell'Accademia delle scienze di Torino», LXXXVII, Torino 1952-1953, pp. 154-169.

<sup>11</sup> BIGI, *Sulla cronologia...* cit., p. 164; cfr. anche id., *Scritti scelti* cit., p. 477: «La composizione dell'*Ambra* e delle *Selve* si può, a nostro giudizio, collocare dopo il 1486: sarebbe infatti assai difficile supporre che il Poliziano, passando in rassegna nel finale dei *Nutricia* i versi di Lorenzo e ponendo in particolare evidenza l'*Apollo e Pan* e il *Corinto*, abbia poi voluto o potuto dimenticare due opere non solo più complesse e impegnative, ma ispirate a quello stesso gusto classicistico che doveva raccomandare i due poemetti minori all'autore delle *Stanze*».

Magnifico. Del tutto in disaccordo con la posizione di Bigi è Martelli,<sup>12</sup> il quale ritiene maggiormente plausibile l'ipotesi di una redazione precoce – attorno al 1474 – di alcuni specifici gruppi di stanze (per la precisione 1-19 e 137-142 di *S I* e l'intero testo di *S II*, eccettuate le ottave 3-8), alla quale avrebbe fatto seguito, molti anni più tardi, l'aggregazione al poemetto dei passi rimanenti, i quali sarebbero stati sviluppati separatamente come strambotti o rispetti continuati. In tal modo avrebbe piena giustificazione l'apparente discontinuità interna al testo stesso, che Martelli ritiene di poter esprimere in questi termini:

Non solo ci si trova di continuo di fronte a bruschi e non giustificati cambiamenti di tono, ma anche dal punto di vista logico, lo sviluppo della materia si lascia assai difficilmente seguire. Qui non più come nella prima [in realtà seconda] *Selva*, c'è l'insistenza della variazione su di un motivo unico: qui c'è piuttosto un non interrotto saltare di palo in frasca, aggrovigliando gli argomenti ed omettendo non di rado di sottolineare i convenienti passaggi dall'uno all'altro, a tal punto che, a lettura ultimata, lo studioso resta profondamente perplesso sul senso da attribuire ad un'opera come questa.<sup>13</sup>

Si tratta di affermazioni certamente motivate, ma che non sembrano tenere conto della fitta rete di connessioni interna al testo, rete che – vent'anni dopo – il già citato studio di Raffaella Castagnola contribuirà a mettere in risalto.<sup>14</sup> La contro-replica di Bigi (1967) non si fa comunque attendere:

Non direi [...] che risulti sufficientemente dimostrata l'altra ipotesi del Martelli, che cioè la prima e più breve redazione del poemetto [le *Selve*] debba essere collocata in un tempo molto anteriore alla seconda e più ampia (che anche egli ritiene composta dopo il 1486), e precisamente intorno al 1473-1474. Non è infatti elemento bastevole a provare tale data il fatto che nelle ottave riconducibili alla prima redazione compaiono temi e moduli analoghi a quelli che caratterizzano i sonetti e le prose comprese nel *Comento*; sia per la ragione generale che tali analogie cronologicamente non possono mai avere un valore decisivo, sia e soprattutto perché [...] a mio giudizio né le liriche di tipo stilnovistico-neoplatonico né le prose che le commentano possono essere anteriori al 1476-1477. Anche meno decisiva è l'altra prova addotta dal Martelli: una lettera scritta il 10 luglio 1478, nella quale Niccolò Michelozzi chiede a Lorenzo se deve mandargli «due canzone o quattro de' vostri strambotti» affinché possa valersene «infra codesti altri piaceri». Poiché – argomenta il Martelli – non possediamo altri «strambotti» di Lorenzo, oltre alle *Selve*, è chiaro che il Michelozzi non può alludere che alle ottave della prima redazione di questo poemetto. Ora, in primo luogo, non è vero che i soli «strambotti» laurenziani a noi pervenuti siano quelli delle *Selve*. Se per «strambotti» intendiamo, come si deve intendere e come sembra che intenda anche il Martelli, ottave di argomento lirico-amoroso, tali sono anche la *Nencia* e *Le sette allegrezze d'amore*. Ma chi si sentirebbe di escludere che Lorenzo, a parte le opere ricordate, abbia composto altri strambotti o rispetti, spicciolati e continuati, come in qualche modo sembrano indicare anche le attribuzioni (sia pure errate) a lui di componimenti simili in manoscritti anche contemporanei? In secondo luogo, osserverei anche che le parole della lettera del Michelozzi paiono alludere non ad un poemetto e nemmeno ad una serie continuata di ottave come dovevano pur presentarsi le *Selve* anche nella loro eventuale prima redazione, bensì a «strambotti» singoli, o, come si dice, «spicciolati»; «due canzone [cioè canzoni a ballo] o quattro de' vostri strambotti». Una conferma, d'altra parte, che anche la prima e più breve stesura delle *Selve*, se vi fu, va spostata essa pure agli ultimi anni di Lorenzo, mi sembra doversi trarre dall'assenza [...] di qualsiasi accenno al poemetto nei versi del Poliziano; il quale, se vi nomina, come si sa, un componimento incompiuto quale l'*Apollo e Pan*, a maggior ragione avrebbe dovuto includervi anche quella breve, ma pure in sé conclusa, redazione di

<sup>12</sup> M. MARTELLI, *Gli strambotti di Lorenzo*, in *Studi laurenziani*, Olschki, Firenze 1965, pp. 135-178.

<sup>13</sup> Ivi, p. 148.

<sup>14</sup> CASTAGNOLA, *Stanze* cit., pp. LXX-LXXXVII; cfr. in particolare la 'sentenza' finale di p. LXXXVII: «Sia in *S I* che in *S II* c'è sempre un elemento concatenante le singole ottave: in *S II* la vicenda narrata è molto lineare ed è priva di incisi e lunghe digressioni, in *S I* si intrecciano invece vari temi, pur rimanendo quello amoroso l'argomento di base».

un'opera così impegnativa.<sup>15</sup>

Muovendo dalla linea portata avanti da Bigi, Raffaella Castagnola tenta di dirimere una volta per tutte la questione anche grazie al confronto testuale – già suggerito dal Bigi stesso<sup>16</sup> e, con finalità opposte, pure da Martelli<sup>17</sup> – fra le *Selve* e il *Comento*; tale raffronto ha l'ulteriore merito di isolare e delimitare alcune tematiche che ritroveremo nel corso della nostra analisi e che evidentemente dovevano stare molto a cuore a Lorenzo:

Dopo l'86 il Magnifico riprese in mano il testo [del *Comento*] e lo ampliò introducendovi un proemio, gran parte delle prose esplicative dei sonetti e i componimenti 7-9-10-11-13-15, oltre a tutti quelli conclusivi, dal sedicesimo al quarantaduesimo, ad esclusione dei sonetti 27-28-32 e 39 già presenti nella precedente stesura. Molti di questi sonetti, aggiunti dopo l'86, fanno nucleo a sé stante e sono fra loro congiunti da un medesimo tema dominante: i sonetti 13-15-16-40 dal tema della mano, i sonetti 17-24-26-35 dall'immagine della donna, i sonetti 18-19-20-21-22-36-37-38-41 dall'assenza della medesima, i sonetti 30-31 dallo scambio dei cuori, i sonetti 33-34 dal tema di Flora, i sonetti 23-25-29 dal tema delle parole e del sorriso dell'amata. Colpisce subito il fatto che proprio questi siano i temi presenti nelle *Stanze*. I numerosi riscontri fra i due testi documentano uno stretto legame, tale da far supporre che le parti aggiunte al *Comento* e le *Stanze* siano stati composti contemporaneamente, e che i motivi dei sonetti che il Magnifico andava aggiungendo al *Comento* siano stati poi rielaborati nelle ottave delle *Stanze* e riordinati in una nuova e sistematica struttura.<sup>18</sup>

Dopo una serie di verifiche testuali, la studiosa può dunque così concludere:

Possiamo affermare che le *Stanze* nascono contemporaneamente alle parti aggiunte al *Comento* dopo il 1486. Si esclude così una datazione in anni giovanili: anzi il periodo più probabile di composizione delle *Stanze* è da circoscrivere agli ultimi anni di vita del Magnifico, dal 1486 al 1492.<sup>19</sup>

Tale indicazione cronologica è sostanzialmente riaffermata da Zanato, pur con qualche aggiustamento,<sup>20</sup> e non ritengo vi sia la necessità di metterla in dubbio; ho anzi motivo di credere – come si vedrà nel corso di questa trattazione – che alcuni indizi testuali possano confermarla in modo ulteriore. Dando per assodato il fatto che le *Selve* vadano ricondotte ai tardi anni '80, è impossibile

<sup>15</sup> E. BIGI, *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Nistri-Lischi, Pisa 1967, pp. 62-64.

<sup>16</sup> BIGI, *Scritti scelti* cit., p. 495: «Sono state già esposte nella nota introduttiva all'*Ambra* [cfr. *supra*, nota 11] le ragioni che spingono a collocare anche la data delle *Selve* dopo il 1486. Una riprova della tarda composizione del poemetto potrebbe anche vedersi nelle molte coincidenze (che spesso sembrerebbero reminiscenze) con la lirica laurenziana della seconda maniera e con la stessa prosa del *Comento*, interrotto, come si è detto, nel 1484».

<sup>17</sup> MARTELLI, *Gli strambotti...* cit., p. 144: «Sono opere che formano un gruppo compatto, per interessi, motivi, lingua, stile. Per questo non sapremmo immaginare che esse siano state composte in periodi diversi della vita di Lorenzo; e se, per alcune di esse (per il *Comento*, per il *De Summo Bono*), sappiamo con certezza che esse nacquero fra l'estate del '73 e la primavera del '74, in quell'anno cioè che diremmo il più felice per la lirica laurenziana, come potremmo pensare a un'eccezione nel caso della prima *Selva*?».

<sup>18</sup> CASTAGNOLA, *Stanze* cit., p. XCIV.

<sup>19</sup> Ivi, p. XCVIII.

<sup>20</sup> ZANATO, *Opere* cit., p. 438: «Un dato comunque è certo: che avanti il 1488 le prime dodici ottave della *Selva I* già circolavano, visto che entro quell'anno furono accolte nel codice Riccardiano 2723; e poiché quivi esse presentano un testo in parte diverso da quello definitivo, occorre anche mettere nel conto dei tempi e delle modalità di composizione una revisione redazionale. Assemblando i dati fin qui presentati, sembra di poter concludere che a partire dal 1487, e forse soprattutto in quello stesso anno, Lorenzo lavorò alle due *Selve*, verosimilmente riciclando, almeno in parte, materiali sparsi preesistenti, che comunque non sarebbero stati composti prima del 1483».

ignorare l'antiorità delle *Stanze* polizianee rispetto ad esse; l'affinità fra i due componimenti è tuttavia solo apparente, dato che in diversi momenti (si pensi all'umile caratterizzazione della dimora della donna in *S I*, 36-38) il Magnifico sembra intenzionato a porre le basi per un superamento del modello codificato dal suo protetto, facendo progressivamente venir meno l'importanza dell'intreccio – quest'ultimo già esile nelle *Stanze* – e ponendo in modo deciso l'accento sulla necessità di una rinuncia ai beni terreni. L'ampio spazio dedicato al *tòpos* dell'età aurea, inoltre, sembra adombrare un messaggio 'politico' ben più netto di quello, di stampo eminentemente encomiastico, presente in Poliziano: i chiari riferimenti alla poesia augustea e alla restaurazione dei valori morali e sociali che ne costituivano lo sfondo non possono essere ignorati, e l'operazione laurenziana si configura dunque, nel contesto della corte fiorentina, come un originale *remake* – seppure in tono minore – della 'coercizione culturale' esercitata dai primi imperatori romani sugli strati sociali ad essi subordinati.

Scopo del presente lavoro è, innanzitutto, inquadrare con maggiore precisione le *Selve* all'interno del sistema dei generi letterari, mettendone in luce in modo particolare il rapporto con la tradizione bucolico-pastorale – già di rilievo nella precedente produzione laurenziana e i cui echi si avvertono anche nel poemetto preso in esame – e con il genere della *sylva*, quest'ultimo per certi versi 'cristallizzatosi' nel modello, codificato da Publio Papinio Stazio, riportato in auge proprio negli anni '80 del Quattrocento dal già citato Poliziano. Il noto sodale di Lorenzo era stato autore, oltre che di una raccolta di *Sylvae* in latino, della fondamentale *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, nella quale erano enunciati e attualizzati i precetti della poetica staziana. Le *Selve* di Lorenzo, in un simile contesto, si configurano come la naturale prosecuzione in volgare del genere, allontanandosi – va detto – dagli stilemi della poesia d'occasione latina, ma mantenendo quel particolare gusto per la divagazione erudita tipico, appunto, della *sylva*.

Ho ritenuto inoltre utile approfondire una serie di macro-tematiche interne al poemetto, allo scopo di definirne meglio la collocazione nel 'sistema di pensiero' laurenziano e cercando allo stesso tempo di chiarire alcuni aspetti controversi. Di particolare interesse sono i *tòpoi* cronologici, alba e primavera, che si inseriscono nel più ampio quadro della visione onirica; le modalità di allontanamento dagli stilemi bucolico-pastorali, anch'essi correlati al sogno e ormai quasi esclusivamente oggetto di rievocazione nostalgica; le figure 'antagoniste' del poeta, Gelosia e Speranza, le quali si muovono fra reminiscenza letteraria e valenza filosofico-morale; l'evoluzione della figura di Amore, da confidente di stampo dantesco (*Vita nuova*) a insidiosa – quasi 'cavalcantiana' – divinità che schernisce i suoi fedeli, sino alla finale sublimazione che lo connette strettamente alla donna e a Dio; la figura di Prometeo, la quale potrebbe risultare maggiormente carica di significato di quanto non possa sembrare in apparenza; la questione posta dalla 'parentesi elegiaca' (*S I*, 56-63) e dalla donna amata che, a questa altezza, sembra configurarsi come *alter ego* del poeta; l'età dell'oro, *tòpos* per eccellenza dell'era laurenziana ed elemento propagandistico – come si è detto

– di capitale importanza; i rapporti con le “tre corone”, lo Stilnovo e Guido Cavalcanti; il “velame poetico” ed alcuni altri elementi simbolici (quali il motivo del cuore ‘strappato via’ dal petto dell’innamorato) funzionali – ancora una volta – al raggiungimento finale della perfetta armonia fra amante, amata, Amore e luce divina. La particolare struttura delle *Selve* favorisce l’intersezione e la compenetrazione fra le varie tematiche, garantendo alla successione di ottave un’articolazione ‘mossa’, complessa e non lineare. Il poemetto si rivela dunque componimento di insospettabile profondità, meritando a mio parere una rivalutazione che lo ponga quantomeno in posizione più elevata nella scala di valori comprendente opere coeve ben più celebri quali, ad esempio, le *Stanze* del Poliziano.

## Capitolo I

### La poesia pastorale e la *sylva* in latino e in volgare, da Dante all'era laurenziana

#### 1.1 La 'rinascita' trecentesca del genere bucolico

Le *Selve* di Lorenzo non sono certamente frutto di un'estemporanea ispirazione dell'autore, costituendo al contrario il punto di arrivo di una tradizione letteraria alquanto composita, che affonda le sue radici nell'età classica e si ritrova a vivere nel Tre-Quattrocento una seconda giovinezza. Già il titolo vulgato di *Selve*<sup>21</sup> dovrebbe far riflettere su ciò che riguarda tale compenetrazione fra antico e moderno: il riferimento più ovvio è quello alle *Sylvae* di Stazio, ma non va certamente trascurato il modello degli omonimi componimenti poliziani, che hanno nei *Nutricia* la loro espressione più fulgida.

Tuttavia un tale maturo esperimento poetico del Magnifico, il quale presenta una serie di sfaccettature meritevoli di essere poste al centro della nostra analisi, si inserisce in quella corrente di poesia lirico-pastorale che aveva caratterizzato la produzione letteraria italiana almeno a partire dalle egloghe dantesche e – soprattutto – dal *Bucolicum Carmen* del Petrarca, opere queste interamente in lingua latina, ma che avevano avuto il grande merito di riportare in auge un genere che tanto successo avrebbe poi riscosso nel Quattrocento inoltrato.

La poesia pastorale costituiva – com'è noto – fin dall'antichità la più rilevante espressione di quello "stile umile" codificato nella celebre *Rota Vergilii* (o *Virgilii*), della quale ci dà una compiuta definizione Cesare Segre:

È uno schema che, anche se in modo sommario, quasi simbolico, enfatizza la connessione tra generi, tipi umani, onomastica, ambientazione, stile; che mostra, in altre parole, l'inscindibilità dell'*elocutio* dall'assieme della tematica, i nessi verticali tra forme e sostanze: l'esistenza insomma di un policodice (sistema di vari codici) dei generi.<sup>22</sup>

Va da sé che le *Bucoliche* virgiliane costituiscano il modello poetico primario attraverso il quale operare la codificazione. Come Segre fa notare, appare rilevante la corrispondenza fra «i tre stili [grave, mediocre, umile], i tipi di personaggi, i nomi propri, gli animali, gli strumenti, la residenza e le piante che a loro si possono più opportunamente attribuire».<sup>23</sup> Qualsiasi tentativo di innalzamento di registro, in ambito pastorale, deve per forza di cose confrontarsi con tale «policodice»; la deviazione dalla norma, in tal senso, sarà uno degli elementi alla base dell'originalità delle stesse

<sup>21</sup> Su questo argomento, cfr. CASTAGNOLA, *Stanze cit.*, pp. LXVII-LXVIII.

<sup>22</sup> C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 311.

<sup>23</sup> *Ibid.*: per lo stile *humilis* i termini in questione sono, nell'ordine: *pastor otiosus*; *Tityrus*, *Meliboeus*; *ovis*; *baculus*; *pascua*; *fagus*.

*Selve medicee.*

Tornando alla bucolica propriamente detta, non va sottovalutata l'importanza, nella sua definizione, di elementi non virgiliani, tratti da modelli quali Teocrito<sup>24</sup> e Calpurnio Siculo;<sup>25</sup> senza contare – naturalmente – Ovidio, il quale, nel libro I delle *Metamorfosi* (vv. 682-712), risale addirittura alle mitiche origini della poesia pastorale (incarnata dalla «fistula», la zampogna), mettendo in bocca a Mercurio – impegnato nell'impresa di distrarre Argo dalla custodia di Io – la storia della genesi di questa.<sup>26</sup> Impossibile dunque – dati gli illustri antesignani – che, dopo il relativo oblio medievale, il genere bucolico non attirasse l'attenzione del nascente umanesimo, e questo fin dai suoi albori.

Esperienze trecentesche come quella del Petrarca pongono le basi per la 'rinascita' bucolica nel Quattrocento, in un più generale contesto di rivalutazione delle antichità classiche per motivazioni di varia natura, soprattutto di stampo filologico, ma talvolta anche politico-sociali. La poesia pastorale si associa pertanto ad altri generi – l'epica, l'epistolografia, la rassegna degli "uomini illustri" – nel definire compiutamente questo ritorno all'antico.

L'esempio del Petrarca – e del Petrarca 'politico' in modo particolare – si rivela, a dirla tutta, fondamentale soprattutto nella ricostruzione di un mondo ispirato dalla *virtus* della Roma repubblicana più che da quella augustea (specie nel periodo dell'«infatuazione» per Cola di Rienzo), ma ad ogni modo agilmente declinabile per andare incontro alle esigenze e ai fini delle classi dominanti che vedranno la loro più compiuta affermazione nel pieno Quattrocento, come fa notare Ferrau:

I tempi sono mutati perché la vicenda umana ha seguito la sua strada, e tuttavia l'uomo contemporaneo può ritrovare una linea virtuosa che consenta di ricostruire una valida realtà statuale; e la chiave è il forte ripensamento e la fruizione esemplaristica del più grande dei modelli, quello dell'antica Roma, più prossimo certamente, perché più concreto nella presenza del modello pietrificato delle rovine, per gli attuali successori del popolo dominante, se solo vorranno guardarsi attorno e riconsiderare se stessi e la loro tradizione. Nella figurazione – alquanto sciovinista, in vero – del Petrarca il popolo romano è un'entità politico-culturale dipendente da una tradizione e da un territorio, caratterizzato da un antico progetto statuale, ma forse da un rinnovato destino. In questa prospettiva il sogno umanistico dell'*Africa* e del *De viris* si concretizza in una ben precisa proposta di imitazione virtuosa che, una volta declinata nelle nuove condizioni signorili, sarebbe stata la linea vincente e politicamente portante della speculazione del secolo venturo, quell'illuminismo etico che affiderà la giustificazione delle nuove realtà istituzionali ad una dimensione morale della politica ricostruita sui classici, e ciò finché non verrà ad innovare Niccolò Machiavelli.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> L. BORSETTO, *Andar per l'aria – Temi, miti, generi nel Rinascimento e oltre*, Longo, Ravenna 2009, p. 183. Teocrito fu peraltro oggetto dei corsi tenuti dal Poliziano allo Studio fiorentino nel 1483; cfr. M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padova 1983, p. 33; e P. ORVIETO, *Poliziano*, Salerno, Roma 2009, p. 325.

<sup>25</sup> M. CORTI, *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacobo Sannazaro*, in *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 286-287.

<sup>26</sup> Sull'argomento cfr. J. FABRE-SERRIS, *Ovide et la naissance du genre pastoral. Réflexions sur l'ars noua et la hiérarchie des genres*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», no. 50 (2003), pp. 185-186.

<sup>27</sup> G. FERRAU, *Petrarca, la politica, la storia*, supplemento agli Atti del Convegno Internazionale *Petrarca, l'umanesimo e la civiltà europea (Firenze, 5-10 dicembre 2004)*, Centro interdipartimentale di studi umanistici dell'Università di Messina, Messina 2006, p. 33.

Pertanto non c'è da stupirsi se l'egloghistica, la quale potrebbe essere considerata alla stregua di un'indebita incursione nei valori della romanità augustea e vetero-imperiale nel suo complesso, impregni di sé già il Petrarca 'repubblicano', in un quadro di generale esaltazione della romanità come via d'uscita 'antiquaria' da quel Medioevo curiale che aveva contribuito a spegnere sul nascere molti dei sogni di *Renovatio Imperii*.<sup>28</sup>

Per avere una compiuta definizione di ciò che i motivi pastorali costituissero alle soglie dell'età moderna, dopo quasi un millennio di relativo oblio, vale la pena di affidarsi alle parole di uno degli studiosi più autorevoli dell'ambito tardomedievale, Johan Huizinga:

Nel suo significato più intrinseco la pastorale è qualcosa di più di un genere letterario. Non si tratta di descrivere realisticamente la vita dei pastori coi suoi piaceri semplici e naturali, bensì di riviverla, si tratta cioè d'un'imitatio. Dominava l'idea convenzionale che nella vita pastorale regnasse l'amore nella sua indisturbata naturalezza. E là ci si voleva rifugiare, se non proprio in realtà, per lo meno in sogno. Anche questa volta l'ideale pastorale doveva servire da rimedio per liberare gli animi dalla rigidità di un amore dogmatizzato e formalizzato. Tutti smaniavano di emanciparsi dai concetti opprimenti della fedeltà e dell'adorazione cavalleresca, dall'apparato multicolore delle allegorie; ed anche dalla grossolanità, dall'egoismo, dai peccati sociali che accompagnavano la vita amorosa nella realtà. Un amore facilmente appagabile, semplice e sereno, in mezzo alle gioie innocenti della natura.<sup>29</sup>

Un ritorno all'antico, dunque, come mezzo per affermare il superamento di stilemi ormai obsoleti come quelli tipici della cavalleria cortese, che pure incontreranno ancora un certo successo – in particolar modo attraverso la tradizione dei cantari – sino al pieno Quattrocento e oltre. La nuova condizione degli intellettuali, ormai votata alla filologia umanistica grazie all'esempio paradigmatico del Petrarca, necessitava di una legittimazione storico-antiquaria che, però, allo stesso tempo riaffermasse non solo la pari dignità del nuovo tempo rispetto all'antico, ma anche una condizione di alterità innovativa dell'uno rispetto all'altro.<sup>30</sup> Il modello cortese finì per essere avvertito come retaggio medievale il quale aveva come unica possibilità di superamento l'imitatio, sia operata con gli strumenti del latino – in gran parte estranei alla poesia cavalleresca – sia attraverso quelli del volgare; in tutto ciò avrà un ruolo importante il nuovo soggetto politico della signoria, che da un certo

---

<sup>28</sup> Per l'importanza del *Bucolicum Carmen* all'interno della nuova concezione politica petrarchesca, cfr. anche G. CAPPELLI, *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Carocci, Roma 2010, p. 35: «Nel 1347 Petrarca viveva l'esperienza forse più diretta di coinvolgimento nelle vicende politiche del suo tempo. A Roma un tribuno impregnato degli ideali dell'antica Roma repubblicana, Cola di Rienzo, aveva proclamato la repubblica e, per un momento, ridotto all'impotenza le famiglie più eminenti. Mentre prendeva le distanze dai Colonna, Petrarca sosteneva la sollevazione con gli scritti e i consigli, esaltando in Cola un nuovo Scipione Africano, paragonandolo a Romolo, fondatore di Roma, e a Bruto, suo liberatore, mentre in un'egloga (*Bucolicum carmen*, V), sostenendo Cola, denuncia i vizi e l'incapacità dell'aristocrazia romana. Petrarca ha intravisto uno spiraglio per rinnovare quella *virtus* repubblicana antica che avrebbe potuto significare la riforma e la restaurazione del prestigio romano e italiano e la mortificazione della corrotta curia romana».

<sup>29</sup> J. HUIZINGA, *L'autunno del Medio Evo*, Sansoni, Firenze 1978, p. 180.

<sup>30</sup> CORTI, *Il codice bucolico* cit., pp. 287-288: «Né la compattezza del nuovo codice simbolico è costituita solo dal permanere, come tessuto connettivo, degli elementi tipologici del mondo bucolico classico. [...] C'è sì l'Eden arcadico con i Tirsi, i Melibeï, i Dameta, che gareggiano in suoni di flauto e in canzoni, con le belle Fillidi e Amarillidi, che li fanno spasmare, ma il centro di gravitazione è mutato, mutati sono il significato e la simbologia di tali presenze, ormai strettamente legate a un mondo cortigiano e umanistico».



momento in poi – come a Firenze nell’età del Magnifico – avrà gioco facile nell’appropriarsi del volgare letterario, fino a quel momento appannaggio soprattutto dei ceti oligarchici ostili ad un potere centrale forte.<sup>31</sup>

Era tuttavia necessario un cambio non solamente *di forma*, bensì *di mentalità*. Il ‘travestimento cortese’, alla base delle concezioni amorose medievali, diviene così un ‘travestimento bucolico’, votato alla realizzazione del ‘sogno amoroso’ prima ancora che all’instaurazione di un nuovo rapporto con la natura (il quale, ma solo in un secondo momento, costituirà il punto di partenza per l’elevazione di stampo platonico verso la divinità creatrice); si compie in tal modo l’identificazione poeta/pastore, in un contesto arcadico-onirico che Huizinga ricostruisce in questi termini:

Il sentimento si fa veramente pastorale soltanto quando l’amante stesso immagina di essere un pastore. Scompare in tal modo qualunque contatto colla realtà. Allora tutti gli elementi della concezione cortese dell’amore si trovano trasportati senz’altro nell’ambiente pastorale: un soleggiato paese di sogno, il desiderio amoroso, fra suoni di flauto e canti d’uccelletti. Sono suoni lieti che addolciscono anche le tristezze dell’amore, le nostalgie e i lamenti, il dolore dell’abbandonata. Nella pastorale l’erotismo ritrova sempre il contatto col godimento naturale, che gli è indispensabile. Così la pastorale diviene il genere nel quale si sviluppa l’espressione letteraria del sentimento della natura. In principio non si pensa ancora a descrivere le bellezze naturali; basta il semplice godimento del sole e dell’estate, dell’ombra e dell’acqua fresca, dei fiori e degli uccelletti. L’osservazione e la pittura della natura non vengono che in un secondo tempo: scopo principale rimane il sogno d’amore; i tratti di grazioso realismo che la poesia bucolica ci offre sono un accessorio.<sup>32</sup>

La pastorale costituisce dunque, nella tarda età medievale, un modello certamente non nuovo né originale, ma utile a riportare in auge un modello di poesia limpida e ariosa, quantomeno sul piano formale. Gusto antiquario, identificazione intellettuale-pastore, vagheggiamento di un ritorno allo stato di natura, fiducia in una nuova età aurea dopo i “secoli bui” del Medioevo; sono solo alcuni dei capisaldi alla base della poesia bucolica umanistica, la quale godrà già nel Trecento della legittimazione più importante: quella delle “tre corone”.

## 1.2 La bucolica in Dante, Petrarca e Boccaccio

La rinascita del genere pastorale nel Rinascimento è stata oggetto, fra Otto e Novecento, di numerosi studi. Tuttora fondamentale per la sua acutezza (benché ovviamente un po’ datato) risulta

---

<sup>31</sup> La bibliografia sull’argomento è vastissima. Qui ci limitiamo a citare, per quel che riguarda la dicotomia latino-volgare nell’età di Lorenzo, M. MARTELLI, *Firenze*, in A. Asor Rosa (a cura di) *Letteratura italiana – Storia e geografia*, Einaudi, Torino 1988, vol. II, tomo I, pp. 25-201; H. BARON, *La crisi del primo Rinascimento italiano – Umanesimo civile e libertà repubblicana in un’età di classicismo e di tirannide*, Sansoni, Firenze 1970, pp. 379-380: «Mentre per quanto concerne la storiografia e il pensiero politico fiorentini l’era di Lorenzo de’ Medici, con la sua restrizione della libertà e della vitalità civili, deve essere considerata un periodo di declino, la fusione dell’umanesimo con la tradizione volgare procedette indisturbata a Firenze durante la seconda metà del Quattrocento e raggiunse il culmine nel circolo di Lorenzo. Dopo il Poliziano fu Lorenzo stesso che, come poeta e come uomo di stato, contribuì ad accrescere la fiducia nell’idioma fiorentino. Egli lo difese non solo dal punto di vista della poesia volgare ma anche con argomenti che sostenevano il parallelo fra Firenze e Roma per mezzo di considerazioni ricavate dalla sfera politica».

<sup>32</sup> HUIZINGA, *L’autunno del Medio Evo* cit., p. 181.

l'imponente saggio di Enrico Carrara, *La poesia pastorale*, pubblicato nel 1909.<sup>33</sup> Tale lavoro brilla ancora oggi per completezza, dato che affronta la 'questione bucolica' dalle sue origini greche e latine fino addirittura al secolo XIX; una parte consistente della trattazione è naturalmente dedicata alla poesia pastorale tardomedievale e rinascimentale, sia nelle sue declinazioni latine sia in quelle volgari. Tanto il Carrara quanto i suoi continuatori riconoscono giustamente l'importanza dell'opera delle cosiddette "tre corone" trecentesche – Dante, Petrarca, Boccaccio – nel più generale quadro della risistemazione di un genere – appunto quello pastorale – in vista della sua attualizzazione.<sup>34</sup>

L'Alighieri è naturalmente il primo importante protagonista di questa fase, ancora all'insegna del latino, ma con in sé un decisivo riconoscimento del prestigio parimenti insito nella versificazione volgare. In una recente edizione delle *Egloghe* dantesche da lui curata, Manlio Pastore Stocchi fa notare come i due componimenti in questione, inviati dall'autore al suo corrispondente Giovanni del Virgilio, costituiscano «i soli esempi conservati di poesia latina composta da Dante, licenziati mentre egli compiva gli ultimi canti del *Paradiso* o addirittura si accingeva a pubblicare la cantica».<sup>35</sup> Mauda Bregoli-Russo riassume così in breve le dinamiche dello scambio epistolare fra i due dotti:

La corrispondenza tra Dante e Giovanni Del Virgilio comprende un carme (epistola metrica) e un'egloga *responsiva* di quest'ultimo nonché due egloghe dell'Alighieri (*Egloga prior* ed *Egloga Altera*). Giovanni Del Virgilio, maestro di retorica a Bologna, in un'elegante epistola metrica, risonante come il carme secolare oraziano, chiede a Dante di scrivere in latino, lingua dei dotti, un carme di argomento politico attuale. Solo così l'Alighieri potrà ottenere un'incoronazione a Bologna, tra i *pollentes* che già lo stimano. Dante risponde con un'egloga tutta virgiliana in cui, sotto il travestimento

---

<sup>33</sup> E. CARRARA, *La poesia pastorale*, Vallardi, Milano 1909.

<sup>34</sup> Che l'età medievale fosse considerata dal Carrara (il quale palesa talvolta una certa vena romanticheggiante, con coloriture alquanto enfatiche) l'era 'buia' per eccellenza del genere bucolico appare evidente fin dalle prime battute del cap. II, nel quale si calca peraltro la mano sulla natura 'difficile' ed ermetica dei nuovi esperimenti pastorali trecenteschi; cfr. *ivi*, p.68: «Nelle poche pagine che precedono sopra la bucolica medievale si è cercato di mostrare quel che ella fosse nella più bassa età e in quella letteratura che non ha confini di nazioni o di popoli, ma si estende, indistinta e uniforme, come una nebulosa diffusa, per l'Europa occidentale, germanica, gallica, brettone e latina. Essa ha una sola lingua; la lingua di Roma, anzi della Chiesa di Roma; ed ha una dote comune, l'ingenua rozzezza. A poco a poco si formano nella nebulosa i cerchi, i nodi di gravitazione, i sistemi distinti; e questi sono le letterature nazionali, tanto più preste a sorgere e ad affermarsi, quanto appartengono a regioni più lontane dall'antico centro d'irradiazione, dall'Italia, da Roma. Non è dunque meraviglia se presso di noi anche per la poesia bucolica, come per altre forme, dobbiamo scendere fino al secolo decimoquarto innanzi di vederne germogliare le prime gemme; ma tosto che esse verdeggiano al bel sole della nostra civiltà e del nostro genio, eccole sbocciare in fiori coloriti e olezzanti; comeché il colore abbiano «oscuro» e l'odore agro e pungente. Fuor di metafora vogliamo dire che i primi prodotti della poesia bucolica acquistano tosto in Italia una straordinaria importanza, poiché ad essi sono legati i nomi sonori dell'Alighieri, del Petrarca e del Boccaccio: ma sono strane poesie circondate di un velo misterioso d'allegoria, che le rende ardue all'intelligenza, e che ce ne terrebbe ben lontani se le allusioni ai fatti e ai sentimenti personali dei poeti non ci stimolassero potentemente a frugarvi per entro». Al velame allegorico fa parimenti riferimento, in tempi più recenti, anche CORTI, *Il codice bucolico* cit., p. 288: «In effetti, vi è un fitto conversare per l'Italia, divenuta un gran club bucolico, di vicende letterarie e politiche, di speranze, delusioni, vi è un continuo ammiccare dietro i simboli pastorali, a volte segreto e oscuro per noi, chiaro per i contemporanei. Testi a chiave, i cui fuochi ormai si sono spenti: niente che brilli per noi. Ma come si affrettano gli autori bucolici, nei proemi o prologhi, a segnalare la necessità di una lettura simbolica, di una squisita attenzione al "velame pastorale"; ma cfr. anche M. ARIANI, *Francesco Petrarca*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Salerno, Roma 1995, vol. II, tomo II, p. 670: «Il genere pastorale richiede, per proprio statuto letterario e secondo un'illustre tradizione esegetica applicata al testo virgiliano, una scrittura a chiave, a doppio senso, adottata soprattutto per ragioni di prudenza, come dichiarerà Petrarca stesso nella *Praefatio* (3) alle *Sine nomine*».

<sup>35</sup> M. PASTORE STOCCHI, nota introduttiva in D. ALIGHIERI, *Epistole – Ecloghe – Questio de situ et forma aque et terre*, Antenore, Roma-Padova 2012, p. 145.

pastorale (Dante diventa Titiro, Del Virgilio è Mopso, e Melibeo è Dino Perini), ribadisce la validità della sua opera poetica in volgare, la *Commedia*, rifiutando un riconoscimento momentaneo nell'attesa di una fama futura a Firenze. Da questo momento, meraviglia delle meraviglie, Giovanni Del Virgilio entra nelle vesti pastorali e ribatte in egloga anche lui. Esalta il novello Virgilio-Dante, sembra comprendere le ragioni del poeta sia per la questione della lingua sia per il rinvio della "laurea" e, alla fine, ripropone l'invito, in forma privata, a Bologna. In caso di un altro rifiuto il Del Virgilio-Mopso si rivolgerà ad Albertino Mussato. L'ultima egloga di Titiro-Dante giunge postuma, portata da uno stesso figlio di Dante. È proprio una risposta per le rime; infatti ha lo stesso numero di versi di quella di Del Virgilio, cioè 97. Titiro-Dante non parla più ora in prima persona, ma in terza, cioè come poeta ed interlocutore. Subentra un terzo pastore, Alfesibeo, non bene identificato, e la scena si allarga, come in un teatro, perché giunge anche Melibeo-Perini cantando e soffiando nella siringa il primo verso dell'egloga delvirgiliana. Ancora una volta Titiro-Dante rifiuta l'invito, perché il soggiorno presso Guido Da Polenta non è poi così "infernale" come crede Mopso-Del Virgilio, e poi per tema di "Polifemo", nell'allegoria bucolica il partito guelfo bolognese. Il Poeta chiude infine l'egloga scoprendo il velame, cioè rivelando la finzione poetica allegorica caratteristica della poesia pastorale.<sup>36</sup>

Come si è già accennato, ci troviamo dunque nelle *Egloghe* al cospetto di un Dante ancora 'latino', ma che – come del resto avviene nel *De vulgari eloquentia* – spezza più di una lancia in favore del volgare letterario. È interessante notare come da ciò che Pastore Stocchi definisce poco più di una questione di puntiglio – Dante dovette, a detta dello studioso, sentirsi abbastanza infastidito dall'epistola d'apertura del suo interlocutore, la quale metteva in dubbio senza troppi complimenti persino la liceità del volgare all'interno della stessa *Commedia*<sup>37</sup> – nasca alla fine quella che può essere definita la prima vera ripresa dello stile bucolico dopo secoli di oblio, peraltro in risposta ad un componimento (quello di del Virgilio) che non era un'egloga, bensì una semplice – pur se altisonante – epistola. Pastore Stocchi sembra suggerire l'idea che Dante voglia compensare il mancato utilizzo del volgare – mezzo espressivo per eccellenza della *Commedia*, ma il cui utilizzo era di certo sconveniente in una simile occasione – con un mirato abbassamento di registro all'interno del sistema della *Rota Vergilii*.<sup>38</sup> Tuttavia, la cosa più importante – i cui echi si avvertiranno ancora nelle *Selve* laurenziane – è forse il fatto che l'Alighieri riprenda da Virgilio e riattualizzi profondamente, fino ad estremizzarlo, il rapporto fra poesia pastorale, contesto storico e individualità del poeta:

Il secondo risultato importantissimo della reinvenzione dantesca, e questo non fu previsto certo da Dante, è il durevole rilancio nella cultura moderna, con peculiari connotati, della poesia eclogistica e dell'amabile utopia pastorale. A quest'ultimo proposito va notata una decisione di cui spetta tutta a Dante la responsabilità: quella, che sarà poi rispettata come regola costante da Petrarca, Boccaccio, Iacopo Allegretti e quant'altri mai) di adombrare sotto un velo bucolico il vero storico-biografico, come segnalava Servio per la prima ecloga virgiliana svelandone il riferimento alla condizione privilegiata del poeta latino per allora esonerato dall'esproprio augusteo dei suoi terreni. Questo carattere simbolico-allusivo non è affatto prevalente nella multiforme opera pastorale virgiliana, o almeno il razionale Servio

<sup>36</sup> M. BREGOLI-RUSSO, *Le Egloghe di Dante: un'analisi*, in «Italice», vol. 62, no. 1 (Spring, 1985), pp. 34-35.

<sup>37</sup> PASTORE STOCCHI, *Epistole* cit., p. 146.

<sup>38</sup> Ibid.: «Dante – che non poteva non rispondere in latino –, invece di ricambiare, come sarebbe stato naturale e come certo Giovanni si aspettava, con un'altra convenzionale epistola esametrica, sceglie di spostarsi al livello più basso nella gerarchia canonica dei generi e degli stili esemplificato nella celebre *Rota Vergiliana*; e, dopo un millennio di rinuncia quasi totale dei poeti alla pratica di quel genere letterario, ardisce riproporre un'ecloga pastorale conforme all'opera di Virgilio che nella *Rota* occupava il terzo settore, quello dell'umile stile bucolico».

(che Dante e Giovanni tengono sott'occhio al pari di Virgilio stesso) ammonisce più volte i lettori perché si guardino bene dal presupporlo troppo sovente.<sup>39</sup>

Operando addirittura un superamento di Virgilio in senso storico-sociale, Dante fonda dunque il genere bucolico moderno. Il passo successivo, non compiuto, tuttavia, né dall'Alighieri né dal Petrarca, sarebbe stato l'emanciparsi dal latino, con una piena attuazione del progetto volto ad assicurare al volgare letterario un'autonoma autorità artistica. A questo, come vedremo, avrebbe in parte pensato Giovanni Boccaccio, non mancando però di omaggiare – come spesso capiterà all'interno della sua opera – Dante in qualità di suo massimo ispiratore.<sup>40</sup>

Se l'Alighieri può essere indubbiamente considerato come l'iniziatore della nuova corrente bucolica tardomedievale, il merito di una più compiuta codificazione del genere spetta senza dubbio a Francesco Petrarca. Le dodici egloghe costituenti il *Bucolicum Carmen* non sono di facile lettura, costituendo un fulgido esempio di quell'ermetismo già citato dal Carrara e ribadito in tempi successivi da altri contributi critici;<sup>41</sup> e tuttavia già Natalino Sapegno le riteneva una fondamentale testimonianza dell'autobiografismo petrarchesco, quello stesso autobiografismo che riaffiorerà a più riprese nelle opere dei suoi continuatori 'pastorali':

Forse proprio il *Bucolicum Carmen*, nel suo assunto scopertamente letterario, è, [fra i componimenti latini del Petrarca], quello che attesta un'elaborazione più attenta e compiuta e raggiunge una maggiore chiarezza stilistica e un più sicuro assetto formale. È anche il più povero di sostanza lirica, e quello che ad un lettore moderno deve suonar più arcaico e lontano; eppure non può essere in nessun caso trascurato da chi intende addentrarsi nello studio della genesi complessa della poesia petrarchesca e ripercorrere tutte le vie, talora assai intricate e contorte, per cui le varie e fuggevoli situazioni di una minuta vicenda biografica e gli alterni moti di tristezza e di esaltazione, di pentimento e di speranza, riuscivano faticosamente a fissarsi in miti e favole, fino ad assurgere al valore di duraturi simboli poetici.<sup>42</sup>

L'ammirazione di Petrarca per Virgilio è cosa nota, al punto che è persino pervenuto fino a noi un preziosissimo codice appartenuto al poeta aretino e contenente le opere maggiori del mantovano,

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 147.

<sup>40</sup> BREGOLI-RUSSO, *Le Egloghe* cit., p. 38: «Per le *Egloghe* Dante è giustamente da considerare come il rinnovatore del genere bucolico latino nel '300. Tanto è vero che il Boccaccio, primo commentatore e glossatore delle *Egloghe* dantesche, nel passaggio tra latino e volgare della pastorale, pensò bene di introdurre nella sua *Comedia delle Ninfe Fiorentine (Ameto)*, il metro caratteristico della *Commedia*, la terzina incatenata».

<sup>41</sup> Cfr. ad esempio W. LEONARD GRANT, *Early neo-latin pastoral*, in «Phoenix», vol. 9, no. 1 (Spring, 1955), p. 21: «These twelve eclogues, composed in a Latin sometimes turgid and obscure, are often so opaque in meaning that not only did scholars like Benvenuto Rambaldi and Donato Albanzani establish critical reputations by writing commentaries that explained the worst difficulties, but even their self-conscious author felt impelled to provide his admiring but puzzled friends with a key».

<sup>42</sup> N. SAPEGNO, introduzione a F. PETRARCA, *Poesie latine*, a cura di G. Martellotti ed E. Bianchi, Einaudi, Torino 1976, pp. 245-246. Sull'autobiografismo petrarchesco nel *Bucolicum carmen* cfr. anche ARIANI, *Francesco Petrarca* cit., p. 671: «Il *Bucolicum carmen* risulta dunque impiantato su direttrici di senso ben individuabili, in cui Petrarca ha riassunto l'essenziale del suo autoritratto: una sorta di autobiografia simbolica, qui però – a differenza del *Secretum* e dei trattati ascetici – assai più mossa e drammatica, senza che niente venga sottaciuto, fatto salvo il prudenziale velo allusivo, del complesso e ostile contesto politico-culturale in cui Petrarca persegue il suo solitario *iter* di poeta e filosofo morale».

probabilmente redatto su iniziativa dello stesso Francesco e del padre Petrarco.<sup>43</sup> Non stupisce dunque il fatto che il Petrarca, primo importante intellettuale-filologo della nostra storia letteraria, tenesse in considerazione il retaggio virgiliano al punto da sceglierlo come base di partenza per i suoi esperimenti di *renovatio*; ciò è esplicito con chiarezza nella stessa struttura del *Bucolicum carmen*, sebbene l'aretino sembri coltivare addirittura l'ambizioso progetto, probabilmente vagheggiato anche nelle *Selve* laurenziane, di superare Virgilio tramite i suoi stessi mezzi espressivi, estremizzando – come notato già dal Boccaccio – l'utilizzo del “velame poetico” insito nel modello mantovano (pur se con le dovute smentite autoriali di rito) e, soprattutto, recuperando in senso ‘nobilitante’ la scansione in dodici libri dell'*Eneide*:

A Petrarca, leggendo le egloghe del *Bucolicum carmen*, Boccaccio (*Epist.*, XXIII; *Gen.*, XIV 10) riconosceva il merito di aver ripreso ed elevato ad altezza inusuale («preter solitum») quel «bucolicus stilus» sotto la cui scorza Virgilio per primo «nonnullos abscondit sensus» ('occultò non pochi sensi'). Per parte sua, Petrarca – che in *Sen.*, II 1, si difende dall'accusa di aver scritto il *Bucolicum carmen* in «altior stilus» – definiva i *Bucolica* un 'dramma allegorico' («dragmaticon misticon»), privilegiandone così le implicazioni sapienziali, occultate e drammatizzate nella struttura dialogica delle egloghe. In emulazione con un simile modello, Petrarca ha concepito nel 1346 non una raccolta di componimenti, come quella virgiliana, ma un libro organicamente pensato e costruito, appunto un «bucolicum carmen XII eglogis distinctum» (*Fam.*, X 4 11). [...] Il numero delle egloghe, rispetto alle dieci virgiliane, denuncia una chiara volontà strutturale, l'idea di un libro contraddistinto dalla cifra poetica per eccellenza: i dodici libri dell'*Eneide*, sommo esempio di una sapienza riposta, e protetta dai profani, nell'involucro seducente dei versi. Il *Bucolicum carmen* va dunque inserito, di diritto, tra i libri inventati e costruiti da Petrarca secondo un preciso intento architettonico [...] e su un impianto squisitamente umanistico.<sup>44</sup>

Al di là di ciò, quel che maggiormente colpisce della raccolta bucolica petrarchesca – caratterizzandola in modo più netto rispetto al precedente dantesco – è la medesima tensione autobiografica che ritroviamo, ad esempio, nei *Fragmenta*; il palesarsi di quella stessa scissione, presente nei componimenti in volgare, fra prospettiva ultraterrena e attaccamento ai valori della vita e della storia. Il percorso del poeta risulta tutt'altro che lineare, e il suo stesso misticismo non è privo di contraddizioni. Ritengo sia importante sottolineare come la formazione classica rivesta un ruolo chiave in un simile processo:

Oltre il velo trasparente dell'allegoria, nei versi dell'egloga [I] si rispecchia poeticamente l'animo dello scrittore, diviso tra il vagheggiamento sentimentale di un'ispirazione religiosa, alla quale non gli è più concesso di compiutamente aderire, e l'ardente entusiasmo per la poesia classica, simbolo di una concezione nuova della vita e dell'arte.<sup>45</sup>

È un Petrarca, questo, già ‘moderno’, la cui opera prefigura gli sviluppi quattrocenteschi del genere

---

<sup>43</sup> G. BILLANOVICH, *Il Virgilio del giovane Petrarca*, in *Lectures médiévales de Virgile*, Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982), École Française de Rome, Roma 1985, pp. 49-64.

<sup>44</sup> ARIANI, *Francesco Petrarca* cit., pp. 669-670.

<sup>45</sup> N. SAPEGNO, *Francesco Petrarca*, in E. Cecchi, N. Sapegno (a cura di), *La Letteratura italiana*, RCS, Milano 2005, vol. II, p. 454.

pastorale e non solo. Le concezioni petrarchesche non mancheranno di esercitare una decisiva influenza sulla poetica laurenziana, la quale – sebbene calata in un contesto differente – si troverà ad affrontare problematiche molto simili. A parte questo, il valore storico-artistico degli esperimenti ‘pastorali’ del Petrarca rimane incomparabile: per la prima volta compiutamente, almeno in era volgare, erudizione, filologia e lirismo si ritrovano a convivere senza forzature, restituendo alla bucolica quella dignità letteraria che durante il Medioevo sembrava essere venuta a mancare.

Il terzo grande ‘codificatore’ del nuovo genere bucolico fu la terza ‘corona’ trecentesca, Giovanni Boccaccio, il quale – dopo le prime prove letterarie napoletane (*Filocolo*, *Filostrato*, *Teseida*) aveva attraversato un periodo di feconda ispirazione ‘pastorale’ in coincidenza con il proprio rientro a Firenze; e forse non si trattò di una casualità, dato che nella città gigliata doveva essere ancora ben vivo, negli anni ‘40 del secolo XIV, il ricordo dell’opera dantesca nel suo complesso. Le fonti d’ispirazione del Certaldese nel periodo della stesura della *Comedia delle ninfe fiorentine* (o *Ninfale d’Ameto*), pur se alquanto variegata, dovettero senz’altro fare i conti con il peso rilevante dell’autorità dell’Alighieri, come rileva Luigi Surdich:

Nel momento in cui si presenta all’ambiente fiorentino in veste di scrittore, Boccaccio mostra di far proprie o quantomeno fiancheggiare alcune direttrici formali e tematiche dominanti nella letteratura toscana fra XIII e XIV secolo. Notiamo innanzitutto la particolare struttura del libro. L’*Ameto* è un prosimetro, vale a dire un componimento misto di prosa e poesia, che annovera tra gli antecedenti illustri il *De consolatione Philosophiae* di Severino Boezio e, soprattutto, la *Vita Nuova* di Dante. Al Dante eccelso della *Divina Commedia* Boccaccio si riconduce per l’utilizzo della terzina nelle parti in versi,<sup>46</sup> mentre a Dante stilnovista e alla poetica del dolce stil novo egli fa riferimento per impostare e sviluppare il motivo centrale del prosimetro: la potenzialità di raffinamento interiore appartenente all’esperienza d’amore.<sup>47</sup>

Quest’ultimo motivo assume un’importanza non da poco per le implicazioni che esso avrà nel Quattrocento e nelle stesse *Selve* laurenziane, quando l’esperienza amorosa, muovendo da basi stilisticamente vicine a quelle della poesia pastorale, verrà sublimata tramite un «raffinamento interiore» per essere pacificamente incanalata su binari neoplatonici e ficiniani.

Posto questo, va detto tuttavia come l’*Ameto* nel suo complesso faticò ad essere inquadrato – se non nel suo spunto iniziale, che vede protagonista un pastore – in qualità di vero e proprio componimento di stampo bucolico, forse anche a causa dell’innegabile poliedricità del suo ancor giovane autore.<sup>48</sup> Il contesto pastorale è semmai decisivo nella riaffermazione del rapporto

---

<sup>46</sup> Cfr. *supra*, nota 40.

<sup>47</sup> L. SURDICH, *Boccaccio*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 36; cfr. anche L. BATTAGLIA RICCI, *Giovanni Boccaccio*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura* cit., vol. II, tomo II, p. 772: «Nella *Comedia delle ninfe fiorentine* la presenza di Dante è molto forte: sia a livello formale (dalla *Commedia* derivano il genere metrico e il titolo, e autorizzato dalla *Vita Nuova* è l’uso del prosimetro per un testo che racconta un’esperienza interiore di trasformazione provocata da amore) che a livello tematico-ideologico (l’amore come esperienza sublimante atta a condurre alla felicità suprema e alla scoperta del trascendente; e l’itinerario interiore del personaggio dal dominio delle passioni terrestri alla purificazione che si conclude in un bagno catartico)».

<sup>48</sup> SURDICH, *Boccaccio* cit., p. 36: «In modo estremamente sintetico si può dire che la storia raccontata nella *Comedia*

conflittuale fra autobiografismo e invenzione letteraria, come in parte avverrà anche nella produzione in versi di Lorenzo un secolo più tardi. Il ‘travestimento bucolico’ si configura sempre più in quanto via di fuga dalle amarezze dell’esistenza, ma risulta ormai chiaro il fatto che si tratti di un illusorio *escamotage*, assolutamente non in grado di resistere alla prova del tempo:

La realtà storica si contrappone alla realtà ideale abitata da Ameto. La localizzazione appartata di natura bucolico-pastorale entro la quale si svolge l’esperienza di Ameto, sottratta alle insidie della concretezza del mondo, non può non suscitare stupore e insieme invidia in chi, al contrario, si trova avviluppato in una realtà penosa e oppressiva. [...] La realtà effettiva, quella veramente sperimentata da Boccaccio, e non la dimensione fittizia di una arcadia pastorale, si manifesta nella conclusione dell’*Ameto* ed è una realtà connotata da un forte segno di negatività, che culmina nel richiamo alla figura paterna: è proprio su Boccaccino che viene proiettato l’insieme dei disvalori che incupiscono lo scrittore, confermandogli come sia irreparabilmente remota la letizia della stagione napoletana; e tale è il suo scoramento da manifestare addirittura un desiderio di morte.<sup>49</sup>

Qualcosa dunque è cambiato rispetto all’esperienza bucolica petrarchesca. Il rapporto con il mondo pastorale diviene in Boccaccio un fatto strettamente personale e privato, senza le implicazioni politiche – anche se sempre e comunque connesse all’autobiografismo poetico – che ancora animavano l’opera dell’aretino. Certamente, come notato da Surdich, sul Boccaccio ‘pastorale’ agisce il ricordo nostalgico della corte napoletana, del resto scenario privilegiato di quei ‘sogni bucolici’ che avrebbero caratterizzato il secolo XV fino all’*Arcadia* del Sannazaro. Quella stessa Napoli in cui Virgilio aveva a lungo soggiornato tornava dunque sulla breccia; ed è quasi certamente all’estetica tardogotica partenopea che il giovane Boccaccio faceva ancora riferimento in quegli anni, in un originale intreccio di motivi medievali e pre-umanistici che, pur non raggiungendo la modernità delle ‘conquiste’ petrarchesche degli anni ’40, non si rivelerà comunque privo di elementi innovativi (con ogni probabilità desunti dall’esperienza dantesca), soprattutto dal punto di vista metrico:

Il motivo tardo-gotico dei lieti ragionamenti della corte d’amore si contamina qui con l’esperienza della scrittura bucolica di ascendenza classica, ma praticata anche da Dante nella corrispondenza con Giovanni del Virgilio: una corrispondenza che Boccaccio ha trascritto nei suoi zibaldoni e ha utilizzato come modello per le sue prime esperienze di scrittura bucolica in latino. A formare quella “corte” sono ora, infatti, pastori e ninfe che si muovono in paesaggi ed esperienze di marca arcadico-bucolica. Questo stretto intreccio di modelli eterogenei contribuisce a fondare nuovi generi: il canto amebeo dei pastori (*Com. n. fior.*, XIV) può così organizzarsi nelle forme, certo a quest’altezza innovative, della terzina; e il prosimetro può farsi un contenitore formale idoneo al genere pastorale, come verificherà Sannazaro con la sua *Arcadia*.<sup>50</sup>

---

*delle ninfe fiorentine* è la storia di un rozzo pastore, Ameto, che, a seguito dell’incontro con sette ninfe rappresentanti le Virtù, si libera della sua condizione di brutalità ferina e viene guidato verso la condizione di realizzata umanità, fino al punto estremo di essere gratificato dall’opportunità di attingere alla massima felicità spirituale, consistente nella contemplazione della divinità. Allo schema lineare dell’itinerario ascensionale percorso da Ameto fanno da contrappeso la difficoltà e la complicazione delle modalità espositive, perché Boccaccio stenta a organizzare entro una compagine compatta ed equilibrata i generi letterari differenti rischiosamente fatti convergere e interagire in un arduo gioco combinatorio: l’egloga pastorale, il poemetto allegorico, la novellistica».

<sup>49</sup> Ivi, pp. 37-38.

<sup>50</sup> BATTAGLIA RICCI, *Giovanni Boccaccio* cit., p. 773.

Sarà tuttavia il contatto diretto con le opere del Petrarca che consentirà al Certaldese, ‘umanisticamente’ convertitosi al latino, di scrivere una serie di componimenti ‘pastorali’ nel vero senso del termine. La piena affermazione dello stile bucolico in Boccaccio si avrà infatti solo diversi anni dopo, con la composizione – protrattasi per circa una ventina d’anni – di diverse egloghe in latino raccolte infine in una silloge (anch’essa, su esempio del Petrarca, significativamente intitolata *Bucolicum Carmen*) nel 1367.<sup>51</sup> L’influenza del modello petrarchesco è ben evidente, così come rilevante risulta ancora una volta il peso della materia autobiografica.<sup>52</sup> In definitiva, si può affermare che il ruolo di Boccaccio nel trapasso dalla bucolica medievale a quella umanistico-rinascimentale sia stato, fondamentalmente, di mediazione: l’utilizzo della terzina dantesca per trattare argomenti di impronta pastorale avrebbe contribuito ad aprire un decisivo ponte verso l’egloghistica quattrocentesca, come avremo modo di vedere a breve.

### 1.3 La ‘mediazione’ tre-quattrocentesca: il *Cardarello*, Leon Battista Alberti, Giusto de’ Conti

Con la rinascita della filologia fra Tre e Quattrocento, promossa da Petrarca e Boccaccio *in primis*, la piena ‘resurrezione’ del genere pastorale inteso come corrente destinata ad incontrare il gusto degli umanisti appariva solo questione di tempo, così come inevitabile sembrava ormai il passaggio – in parte già anticipato dall’*Ameto* – alla lingua volgare come nuovo mezzo espressivo. A fungere da ideale collegamento fra i due secoli si pone un anonimo poemetto che Domenico De Robertis ha identificato come parte di una silloge tardotrecentesca:<sup>53</sup> il cosiddetto *Cardarello* (*O morte avventurosa, che a’ dolci anni*). Un importantissimo contributo ai fini della comprensione di tale testo è stato fornito in tempi relativamente recenti da Renzo Rabboni,<sup>54</sup> il quale pone l’accento sugli insistiti richiami, interni al componimento, al *Corbaccio* e al resto della produzione boccacciana,<sup>55</sup>

<sup>51</sup> L. TRENTI, *Bucolicum carmen* (voce), in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana – Dizionario delle opere (A-F)*, Einaudi, Torino 2008, p. 112: «Dedicato all’amico grammatico Donato degli Albanzani, il *B.* consta di sedici egloghe di impianto dialogico (tranne la II), che, secondo il modulo allegorico-allusivo del genere bucolico medievale e in specie petrarchesco [...], raffigurano personaggi e fatti storici, spesso legati alla biografia del poeta».

<sup>52</sup> SURDICH, *Boccaccio* cit., pp. 127-128: «La materia è fornita da fatti biografici ed eventi politici avviluppati dal velo dell’allegoria. E fra tutte le egloghe, quella che appare come la più ricca di sensibilità e trepidazione è la XIV, *Olympia*, che si traduce in una commossa rievocazione della figlia Violante, precocemente morta».

<sup>53</sup> D. DE ROBERTIS, *Un codice di rime dantesche ora ricostruito (Strozzi 620)*, in «Studi danteschi», XXXVI (1959), pp. 137-205.

<sup>54</sup> R. RABBONI, *Alle origini dell’egloga volgare*, in «Italianistica», vol. 20, no. 3 (settembre/dicembre 1991), pp. 507-530.

<sup>55</sup> Ivi, p. 507: «L’anomalo serventese sembra ridursi nella sostanza ad una lunga querela contro l’appetito dei sensi, contro l’amore volto agli interessi terreni, «falsa amistade» che distrae dal desiderio delle cose divine e degrada allo stato ferino. Una tesi di fondo che già di per sé basta ad avvicinare il poemetto allo scenario del «labyrinth d’amore» delineato nel *Corbaccio* e, più in generale, alla reiterata accusa contro l’«eterna peste dei giovani» che percorre l’opera intera del Boccaccio. Anche a voler prescindere dal corposo impasto di materiali desunti dalla produzione allegorica del Certaldese. Gli spunti e i prelievi sono, in effetti, evidenti, e si spingono in taluni casi (specie per quanto riguarda la novella di Ricciardo Manardi: *Decameron* V, 4) al limite del calco».



sottolineando allo stesso tempo come l'anonimo autore si riveli alquanto sensibile all'opera di 'mediazione letteraria' del Certaldese, ponendosi dunque come apripista per gli sviluppi 'platonici' dell'egloghistica nel Quattrocento:

L'insistenza dei reperti boccacciani [nel *Cardarello*] verrà verificata alla luce del ruolo che il Certaldese ha saputo svolgere come mediatore di generi, come assemblatore di un macrogenere dal pregnantissimo contenuto allegorico, moralizzato già in senso platonico-cristiano e consegnato quindi in eredità ai poeti del Quattrocento. Il carattere summatorio dell'operazione avviava la trasformazione che, all'interno del tradizionale 'contenitore' del sogno-visione, subirà la materia e la simbologia d'amore nella letteratura *post*-trecentesca, in particolare per quel che attiene gli sviluppi dell'egloga volgare. Ora, da quel 'calderone' e dalla sua ricchezza plasmante, dalle vene misteriche e dai flussi parodici che ne attraversano l'impasto, sembrano defluire direttamente anche i reperti che galleggiano nel magmatico *Cardarello*, al cui interno, travestiti, distorti ed allusi, proposti in una miscela quanto mai instabile, ritroviamo elementi e brani propri soprattutto dell'egloga, nonché della novella, della lauda e dell'*exemplum* morale.<sup>56</sup>

La mediazione boccacciana si rivelerà dunque decisiva al fine di traghettare il modello pastorale nel nuovo secolo, rendendolo al tempo stesso aperto e pronto ad accogliere le istanze provenienti dagli altri filoni letterari, sia poetici che prosastici. La stessa natura multiforme di componenti come il *Cardarello* sembrerebbe anticipare il mosso sperimentalismo dei poeti tardo-quattrocenteschi, ed è – a questo proposito – interessante rilevare come, fra le altre cose, l'*incipit* del poemetto ricordi molto da vicino quello delle *Selve* laurenziane:

Il poemetto [*Cardarello*] si apre [...] col lamento di un innamorato (stanze I-IX), che vaga per una piana desolata, invocando morte a rimedio delle sue pene e chiamando a condolarsi la natura circostante, mentre rimpiange lo stato della perduta felicità. Il motivo dichiarato dell'angoscia è Amore, o meglio la «doppia immagine» della donna amata, che il narratore reca «dipinta» nella mente: ora trasfigurata mostruosamente, ora «non mutata». Da qui si origina l'alternanza di sconforto e desiderio, di cui il pianto è sostanziato.<sup>57</sup>

Al di là di tutto, la natura 'bucolica' del *Cardarello* risulta da subito confermata dalla struttura dialogica del poemetto stesso, oltre che da alcuni *tòpoi* significativi quali l'ambientazione primaverile e il consueto ricorso ad un linguaggio cifrato, il "velame poetico" caratteristico del genere, al quale si è già fatto riferimento e che verrà riproposto con insistenza nella poesia quattrocentesca (*Selve* comprese).<sup>58</sup> Eppure si tratta di un'egloghistica *sui generis*, ormai pronta ad accogliere le istanze

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 508.

<sup>57</sup> Ivi, p. 509.

<sup>58</sup> Ibid.: «Si rivela [...] senza indugi lo schema dialogato del componimento, mediante l'intervento (st. X-XV) di un secondo interlocutore, che ha battuto in traccia dell'amico «tutto l'altro mondo», più di quanto Cerere non facesse per la figlia Proserpina. Il nuovo intervenuto accresce dunque, con l'ulteriore cenno infernale [il quale fa seguito ai richiami, già in *incipit*, alla vicenda di Orfeo ed Euridice], la valenza misterica del racconto. Ma svolge anche altre due importanti funzioni: di precisare la cornice primaverile dell'incontro, topica del genere bucolico; e di esortare il compagno al canto»; ivi, p. 510: «Prende piede [...], con sempre maggiore evidenza, un gusto espressivo cifrato, nel solco, ci pare, del codice segreto dei fedeli d'amore e della poesia-*velamen*, che dal Boccaccio (specie dei libri XIV e XV delle *Genealogie*) fino alla teologia poetica dei ficiniani eleverà gradualmente la favola antica al rango di parabola evangelica. D'ora innanzi anche il poemetto si tingerà sempre più d'un'atmosfera misterica, entro la quale i fatti narrati acquistano significazioni spesso inquietanti, della cui enigmaticità sembrano possedere un preciso e talora superiore

innovative del secolo successivo, come acutamente Rabboni suggerisce:

Quando [...] si dice bucolica, andrà specificato che nel nostro caso ci si trova con evidenza per una via già altra rispetto all'«imitazione dell'antico idillio e colloquio pastorale». Orientata piuttosto, per dirla fino in fondo col De Robertis, nel senso di «una dimensione o un'accezione della lirica». Siamo, cioè, all'interno dell'area di sperimentazione estravagante, che vedrà battere per molto tempo «la vera vita dell'egloga» e saprà farsi «luogo di autentica scoperta». L'ambito in cui rientrano allora a pieno diritto anche le petrose dantesche, quando siano inquadrare nella prospettiva – suggerita dal De Robertis stesso e da M. Corti – dell'elaborazione di uno strumento di corrispondenza e tenzone, di quanto diverrà nel Quattrocento «una grande conversazione a distanza tra poeti sotto le spoglie dei personaggi virgiliani». <sup>59</sup>

Un'altra importante conquista del *Cardarello*, questa volta sul piano metrico, risiede nell'aver contribuito all'«emancipazione» del genere bucolico dalla terzina dantesca, anticipando le sperimentazioni del secolo successivo.<sup>60</sup> Il poemetto si configura dunque come vera e propria opera di transizione, per certi versi addirittura più moderna di quanto non risulterà la produzione pastorale immediatamente successiva; in essa andrà infatti affievolendosi la rilevanza dei sovrasensi allegorici e simbolici che, come abbiamo visto, avevano costituito un punto di partenza imprescindibile per il genere – da Virgilio a Dante, da Petrarca a Boccaccio – e che ritorneranno prepotentemente nelle *Selve* di Lorenzo. Per circa mezzo secolo la poesia bucolica in volgare rimarrà dunque per certi versi «di maniera», un filone minoritario che solo l'esperienza albertiana, quella di Giusto de' Conti e – soprattutto – quella della cerchia laurenziana contribuiranno a rivitalizzare.<sup>61</sup>

Alla luce di quanto si è appena detto, comprendiamo almeno una parte dei motivi per i quali il trapasso dalla bucolica trecentesca a quella quattrocentesca non risultò particolarmente pacifico; non stupisce dunque il fatto che l'innesto degli stilemi pastorali nella poesia volgare venga promosso

---

discernimento i dialoganti».

<sup>59</sup> Ivi, p. 511.

<sup>60</sup> Ivi, p. 512: «In tema poi di sperimentazione estravagante entra a pieno titolo anche l'originale assetto metrico, che merita anch'esso una breve considerazione. Se nella sostanza la struttura del *Cardarello* può essere ricondotta [...] alla forma del serventese, secondo un singolare sviluppo della base quadernaria, è significativo che a tale inedita trama si giunga in prossimità dei luoghi del rinnovamento bucolico. Luoghi ben noti, del resto, per il carattere di apertura ad ogni ipotesi ritmica, nel tentativo di sottrarre l'egloga alla «monotonia dell'incatenatura ternaria» e aprirsi più larghe possibilità di modulazione e d'espressione. Infatti, pur mantenendo uno schema ad incastro, la compagine del poemetto sembra dilatarsi piuttosto verso le misure che saranno proprie del secolo a venire. E senza tentare la polimetria che caratterizza le zone più innovative, lo scarto ritmico cagionato dall'alternanza di settenari ed endecasillabi (e, in aggiunta, l'effetto ribattuto mediante l'inserzione di un'unità frotolata) si adegua funzionalmente al gioco di scontro e concorso di elementi eterogenei: dai momenti di effusione lirica a quelli di meditazione, dalle interrogazioni drammatiche alle descrizioni piane e realistiche». Tutti elementi, questi, che caratterizzeranno – pur se in un contesto metrico differente – le *Selve* laurenziane.

<sup>61</sup> Ivi, p. 530: «L'originario tracciato della palingenesi moralizzata, che ancora raccoglieva dall'elaborazione del Certaldese i caratteri dell'estasi visionaria, del criptico enigmatismo e della catabasi infernale, giunge a lambire anche i margini della produzione corrente del '400. Entro la quale si disegna però in forme sempre meno nitide, conservando tracce solo esili della connessione primitiva col simbolo. Tende a rigettare, anzi, le incrostazioni poetiche, le superfetazioni ed i sovrasensi allusivi, e si riduce a schematica e topica sollecitazione, banalizzata per le commissioni imposte dalle concrete finalità a cui è stata piegata. Solo al livello di un gusto più circoscritto e coltivato, dei «buccoici» laurenziani, che svilupperanno le prove degli epigoni significativi del macrogenere boccacciano, da Giusto de' Conti a Leon Battista Alberti, l'allegoria d'amore saprà recuperare, ed anche complicare, lo spessore polisemico delle origini».

convintamente, come si è detto poc'anzi e come riporta anche Tavoni, quasi solo dall'Alberti e dal Conti nel corso della prima metà del secolo XV:

La letteratura bucolica ovvero pastorale, ripresa di una tradizione classica essenzialmente virgiliana e di qualche precedente boccacciano, conosce nella prima metà del Quattrocento gli isolati esempi di Giusto dei Conti e soprattutto (a rifinire l'estrema, inventiva versatilità dell'umanista) di Leon Battista Alberti, col polimetro *Corimbo* e con la vera e propria egloga *Tyrsis*.<sup>62</sup>

Per quel che riguarda entrambi gli autori, è indubbio il fatto che i loro esperimenti bucolici abbiano esercitato un'influenza decisiva sulla poetica pastorale dell'epoca di Lorenzo, anche per quel che riguarda la 'medicea' ambientazione mugellana,<sup>63</sup> la quale diverrà quasi un vero e proprio *tòpos* nel tardo Quattrocento, dalla *Nencia da Barberino* in poi. Come rilevato da Emilio Pasquini, il *Tyrsis* albertiano costituisce per l'appunto un importante precedente nella storia della poesia nenciale (e del genere rusticale – di cui si dirà più avanti – nel suo complesso):

Quella sua egloga vernacola, impiantata nel domestico Mugello – promosso ad «Arcadia» nostrana –, rivela una sua acerba bivalenza fra il bucolico e il nenciale, capace però di fondare consapevolmente, a dispetto del vecchio metro della terzina, il nuovo statuto (e linguaggio) della rusticale toscana.<sup>64</sup>

Affiora dunque già nell'Alberti quella sorta di campanilismo toscano che – inizialmente confinato a semplice manifestazione di orgoglio comunale – col tempo, e col passaggio alla signoria *de facto* dei Medici, diverrà vera e propria esaltazione del territorio limitrofo a Firenze, rappresentato appunto come Arcadia o sede privilegiata per il tanto auspicato ritorno dell'età aurea (ritroveremo questo motivo anche nella 'visione onirica' delle *Selve*). Ecco dunque che dall'umanesimo civile germogliano quelli che saranno i frutti poetico-propagandistici dell'età appena successiva.

Del *Corimbo* è invece notevole la polimetria, che si contrappone alla maggiore – ma non totale – fedeltà dell'egloga 'sorella' al verbo dantesco,<sup>65</sup> a testimonianza di una vena sperimentale la quale tende ad adeguare la forma alle esigenze di una lirica più mossa e pregnante. L'Alberti, intellettuale

<sup>62</sup> M. TAVONI, *Il Quattrocento*, in F. Bruni (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 127.

<sup>63</sup> S. CARRAI, *Alle origini della bucolica rinascimentale: Lorenzo e l'umanesimo dei fratelli Pulci*, in *I precetti di Parnaso – Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 119-120: «[Ai Pulci] di certo, e sul versante propriamente umanistico al Naldi, spetta il merito di aver rivitalizzato in Toscana il mito della vita pastorale trasfigurando in una sorta di Arcadia le colline del Mugello, secondo un suggerimento ricavabile dall'esordio del *Tirsi* albertiano («Tyrsis e Floro, gioveneti amanti, / ricchi pastori, l'uno e l'altro bello, / usi fra loro racontar suoi canti, / infra quel'Alpe, su, cerca 'l Mugello, / givan cacciando le lor tormiciole»).

<sup>64</sup> E. PASQUINI, *Letteratura popolareggiante, comica e giocosa, lirica minore e narrativa in volgare del Quattrocento*, in E. Malato, *Storia della letteratura* cit., vol. III, tomo II, p. 837.

<sup>65</sup> E. PASQUINI, *Le botteghe della poesia – Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 253: «D'una linearità architettonica l'orditura dell'egloga *Corimbo* (10): cinque terzine assegnate al primo interlocutore, Battista; in bocca a Corimbo, una ballata grande con ritornello XyyX e cinque stanze a schema ababbCcX (dove, se i versi minori sono tutti settenari, nella terza stanza *a* e *b* risultano sdrucchioli, con un'interessante anticipazione rispetto a una costante stilistica della bucolica posteriore); infine altre cinque terzine per Battista. Il lamento di Corimbo (44 versi) è cioè chiuso tra le due battute di Battista, di 15 versi ciascuna: una struttura tripartita, compatta e insieme agile, come una fabbrica albertiana. Quanto all'egloga *Tyrsis* (11), pur così fertile di novità tematiche e stilistiche, la compagine metrica è invece ligia al tipo dantesco, salvo l'accorgimento di far precedere il dialogo a botta e risposta da due terzine narrative d'avvio, e poi di variare il ritmo amebeo fra le due parlate di Floro e Tirsi».

a tutto tondo, riesce in tal modo a incanalare la poesia pastorale quattrocentesca su binari ben definiti, fissando una serie di punti fermi:

- il volgare è ormai considerato il mezzo espressivo per eccellenza dell'egloga umanistica, il che risalta ancor più se si pensa alla rilevanza del latino nell'opera dello stesso Alberti;
- il metro favorito resta quello della terzina incatenata, codificato dall'*Ameto* del Boccaccio (il quale a sua volta si era ispirato al modello della *Commedia*), ma sempre più frequenti si fanno le deviazioni dalla norma;
- l'ambientazione si sposta da un'idealizzata Grecia classica alla Toscana del Rinascimento, con tutte le implicazioni propagandistiche che ne conseguiranno;
- con l'“invenzione” del genere rusticale, gli alti strati della cultura comunale – e a breve signorile – danno ufficialmente avvio al processo di appropriazione ‘dotta’ di tematiche tradizionalmente popolareggianti.

Più anziano, sebbene certamente meno noto dell'Alberti, Giusto de' Conti – che con il suo illustre contemporaneo condivideva peraltro il legame con Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini<sup>66</sup> – deve la sua fama a un canzoniere noto come *La Bella Mano*, nel quale non disdegna di avventurarsi, almeno in alcuni componimenti isolati, in esercizi di stile analoghi a quelli albertiani:

Quanto a *La Bella Mano* di Giusto de' Conti [...], fra tanta pedissequa imitazione petrarchesca, se non ci sono segni evidenti di un pre-nencialismo, affiorano certi sviluppi in senso bucolico, se non rusticale (*Udite, monti alpestri, li miei versi*), che mostrano notevoli consonanze, fin dall'*incipit*, con l'elegia albertiana *Mirzia*, autografa nel Riccardiano 2608; e altri prelievi giustiani non mancano in Alberti – che a Giusto dedicò il dialogo *Sophrona* –, sia nell'*Agilitta* sia nel *Corymbus*: quest'ultimo, rapportabile al polimetro di Giusto, *La notte tornam e l'aria e il ciel si annera*.<sup>67</sup>

Gli esperimenti dell'Alberti e del Conti sono dunque fondamentali per la sopravvivenza del genere pastorale in volgare, dei suoi stilemi e dei suoi sovrasensi, in un periodo – la prima metà del Quattrocento – in cui a fare la parte del leone è la prosa in latino, persino a Firenze; ciò rimane un dato di fatto almeno fino al termine della ‘signoria’ di Cosimo de' Medici, durante la quale sarà del resto la poesia volgare nel suo complesso a non godere di una congiuntura favorevole in quanto

---

<sup>66</sup> P. PROCACCIOLI, *Giusto de' Conti* (voce), in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana – Gli autori (A-C)*, Einaudi, Torino 2007, p. 624-625: «Indicato talora come nativo di Valmontone (Roma), con molta probabilità fu un illegittimo della famiglia Conti del ramo di Valmontone. Si addottorò in legge forse a Bologna, dove di certo conobbe la donna (Elisabetta Bentivoglio?) cantata nel canzoniere volgare *La bella mano*. [...] Dopo un soggiorno a Firenze al seguito di Eugenio IV ('38-40), fu tesoriere pontificio nelle Marche. La sua opera di mediazione tra Pandolfo Malatesta e Federico da Montefeltro gli consentì di entrare in contatto con il signore di Rimini, che lo volle alla sua corte; C. vi restò fino alla morte, in veste di consigliere e giudice. Pandolfo lo fece seppellire in uno dei sepolcri lungo il fianco destro del tempio albertiano».

<sup>67</sup> PASQUINI, *Letteratura popolareggiante* cit., p. 838.

tradizionalmente legata alle oligarchie cittadine ostili al nuovo regime.<sup>68</sup> Non è di poco conto il fatto che la lirica pastorale in Toscana risorga nel momento in cui, sotto Lorenzo, inizia ad avvertirsi una forte aria di rinnovamento, una sempre crescente fiducia nel “secol d’oro” che non avrebbe potuto non nutrirsi di succhi virgiliani e – di conseguenza – bucolici. È dunque su queste basi, conservatesi a fatica, ma di ora in ora sempre più solide, che si innesta la vera e propria poesia pastorale quattrocentesca, in tutte le sue diverse sfaccettature.

#### 1.4 La “codificazione” del Quattrocento: Orfeo e Pan, le *Bucoliche elegantissime*, la rinascita della *Sylva*

Una delle più compiute ricognizioni moderne sul genere bucolico in volgare è stata effettuata da Maria Corti in un fondamentale studio avente come punto di partenza l’*Arcadia* del Sannazaro e orientato a ricostruire – seppur brevemente – una storia delle strutture della poesia pastorale.<sup>69</sup> Vale la pena di soffermarsi sui singoli punti elencati dalla studiosa, dato che gli stilemi citati potranno essere agevolmente ritrovati nell’analisi delle *Selve d’amore* laurenziane e dell’opera del Magnifico nel suo complesso.

Grande importanza è innanzitutto assunta, nella codificazione in questione, dal concetto di *Arcadia*. È chiaro che la mitica (e fittizia) regione peloponnesiaca elevata a paradigma poetico dal Sannazaro nell’ultimo decennio del Quattrocento non dovrà essere interpretata – almeno in questa sede – come opera letteraria in sé e per sé. La generica denominazione “Arcadia” comprenderà piuttosto una serie di contesti ‘idillici’ anteriori, fra i quali un posto d’onore va certamente assegnato a un altro ‘non-luogo’, le Isole Fortunate; e tuttavia non sono da trascurare – e non lo farà il Lorenzo delle *Selve* – le mitiche raffigurazioni dell’età dell’oro, sulle quali ci soffermeremo più avanti. Tornando allo studio della Corti, vediamo la definizione in esso fornita del contesto ‘atemporale’ in questione:

Il paese Arcadia si presenta con peculiari caratteristiche: a) È una sorta di Eden bucolico, che ha solo il nome in comune con l’aspra terra del Peloponneso; la trasformazione di un lontano paese arido, dimora di orsi e di lupi, in una idillica terra, dove i pastori gareggiano nel canto amoroso, sarebbe dovuta, secondo alcuni classicisti, a una geniale iniziativa di Virgilio su uno spunto offerto dallo storico arcade Polibio; secondo altri, a una tradizione preteocritea. - b) Arcadia significa un mondo innaturale, condizione del resto proficua alla natura stessa perché si trasformi in arte; un mondo dove la vita dei pastori, come ben dice lo Snell, “è più sognata che vissuta”. - c) In questa Arcadia, mitica e di evasione, entro i cui confini possono coabitare divinità, pastori e uomini assolutamente reali contemporanei all’artista, le forme della vita campestre valgono come antitesi rispetto a quelle della realtà sociale e civile.<sup>70</sup>

Una fondamentale rilevanza assume dunque, già nelle varie codificazioni della poesia pastorale

---

<sup>68</sup> Sull’argomento rimandiamo ancora una volta al fondamentale contributo di MARTELLI, *Firenze* cit.

<sup>69</sup> CORTI, *Il codice bucolico* cit.

<sup>70</sup> Ivi, p. 286.

pre-sannazariana, il paesaggio ‘idealizzato’ di un luogo che si pone al di là del tempo e dello spazio. Atemporale, a pensarci bene, è anche la fortuna di un simile *tòpos*, che si mantiene sostanzialmente inalterato – fatte salve ovviamente le singole variazioni legate alle diverse ‘contemporaneità’ storico-biografiche citate dalla Corti – per oltre 1500 anni; e tuttavia è soprattutto nel Quattrocento che il contesto arcadico diviene connotativo non dell’intero genere bucolico, ma di un suo filone ben specifico in opposizione a un altro. Come ha fatto acutamente notare Nino Borsellino nel suo saggio *Orfeo e Pan*,<sup>71</sup> le due figure mitologiche in questione – entrambe da secoli profondamente legate agli stilemi pastorali – si pongono in antitesi fra loro, dando origine, nel secolo XV, a due correnti ben distinte: la prima, legata appunto ad Orfeo e all’orfismo (oltre che al paesaggio di un’altra regione ellenica ‘idealizzata’, la Tracia, terra d’origine del mitico cantore), sarà venata di coloriture misteriche e indissolubilmente legata alla poesia neoplatonica delle cerchie ficiniane,<sup>72</sup> benché uno dei suoi esiti più felici, la *Fabula di Orfeo* del Poliziano,<sup>73</sup> avrebbe in seguito costituito un fondamentale ponte in direzione del dramma pastorale cinquecentesco;<sup>74</sup> la seconda si porrà sotto l’egida del dio arcade per eccellenza, Pan, il quale è «un nume tutelare, è il dio d’Arcadia, ma in quanto è un inventore anche lui. La poesia pastorale è la sua invenzione».<sup>75</sup> Il dio-capro incarna, in apparenza, il lato maggiormente sereno e rassicurante del paesaggio bucolico, eppure la sua stessa figura non è priva di contraddizioni; scrive ancora Borsellino:

La presenza di Pan è [...] costitutiva dell’universo poetico pastorale. Senza rivelarsi come un personaggio, senza vantare un destino tragico (comico piuttosto), Pan non esce mai di scena, anche dalla scena apparente della favola pastorale. La impone questa presenza la qualità primigenia del dio, la sua ambiguità di semicapro strettamente connaturata all’ambiguità dell’immaginario pastorale che smentisce l’ipotesi di un’Arcadia edenica innocente imperturbata.<sup>76</sup>

Sarà proprio quest’ambiguità a caratterizzare il mondo bucolico quattrocentesco, nel quale, a ben vedere, l’equilibrio che dovrebbe teoricamente essere garantito dal contesto arcadico è spesso e volentieri turbato da agenti ‘esterni’, riflessi della contemporaneità. Si tratta di un procedimento messo in atto – a più riprese – nella poesia dello stesso Lorenzo, in opere quali il *Corinto*, l’*Apollo e*

<sup>71</sup> N. BORSELLINO, *Orfeo e Pan – Sul simbolismo della pastorale*, Zara, Parma 1986.

<sup>72</sup> Ivi, p. 7: «In un ordine di relazioni e ascendenze mitiche più assoluto – quello della teogonia poetica – il primato di Orfeo rispetto a Pan è incontestabile. Egli non è il nume tutelare, il patrono di uno specifico esercizio di poesia, ma l’inventore della poesia stessa e della musica che la fa vibrare fino a produrre l’incantesimo del mondo animato e inanimato; ed è poi anche il detentore di quel potere di rivelazione, di quella «voce orfica», oracolare, che gli conferisce il patrocinio dei misteri e a distanza, nell’ermeneutica cristiana del Medioevo e in quella umanistica del Rinascimento, l’autorità del poeta-teologo».

<sup>73</sup> Sulla rappresentazione poliziana, cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *L’“Orfeo” del Poliziano, con il testo critico dell’originale e delle successive forme teatrali*, Antenore, Padova 1986.

<sup>74</sup> BORSELLINO, *Orfeo e Pan* cit., p. 9: «Orfeo entra nel mondo pastorale da estraneo, quasi da cantore girovago; diffonde in quell’universo della zampogna una poesia diversamente intonata sulla cetra, su temi più solenni e senza modulazioni eventualmente stridule. [...] Virgilio, Ovidio e Poliziano hanno fissato il personaggio Orfeo nel momento in cui il suo rapporto col mondo pastorale si altera e tragicamente s’interrompe, né la sua promozione a dio dei misteri sottintende una ripresa di quel rapporto».

<sup>75</sup> Ivi, pp. 7-9.

<sup>76</sup> Ivi, p. 11.

*Pan, l'Ambra e le stesse Selve*, ma non vi sarà estraneo il Sannazaro quando dichiarerà – all'interno della sua opera più nota – che gli ideali della poesia pastorale sono ormai morti per sempre (*Arcadia, A la sampogna*, 10-11):

Le nostre Muse sono estinte, secchi sono i nostri lauri, ruinato è il nostro Parnaso, le selve son tutte mutole, le valli e i monti per doglia son divenuti sordi. Non si trovano più ninfe o satiri per li boschi, i pastori han perduto il cantare, i greggi e gli armenti appena pascono per li prati e coi lutulenti piedi per isdegno conturbano i liquidi fonti, né si degnano, vedendosi mancare il latte, di nudrire più i parti loro. Le fiere similmente abbandonano le usate caverne, gli uccelli fuggono dai dolci nidi, i duri e insensati alberi inanzi a la debita maturezza gettano i lor frutti per terra, e i teneri fiori per le meste campagne tutti comunemente ammarciscono. Le misere api dentro ai loro favi lasciano imperfetto perire lo incominciato mele. Ogni cosa si perde, ogni speranza è mancata, ogni consolazione è morta.

L'*Arcadia* rappresenta, per usare le parole della Corti sopra citate, «un mondo innaturale, condizione del resto proficua alla natura stessa perché si trasformi in arte»; e l'arte non costituisce in nessun caso un processo incontrastato.

Una simile inquietudine di fondo si ritrova, se vi si pone attenzione, nella stessa infelicità dei protagonisti dei singoli quadretti pastorali. Le figure che si muovono su questo sfondo idillico – a volte convenzionali, ma spesso e volentieri riflesso di personalità reali – sembrano costantemente metterne in evidenza l'implausibilità, reiterando all'infinito giochi e stilemi letterari; non stupisce, dunque, che il poeta – attraverso il 'mascheramento' lirico – parli in realtà più e più volte di se stesso e dei suoi colleghi e sodali.<sup>77</sup> Ma l'attualizzazione quattrocentesca del fenomeno bucolico non si ferma certo qui, mettendo anzi in campo esigenze cortigiane, preferenze politiche e ragioni sociali; fondamentale appare – soprattutto alla corte del Magnifico – il richiamo all'età augustea intesa come vera e propria "età dell'oro". Alessandro Pontremoli, riprendendo alcune osservazioni di Alberto Tenenti, fa notare come il mito dell'età aurea, una sorta di riscatto per la non idilliaca condizione presente, viva nel secolo XV una seconda giovinezza:

Mito dell'amore e ritorno dell'età dell'oro divengono nel Quattrocento paradigmi di gran parte della produzione drammatica, ma soprattutto, per più di una generazione di uomini di cultura, chiave interpretativa esoterico-prophetica delle vicende storiche contemporanee, tentativo di «risarcimento da una storia crudele, proiettando nel sogno e negli stereotipi della vita pastorale un 'paradiso' appena intravisto e perduto».<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> CORTI, *Il codice bucolico* cit., p. 286: «I pastori nell'universo bucolico sono sottratti alla logica del quotidiano: a) Usano molto del loro tempo a suonare il flauto, la siringa, a gareggiare nel canto con modi del tutto letterari. - b) Sono per lo più innamorati infelici, bramosi di metterne al corrente altri pastori; l'amore è raramente drammatico, ma li distrae dalla cura delle pecore. - c) Alcuni di essi sono poeti della cerchia dell'autore, talché egli ne riproduce i versi o li parafrasa o vi allude; donde anche la possibilità di *collages*, tecnica di origine squisitamente ellenistica».

<sup>78</sup> A. PONTREMOLI, *I balli di Venere e Amore: natura e mito nella danza del Rinascimento*, in D. Boillet, A. Pontremoli (a cura di), *Il mito d'Arcadia – Pastori e amori nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Torino, 14-15 marzo 2005), Olschki, Firenze 2007, p. 165; A. TENENTI, *Figurazione bucolica e realtà sociali (1350-1550 ca.)*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Origini del dramma pastorale in Europa*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Viterbo, 31 maggio – 3 giugno 1984), Union Printing, Viterbo 1985, p. 27.

Vediamo dunque come il motivo esoterico (Orfeo, per utilizzare le terminologie di Borsellino), quello pastorale (Pan) e le contingenze storiche si intreccino indissolubilmente nel creare un tipo di poetica nuova, che si serve degli stilemi bucolici per attuarne, almeno a Firenze, un superamento, di volta in volta orientato secondo il gusto dei singoli autori.<sup>79</sup> E qui ci si può agilmente ricollegare al terzo punto del discorso di Maria Corti, nel quale è messa in risalto l'importanza della componente autoriale:

L'autore del testo bucolico, nell'atto in cui diviene personaggio che dice io, pastore, si fa anello fra la realtà simbolica del genere bucolico e la concretezza del suo momento storico (ben diversa, ovviamente, l'incidenza dell'io Virgilio e dell'io Calpurnio; in quest'ultimo già affiora un elemento cortigiano).<sup>80</sup>

Segue, nella trattazione della studiosa assunta come filo conduttore del presente discorso, un breve *excursus* nel quale si ribadisce come la vera codificazione del genere in età rinascimentale avvenga a Firenze dopo la metà del Quattrocento.<sup>81</sup> Evento capitale è la pubblicazione, nel 1482, delle cosiddette *Bucoliche elegantissime*, date alle stampe da Antonio Miscomini e contenenti componimenti di alcuni fra i maggiori esponenti del rinnovato genere nella città gliata e a Siena,<sup>82</sup> tutti – o quasi tutti, come vedremo a breve – più o meno contemporanei di Lorenzo. Francesco de Arzocchi (o Arzochi) era stato un precoce promotore della 'rinascita pastorale' attorno alla metà del secolo XV,<sup>83</sup> benché di lui non si sappia in realtà moltissimo: Ilaria Merlini retrodata la sua attività addirittura agli anni compresi

---

<sup>79</sup> A. GAREFFI, *La scrittura e la festa – Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 41: «Questo mito [dell'età dell'oro], nato con Virgilio e perdurato durante il Medio Evo, in Firenze si nutre di istanze diverse, anch'esse contraddittorie come lo furono gli uomini e i tempi. Istanze altresì meno lineari e semplici di come le ha riassunte Gombrich. Egli dice che questo mito nasce a Firenze con Cosimo *pater patriae*: non potendo Cosimo vantare altre e più tradizionali virtù, come quelle dinastiche o quelle guerresche, per questo mercante del Mugello e uomo di pace bisognò inventare un motivo encomiastico nuovo: e quel motivo fu appunto il ritorno dell'età dell'oro. Ma un tanto argomento non poteva venir usato strumentalmente e a piacere senza aprire qualche contraddizione. In breve e schematicamente: Matteo Palmieri parla dei *Saturna regna* in chiave sostanzialmente mistica; Cristoforo Landino in chiave astrologica, ma, attraverso speciali calcoli, identifica finalmente il Magnifico con Augusto; Marsilio Ficino ne parla in chiave metafisica e storica insieme: per lui l'età dell'oro va riconosciuta nello spirito e nella realtà dei suoi tempi; Lorenzo il Magnifico si accontenta di parlarne con modestia filosofica; Poliziano vi si accosta con spirito ascetico, tuttavia ripetendo le conclusioni del Landino; Pico della Mirandola, su influenza del Savonarola, contraddice il Landino, nega i calcoli che questi aveva elaborato sulla base delle computazioni matematiche derivate da Albumasar e si rifiuta di credere per principio ad un qualsiasi ritorno di qualsiasi età trascorsa. Già solo questo permette di constatare come quel mito rappresenti qualcosa di più di una semplice trovata per soddisfare con piaggeria e adulazione la vanità della famiglia che governa Firenze».

<sup>80</sup> CORTI, *Il codice bucolico* cit., pp. 286-287.

<sup>81</sup> Ibid.: «In realtà solo a partire dal decennio 1460-70 (è del 1468 la dedica al duca di Calabria della *Bucolica* di Iacopo Fiorino de' Boninsegni da Siena) l'indirizzo bucolico assume la fisionomia di una corrente letteraria che da Siena e da Firenze si diffonderà nei centri culturali del Nord e del Sud, sino a trasformarsi, come testimonia la tradizione manoscritta, in una sorta di epidemia bucolica».

<sup>82</sup> BORSETTO, *Andar per l'aria* cit., p. 183: «Sembra ormai solidamente acquisito: il testo fondamentale per la rinascita dell'egloga volgare in Italia viene prodotto a più mani tra Firenze e Siena negli anni Ottanta del Quattrocento. Si tratta delle *Bucoliche elegantissime*, composte da Bernardo Pulci (che vi volgarizza in terzine il *Bucolicon liber* di Virgilio), Francesco de Arzochi, Girolamo Benivieni e Jacopo Fiorino de' Boninsegni».

<sup>83</sup> TAVONI, *Il Quattrocento* cit., p. 127: «La composizione delle prime egloghe di Francesco Arzocchi si lascia retrodatare [rispetto all'opera del Boninsegni] agli anni Sessanta e quella della prima addirittura agli anni Cinquanta [del Quattrocento]».



tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento.<sup>84</sup> Una simile ipotesi, la quale si pone in netto contrasto con la precedente tradizione critica, contribuirebbe peraltro a spiegare la sostanziale 'originalità' dell'Arzocchi rispetto agli altri autori della silloge:

[La *Miscomini* è] una sorta di antologia, cui è sotteso [...] un progetto di propaganda politica e culturale: funzionale, da un lato, al consolidamento dell'immagine pubblica di Lorenzo nel quadro della guerra seguita alla congiura dei Pazzi, la stampa afferma, dall'altro, il primato fiorentino e senese del "genere" ed esporta la forma dell'egloga così come si era andata sviluppando in Toscana nei decenni precedenti. Tuttavia i testi arzocchiani non sono assimilabili al tessuto dell'encomio laurenziano che lega strettamente gli altri autori e che trova espressione soprattutto nelle dedicatorie di Pulci e Boninsegni e in alcune egloghe di Benivieni; sono testi – al pari di quelli virgiliani che, in traduzione, aprono la rassegna – privi di rilievo rispetto al contesto politico specifico. Si deve dunque ritenere che la loro presenza all'interno dell'incunabolo abbia motivazioni di ordine squisitamente letterario: se, come pare, la sequenza in cui sono poste le *Bucoliche elegantissime* vuole scandire le tappe dello sviluppo della bucolica volgare, si può affermare che a Francesco Arzocchi venga riconosciuto, assieme al primato cronologico, il ruolo di vero "inventore" del genere in ambito volgare.<sup>85</sup>

Quale che sia l'effettiva datazione delle sue opere, l'Arzocchi è ad ogni modo «protagonista di un'operazione che da un lato salda direttamente la nuova bucolica al modello virgiliano, scavalcando in modo deciso tutta la tradizione dell'egloga latina medievale, e dall'altro recupera in maniera spregiudicata tasselli tematici, modelli culturali e forme metriche della tradizione volgare trecentesca»,<sup>86</sup> sulla scia dunque degli esperimenti pastorali di Petrarca e Boccaccio; e una simile operazione è parimenti messa in atto dall'altro senese presente nella raccolta *Miscomini*, Jacopo Fiorino de' Boninsegni.<sup>87</sup> La sua figura rappresenta il *trait d'union* fra la 'scuola bucolica' di Siena e quella fiorentina, essendo egli vissuto per lunghi periodi alla corte del Magnifico dopo essere stato bandito dalla sua città natale.<sup>88</sup> Di Bernardo Pulci e Girolamo Benivieni, gli altri due 'protagonisti' della silloge, parleremo più approfonditamente nel capitolo successivo, dedicato a Lorenzo e alla sua cerchia.

Le *Bucoliche elegantissime* eserciteranno una fortissima influenza sulla poesia pastorale quattrocentesca, ma la loro importanza non si limita a questo. È interessante notare come la silloge

---

<sup>84</sup> I. MERLINI, *La ri-nascita bucolica*, in AA. VV., *Bucoliche elegantissime*, Vecchiarelli, Roma 2009, p. 15: «Per Francesco Arzocchi la storia è stata ingenerosa di notizie e documenti: poeta senese di cui rimangono quattro egloghe e un frammento di canzone, deve essere espatriato precocemente, prima della maggiore età. [...] Le testimonianze manoscritte, che provano una sua circolazione extramunicipale, risalgono già alla fine del Trecento. [...] Questo dato, evinto dalla tradizione manoscritta, rimette in discussione gli albori dell'egloga volgare attribuita a Giusto e ad Alberti. Quello che in Giusto de' Conti e in L. B. Alberti era una "tentazione" bucolica, trasfusa nel primo nei capitoli ternari del suo canzoniere, e nel secondo in elegie ed egloghe dagli esiti metrici a dir poco sperimentali, è già una compagine pastorale in Arzocchi, che presuppone un allargamento tematico e formale, un involucro aperto ad incursioni stilistiche ardite e a materiali poetici eterogenei».

<sup>85</sup> S. FORNASIERO, introduzione a F. ARZOCCHI, *Egloghe*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1995, pp. VI-VII.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> MERLINI, *La ri-nascita bucolica* cit., p. 27: «Nella seconda metà degli anni Sessanta, Jacopo Fiorino de' Boninsegni poeta, membro di una delle famiglie più in vista del Monte dei Riformatori, verosimilmente attende alla composizione delle egloghe che nell'aprile 1468 dedicherà ad Alfonso di Calabria. Debitore in larga parte al *Bucolicum carmen* di Petrarca, Boninsegni usa il codice pastorale recuperando il simbolismo metaletterario che è proprio di alcune egloghe di Virgilio».

<sup>88</sup> Ivi, p. 31.

costituisca per certi versi il riconoscimento ufficiale della scissione della poesia pastorale in due ulteriori filoni ben distinti, quello *bucolico* in senso stretto e quello *rusticale*; la Corti<sup>89</sup> riconosce a Enrico Carrara il merito di aver approfondito per primo, a inizio Novecento, tale dicotomia.<sup>90</sup> Entrambe le correnti sono per l'appunto ben rappresentate all'interno della stampa Miscomini,<sup>91</sup> come ha sottolineato – fra gli altri – Luciana Borsetto ponendo l'accento sul variegato panorama delle fonti letterarie alla base della raccolta fiorentina:

Al di là delle *Eclogae* virgiliane, i modelli antichi che le sottendono sono gli *Idilli* di Teocrito, gli scritti di Mosco e di Bione, di Claudiano e Nemesiano, da poco riscoperti, e le *Metamorfosi* di Ovidio. L'ambientazione boschereccia che vi si registra si affida a una comunicazione letteraria mescolata, incisa da tonalità auliche e patetiche non di rado attraversate da movenze realistiche e rusticali. Disparatissimi i temi affrontati: amorosi, politici, allegorici, funebri, giocosi, encomiastici, una vera e propria *summa* di possibili motivi pastorali, elaborati in forma dialogica o narrativa e affidati a strutture polimetriche (frottole, terzine, endecasillabo sdrucchiolo), destinate a improntare fortemente il genere.<sup>92</sup>

Almeno per un certo periodo, a prevalere sarà la corrente rusticale. Questo perché la tradizione del comico si ritrova ad essere profondamente consonante con le strutture bucoliche volgari, e anzi le caratterizza rispetto alla precedente tradizione latina medievale, come osserva ad esempio Marzia Pieri:

L'egloghistica latina era giunta ormai a esiti di contaminazione così grossolana da meritarsi un certo ostracismo da parte dei nuovi umanisti; diverso il caso della moderna egloghistica volgare che, intorno agli anni '70, si irradia dalla Toscana, in particolare da Firenze e da Siena, in direzione soprattutto napoletana e veneta, mescolandosi alla moda sempre viva dei ninfali boccacceschi. Il quadro culturale complessivo di questa diffusione resta ancora in ombra per molti versi, ma i pochi sondaggi condotti più in profondità [...] hanno ben mostrato che questa letteratura «miscuglio stupefacente di sensualità, religiosità, allusioni amorose e sacre, gelosia, ira, passione, mistificazione pia», spesso scaturita da ambienti conventuali, costituisce una svolta evolutiva rispetto ai vecchi sirventesi, congenitamente misti di elementi lirici e narrativi, che tanta fortuna avevano avuto nella prima metà del secolo. È un classicismo ancora privo di intenzioni monumentali, che riscopre nell'egloga uno strumento espressivo dimesso ma efficace, sinonimo, sin dal Medio Evo, di discorsività e quindi di teatralità. Del resto l'ambivalenza è antica se lo stesso Virgilio, nella terza bucolica, invoca senza tanti problemi la tutela della musa comica Talia.<sup>93</sup>

È in un simile contesto che vanno inquadrare opere celeberrime e dibattute quali la *Nencia da Barberino* e la *Beca da Dicomano*, come se – almeno a Firenze – la seriosità insita nel messaggio

---

<sup>89</sup> CORTI, *Il codice bucolico* cit., p. 287.

<sup>90</sup> CARRARA, *La poesia pastorale* cit., cap. III-IV.

<sup>91</sup> U. BOSCO, *Rinascimento non classicistico*, in AA. VV., *La poesia rusticana nel Rinascimento*, Atti del Convegno di studi (Roma, 10-13 ottobre 1968), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1969, pp. 11-12: «I poeti medicei, in coerenza con la biforcazione quattrocentesca della bucolica classica già messa in luce da E. Carrara, ci offrono, per così dire, due versioni del motivo (la situazione dell'invincibile che è vinto da amore è cara ai poeti del Rinascimento anche per altra ragione, cui accenneremo): o lo riprendono dagli antichi, tramite il Boccaccio della *Comedia delle Ninfe*, che inaugura la versione moderna di esso; o lo traducono in poesia pastorale «da burla» (per dirla col Varchi), e scrivono canti nenciali. In questi l'elementarità e ingenuità degli affetti è esasperata, e i poeti oscillano dalla simpatia in certo modo rispettosa sino alla satira e al dilleggio».

<sup>92</sup> BORSETTO, *Andar per l'aria* cit., p. 183.

<sup>93</sup> PIERI, *La scena boschereccia* cit., pp. 31-32.

‘sociale’ dell’egloga classica necessiti di essere di volta in volta stemperata, con un occhio ammiccante agli illustri autori volgari (Boccaccio su tutti, sebbene non vadano trascurate le esperienze burchiellesche che tanta influenza eserciteranno su Luigi Pulci e la sua cerchia), ma anche alla tradizione orale.<sup>94</sup> Rilevante è, in tal senso, l’appropriazione del linguaggio popolareggiante da parte di compagini autoriali elitarie, le quali cavalcheranno l’onda per diversi anni prima di prendere coscienza della propria funzione legittimante nei confronti dei nascenti poteri signorili. Del resto, altri ambienti cortigiani esterni alla Toscana, come quello napoletano, avevano sempre recepito con difficoltà una tradizione poetica quale quella di stampo popolare, che presupponeva indubbiamente una forte impronta comunale e repubblicana; in simili contesti il filone puramente bucolico si rivelò prevalente rispetto a quello rusticale, come Folena fa notare a proposito della poesia di Sannazaro, il quale tende semmai a trovare conforto nelle istanze in difesa della tradizione filologica che a Firenze avevano animato, negli anni immediatamente precedenti, un autore eterodosso come il Poliziano.<sup>95</sup>

Sarà la sempre crescente influenza della filosofia neoplatonica in Toscana e altrove a sancire, negli ultimi due decenni del secolo – il primo dei quali vede con ogni probabilità la composizione di una parte rilevante delle *Selve* laurenziane –, il definitivo predominio della corrente bucolica su quella rusticale. Molto pertinenti in tal senso sono ancora una volta le osservazioni della Pieri:

Come l’imitazione virgiliana, attraverso «gli sgraziati volgarizzamenti» fiorentini e le incerte riprese senesi e napoletane, finisca per investire in profondità la sensibilità e il gusto delle classi alte, è un fenomeno ampio e complesso. [...] Certamente ad un certo punto del tardo Quattrocento si affermano sogni di Arcadie e età dell’oro di qualità completamente nuova: fra gli entusiasmi aurei dell’epoca di Lorenzo, i sogni archeologici e prolissi del Colonna e la malinconia pastorale del Sannazaro, grande interprete di questo trapasso, c’è un brusco salto di qualità, che investe in genere il consumo dell’antico. L’idillio pastorale (Virgilio e Teocrito soprattutto, ma anche Mosco e Bione, editi da Aldo a fine secolo) assume lo stesso valore elegiaco e privato della lirica del Petrarca, passato, nel giro di una generazione, dal rango subalterno di futile poeta romanzo a modello alto e prezioso di poesia e di morale. Il Petrarca restituito e fatto proprio dai nuovi poeti (quello delle *Rime* e non dei *Trionfi*) si abbina immediatamente al Sannazaro nel connotare la svolta decisiva della letteratura volgare; permeata, fuori di Firenze, di valori individuali e sentimentali e di crescenti nostalgie antiurbane, libera adesso da impacci

<sup>94</sup> Ivi, pp. 32-33: «È vero [...] che in Toscana il genere si innesta su una tradizione antica di alto livello, sanzionata dagli esempi di Dante, Petrarca e Boccaccio, e con disinvoltura confina e si mescola a preesistenti fenomeni popolareschi di carattere recitativo, legati ad una cultura urbana consumatissima. [...] L’esperienza degli improvvisatori di piazza da un lato, l’umanesimo filologico dall’altro, concorrono a foggare la nuova egloghistica volgare: quasi contemporaneamente all’uscita delle *Bucoliche elegantissime* Virgilio, insieme a Teocrito, costituisce la materia del corso tenuto da Poliziano allo Studio di Firenze nel 1483, con la raffinata prolusione in versi del *Rusticus*».

<sup>95</sup> G. FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l’“Arcadia” di I. Sannazaro*, Olschki, Firenze 1952, p. 103: «[In Sannazaro] il *poëta philologus* per usare la felice espressione del Vossler nel suo lavoro giovanile sulle poetiche del primo Rinascimento, ha quasi sempre la meglio sulle intenzioni del letterato volgare che portando la sua «sompogna» fra pastori e ponendo il canto in bocca a rozza gente di campagna ambiva a un certo vigore rustico e popolare, come dimostra il suo studio delle *Bucoliche elegantissime* del 1482 e dei contemporanei toscani che intorno a Lorenzo più o meno artificiosamente popolareggiavano. Frutti magri ebbe da questo studio e da questi tentativi il Sannazaro; quel poco che nelle Egloghe riecheggia i rustici e i bucolici toscani è risentito passivamente e spesso è fuori tono o serve esclusivamente a far clausola sdrucchiola nel verso. Per la lingua viva e l’espressione popolare il Sannazaro non aveva animo né orecchio»; cfr. anche CORTI, *Il codice bucolico* cit., p. 287: «Dalla specola sannazariana, naturalmente, è il filone bucolico a polarizzare l’attenzione, anche se nell’*Arcadia* non mancano parziali suggestioni del plurilinguismo e della polimetria del genere rusticale».

latineggianti e archeologici, essa coltiva con assiduità miti di edonismo erotico, naturale e musicale, e vi crea attorno una griglia di motivi letterari e iconografici ripercorsi e variati con monotona insistenza.<sup>96</sup>

Ecco dunque riaffacciarsi sulla scena il Petrarca, come a ideale chiusura di un cerchio. Siamo ormai giunti alle soglie dell'*Arcadia* del Sannazaro, oltre l'era laurenziana, e converrà pertanto fermarsi qui; non prima, tuttavia, di un breve *excursus* sulla *sylva* e sulla sua 'codificazione' poliziana.

Il genere della *sylva*, costituente la base (in verità soprattutto onomastica) delle *Selve* laurenziane, assume nel Quattrocento contorni certamente più sfumati e meno definiti rispetto al filone pastorale. Nella rinascita del genere in questione – codificato in età romano-imperiale da Stazio come *miscellanea* di componimenti d'occasione – ha senza dubbio una parte importante Angelo Poliziano, il quale tiene un corso sulle *Selve* staziane allo Studio fiorentino nel 1480-81, due anni prima di affrontare nella medesima sede le *Bucoliche* virgiliane e gli *Idilli* teocritei.<sup>97</sup> Per il Poliziano,

Stazio [...] è uno degli autori privilegiati, proprio perché è [...] un inesauribile serbatoio di notizie «di luoghi, di favole, di storie, di consuetudini»: ancora e sempre il suo [del Poliziano] maniacale obiettivo, teso a restaurare quel mondo antico non solo nella sua fenomenologia poetica e letteraria, ma in tutte le sue credenze e abitudini; quel mondo che il Medioevo aveva oscurato e stravolto.<sup>98</sup>

Come a ribadire le sue convinzioni, Poliziano decide di rispolverare, a corollario dei suoi corsi, il genere della *sylva*, con una serie di componimenti latini che vengono redatti con ogni probabilità in parallelo con le *Selve* dell'amico Lorenzo, in base ai criteri di *varietas* e ripresa filologica che costituiscono i marchi di fabbrica dell'intera produzione poliziana e non disdegnando anche incursioni nel campo della stessa poesia bucolica;<sup>99</sup> ma ciò che più colpisce è il profondo calarsi del Poliziano nella latinità attraverso una sorta di filologico gioco combinatorio, nel quale gli elementi più vari contribuiscono paradossalmente a costituire un'entità atemporale e monolitica:

La *sylva* che il nostro umanista [Poliziano] considerava in certo modo come il cuore di tutta la sua opera, *cui titulus Nutricia*, contempla la poesia classica come «un'unità fuori del tempo», in cui generi e autori, al di sopra di qualunque cronologia, appaiono evocati cripticamente e capricciosamente inanellati, «senza quasi spazio per idea alcuna di mutamento e progresso». Per Poliziano, la latinità è parimenti una selva nella quale tutti i fiori più esotici possiedono [...] «un'esistenza simultanea e compongono un ordine simultaneo»: un paradiso artificiale, da cui lui e pochi altri iniziati traggono qua il saporoso arcaismo, là l'accezione insolita, e da ogni parte gli usi enigmatici che permettono loro un

<sup>96</sup> PIERI, *La scena boschereccia* cit., pp. 33-34.

<sup>97</sup> V. BRANCA, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Einaudi, Torino 1983, pp. 86-87; ORVIETO, *Poliziano* cit., p. 325.

<sup>98</sup> ORVIETO, *Poliziano* cit., pp. 329-330.

<sup>99</sup> Ivi, p. 337: «Si replica – ma ora proclamata come cosciente manifesto programmatico – la tecnica della *varietas* e della *contaminatio*, che è in sostanza il coagularsi quasi a grappolo di elementi più disparati e di più differente origine attorno a un nucleo conduttore, che ora è virgiliano ed esiodico (*Manto*, *Rusticus*), ora omerico (*Ambra*), ora panpoetico (*Nutricia*). Le *Sylvae* sono il versante creativo dei corsi universitari: *Manto*, *Rusticus*, *Ambra*, pubblicate nel 1482, 1483 e 1485, rispettivamente connesse ai corsi dedicati alle *Bucoliche* virgiliane, al Virgilio georgico ed Esiodo e all'*Iliade*; infine i *Nutricia*, nella redazione del 1486 con dedica a Mattia Corvino, re d'Ungheria, e poi, in quella del 1491, con la dedica al cardinale Antonio Pallavicino Gentile: selva collegata ai corsi sulla storia della poesia di tutti i tempi. Sono il versante poetico, pur inscindibile dai corsi e dai commenti».

reciproco riconoscimento.<sup>100</sup>

In un simile contesto, è un dato di fatto che i caratteri della *sylva* possano apparire alquanto sfuggenti, almeno a prima vista. A pensarci bene, tuttavia, a caratterizzare il genere contribuisce proprio l'assenza di tratti ben definiti, il gioco ad incastro erudito, quel particolare senso in base al quale le diverse tessiture poetiche sembrano non avere né inizio né fine:

Il genere «selva» implica un alto grado di libera improvvisazione (che Poliziano non ha mai tradito), insomma un'affabulazione in prima istanza frazionata ed estemporanea: la selva è varietà e virtuosismo, sterminata erudizione ma anche libera creazione fantastica.<sup>101</sup>

Alle *Sylvae* poliziane ha dedicato pagine significative Attilio Bettinzoli, il quale non ha mancato di sottolineare – fra le altre cose – le caratteristiche sostanzialmente ‘metaletterarie’ dell'intera operazione<sup>102</sup> È interessante notare come la rivisitazione del genere della *sylva* operata dal Poliziano abbia inoltre come fine quello di riplasmare le istanze della poesia d'occasione latina in modo tale da consentire all'umanista stesso di appropriarsene, di rendere la molteplicità delle tematiche trattate quasi una gemmazione della propria poetica:

Il Poliziano ritaglia con ogni evidenza questa stoffa seguendo un disegno conforme alle sue proprie necessità. Egli riporta quella varietà di generi che fa dell'opera di Stazio un caso di «sincretismo letterario» nell'ambito delle strutture formali, ne fa un carattere essenziale e discriminante di quel particolare modulo compositivo che viene ad essere la *sylva*, ne ricava insomma la medesima idea di scrittura – rapsodica, sussultoria, incostante e volubile – che dispiega dall'uno all'altro dei suoi scritti.<sup>103</sup>

Cosa ancor più importante ai fini della nostra trattazione, il ritorno in auge della *sylva* nella sua

---

<sup>100</sup> F. RICO, *Il sogno dell'Umanesimo – Da Petrarca a Erasmo*, Einaudi, Torino 1998, pp. 75-76.

<sup>101</sup> ORVIETO, *Poliziano* cit., p. 338.

<sup>102</sup> A. BETTINZOLI, *A proposito delle 'Sylvae' di Angelo Poliziano – Questioni di poetica*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1990, pp. 8-9: «L'esercizio poetico dell'umanista [...] appare costituito da un gruppo di testi tra loro non omogenei e che tuttavia, a una lettura attenta ai risvolti meno immediati ma non per ciò meno probanti della pagina, si rivela saldamente raccolto attorno a un nucleo comune di implicazioni generali, conoscitive nel medesimo tempo che letterarie e stilistiche. Il primo dato [...] è in quella stessa unicità dell'oggetto poetico, appena attenuata dall'emergere, per via di parallelismi e richiami strutturali e tematici, di qualche tendenza all'ordinamento in forma dittologica dei testi: come se l'uno si riflettesse nell'altro, scoprendovi di norma la propria immagine capovolta e travisata. Unicità che impegna comunque quell'oggetto a racchiudere in sé il tessuto connettivo di cui non vi è traccia al suo intorno, e che ne fa di volta in volta una pietra di paragone assoluta nell'ambito espressivo che gli è proprio. Il che assume forma e consistenza definite ove si consideri che il nucleo fondamentale di questi versi è la dominante inclinazione della letteratura a far tema, simulando e dissimulando, di se stessa: o se si preferisce, a scomporre in se stessa e a dissolvere gli argomenti presi a motivo del discorso. Un anello portante della catena – per venire a qualche esempio fattuale – andrà ravvisato in questa accezione nell'elegia indirizzata a Bartolomeo Della Fonte. La tenuta letteraria del carme è nell'insieme discontinua e non sempre impeccabile; ma al di là dei modi corsivi dell'epistola, che tende, soprattutto nella seconda parte, a sgranarsi e sfilacciarsi in una collana di notazioni alquanto frammentarie, il margine di più cospicua resistenza del testo è nel suo porsi come astratta rivisitazione dell'elegia classica, per evocazione e compendio dei suoi caratteri essenziali. La ripresa di schemi topici e l'affollarsi di citazioni e riporti allusivi dagli esemplari di Tibullo, Ovidio, Propertio imbastiscono di fatto in quei versi una sorta di iperelegia, di elegia delle elegie, che si realizza nell'esibizione e nella dissezione, nel rimescolamento e nell'accumulo di pure e vuote forme. [...] Un posto a sé spetta [...] ai distici riservati a Marsilio Ficino: generico compendio di motivi, appunto, ficiniani, che si lega con l'idea sacrale e sapienziale della poesia che l'umanista veniva sviluppando dal confronto con i poemi omerici (e che analogamente si ritroverà alla base dell'apparato retorico delle *Sylvae*)».

<sup>103</sup> Ivi, p. 39.

forma poliziana finirà per esercitare la propria influenza sulla poetica laurenziana, fino a quel momento rispettosa del *sermo humilis* (bucolico o burlesco) e, in seguito, sempre più animata da tensioni nobilitanti anche sul piano stilistico. La compiuta definizione del sublime nelle *Sylvae* poliziane fornita da Bettinzoli può dunque offrirci diversi spunti di riflessione anche per quel che riguarderà le *Selve* del Magnifico:

È un sublime che si differenzia da quello epico-tragico, di cui non possiede talune qualità essenziali [...], e che sembra riferirsi piuttosto alla dizione elata, all'enfasi patetica, alla veemente concitazione del *subitus calor*, cui il Poliziano riserva – come già ci è occorso di vedere – un ampio tratto della *praelectio*. In questa composita miscela di eleganza, *suavitas*, artificio, magniloquenza e “furore” risiede dunque la peculiare impostazione, il tono distintivo delle *Selve* (e delle *Sylvae*): la condizione di una poesia che affonda le sue radici nel *genus medium* da cui tende a sconfinare nel sublime.<sup>104</sup>

La codificazione, operata dal Poliziano, di un nuovo stile ‘mezzano’, in un periodo – come abbiamo visto – di grande fioritura della poesia bucolica, porterà dunque ben presto all'ibridazione dei rispettivi stilemi, favorita anche e soprattutto dall'azione aggregante della filosofia neoplatonico-ficiniana; le *Selve* laurenziane, come avremo modo di vedere, risulteranno tra gli esiti più illustri di una simile temperie.

L'esperienza delle *Sylvae* poliziane in latino costituisce pertanto l'ultimo atto preliminare – o quantomeno contemporaneo – alla compiuta definizione delle *Selve* volgari di Lorenzo, la cui stesura, secondo Raffaella Castagnola, si protrarrà oltre il 1486.<sup>105</sup> All'interno di esse, la persistenza di stilemi tipici della poesia pastorale si trova ormai a convivere con gli elementi caratterizzanti gli analoghi componimenti del Poliziano, primi fra tutti «varietà» e «virtuosismo». Nel prossimo capitolo vedremo come le *Selve* si pongano a conclusione e coronamento di un lungo percorso, al termine del quale il Magnifico perviene alla definizione di un modello poetico originale, sorto dalla sublimazione delle istanze pastorali e – successivamente – dal loro definitivo superamento sotto l'egida del platonismo ficiniano.

---

<sup>104</sup> Ivi, p. 48.

<sup>105</sup> Sui *Nutricia* e sulle informazioni in essi contenute (o, per meglio dire, mancanti) in riferimento alle *Selve* laurenziane la studiosa – accogliendo uno spunto di Emilio Bigi – basa la sua ipotesi di datazione ‘tarda’ del poemetto medico: CASTAGNOLA, *Stanze* cit., pp. LXXXVIII-XCVIII; cfr. anche *supra*, nota 11.

## Capitolo II

### La ‘cerchia bucolica’ pulciana, Poliziano, Lorenzo e la genesi delle *Selve*

#### 2.1 Un’«accademia di buccoici» a Firenze

Si è detto, nel precedente capitolo, dell’evoluzione del genere bucolico volgare in Italia. Firenze e la Toscana costituirono il fulcro del nuovo movimento; e tuttavia, allo stesso tempo, in esse già covavano i germi del suo superamento. Converrà in questa sede, prima di intraprendere l’analisi delle *Selve* laurenziane, soffermarci a riflettere sull’effettiva natura della poesia medicea di stampo (o di semplice ispirazione) pastorale, analizzandone le contraddizioni e – soprattutto – i modelli letterari agenti in essa con spinta centrifuga, in direzione di una nuova contaminazione dei generi che si poneva pur sempre all’interno del classicismo, ma all’insegna di una maggiore libertà espressiva, non più racchiusa e costretta nel rigido schema dialogico della bucolica di stampo virgiliano.

Come già accennato in precedenza, gli anni giovanili di Lorenzo vedono l’affermarsi, a Firenze, di un filone bucolico-pastorale ‘eterodosso’ (pur essendo anch’esso di antica origine), certamente influenzato da una tradizione poetica tre-quattrocentesca – quella toscana – tutto sommato poco incline all’idillio e avvezza, di contro, al gioco verbale, al contrasto burlesco, in linea con una tradizione umoristica che dall’Angiolieri giunge sino al Burchiello e che impregna di sé persino l’ambiente laurenziano, ancora non irrigiditosi (siamo negli anni di poco precedenti la congiura dei Pazzi) in quel vero e proprio formalismo cortese che inevitabilmente si porrà all’insegna del neoplatonismo:

Facciamo centro, come d’obbligo, nella Firenze del Magnifico. Il filone allegorizzante della bucolica classica, allusivo a fatti morali, politici, personali, era stato di recente coltivato e arricchito da Dante, dal Petrarca, dal Boccaccio, e aveva e avrebbe avuta molta fortuna nel Quattro-Cinquecento e oltre. Tuttavia, i letterati e letteratissimi del circolo di Lorenzo preferirono seguire un altro filone dell’antica bucolica: quello che punta, con toni più o meno scherzosi, sull’elementarità e rozzezza degli affetti amorosi del contadino-pastore. La situazione-base di questo motivo consiste nelle effusioni del pastore, che si rivolge alla sua bella, le dichiara il suo amore, si lamenta dell’indifferenza di lei, vanta le sue pastorali ricchezze e la sua prestanta fisica, presentando talvolta la propria bruttezza e rozzezza come segno di forza virile; e altre simili cose. L’archetipo del motivo è ovviamente il lamento di Polifemo in Teocrito (*Id.* XI), che tuttavia sarebbe rimasto inerte presso i nostri – salvo forse per il solo Poliziano – se non avesse generato, con le naturali variazioni, il monologo dello stesso Polifemo in Ovidio (*Met.*, XIII 750 ss.) e altri sfoghi e inviti in Virgilio, soprattutto il lamento di Coridone per amore di Alessi (*Buc.*, II).<sup>106</sup>

In questa fase è dunque il modello del monologo teocriteo-ovidiano (e solo secondariamente virgiliano) a prevalere a Firenze su quello dialogico (canonizzato da Virgilio), in netto contrasto con

---

<sup>106</sup> BOSCO, *Rinascimento non classicistico* cit., p. 11.

quanto accadeva negli anni immediatamente precedenti, quelli della signoria di Cosimo il Vecchio e di Piero de' Medici, padre del Magnifico, che governerà la città gigliata fra il 1464 e il 1469. Il governo di Cosimo si era infatti sempre caratterizzato per una più chiara impronta classicistico-moralizzante, grazie al genere della trattatistica e alla preminenza del latino sul volgare, in una sorta di ultima propaggine dell'umanesimo civile:<sup>107</sup> è naturale dunque che le esperienze poetiche pre-laurenziane dovessero risentire dell'influenza dell'archetipo virgiliano, che tuttavia – come si è visto poc'anzi – non viene inizialmente sfruttato appieno da Lorenzo nella sua operazione di avvicinamento alle poetiche volgari. Si tratta, beninteso, di un accantonamento solo temporaneo, come la stessa operazione delle *Selve* contribuirà a chiarire del tutto, ma bisogna senz'altro prenderne atto.

Il Magnifico si pone dunque consapevolmente in contrasto con quella sorta di 'cerchia bucolica' che tanto si prodigava per omaggiarlo; il gruppo in questione – benché non si trattasse di un vero e proprio circolo – era capeggiato da Bernardo Pulci, fratello dei più noti Luca e Luigi nonché grande amico dello stesso Lorenzo. Il giovane Bernardo, presumibilmente ignaro dei futuri sviluppi, si pone immediatamente come alfiere della tradizione bucolica virgiliana nel quadro della complessa operazione legata alla già citata stampa Miscomini, sapientemente orchestrata – come abbiamo avuto modo di vedere – dal lungimirante signore di Firenze. È rilevante il fatto che il Magnifico approfitti a modo suo della 'spinta' pulciana per mettere le mani su un genere poetico che avrebbe poi orientato a suo uso e consumo negli anni successivi. Scrive Zanato:

Non è un caso che gli esordi poetici laurenziani coincidano con l'avvio della bucolica volgare a Firenze, poco prima della metà degli anni Sessanta, vale a dire con l'iscrizione di fatto del Magnifico a quella «accademia» o «studio di buccoici» di cui parla Luca Pulci nel *Driadeo*, promossa da quest'ultimo assieme ai fratelli Bernardo e Luigi, come ha chiarito di recente Stefano Carrai. La tempestività di questa adesione importa anche perché permette di connotare *ab origine* uno dei tratti caratteristici della produzione di Lorenzo, vale a dire la costante disponibilità verso i generi letterari nuovi per il volgare, o, se non proprio inediti, almeno pionieristici. [...] Sul piano della diretta produzione pastorale, a Firenze, prima del *Corinto*, possono essere annoverate solo le [prove di Naldo Naldi], svolte però in latino; in campo volgare spicca invece la presenza, peraltro *sui generis*, del volgarizzamento di Bernardo Pulci delle *Bucoliche* virgiliane, compiuto certo prima della morte di Cosimo. [...] È noto che tale traduzione fu dedicata, da un giovane Bernardo, a un giovanissimo Lorenzo, quasi certamente prima che questi si applicasse al *Corinto*, visto che non se ne fa parola nella prefazione del Pulci, fatto inconcepibile se effettivamente l'egloga laurenziana fosse già stata composta.<sup>108</sup>

Stando a quanto sostenuto dallo studioso veneto, il modello classicistico e virgiliano risulta ancora perfettamente funzionale alla messa in pratica degli intenti laurenziani:

L'operazione laurenziana di lancio, o meglio di rilancio, dell'egloga volgare poté essere giostrata fra il recupero della lezione arzocchiana, ben nota ma non accolta *in toto*, specie nei suoi estremi espressionistici, e la più recente riscoperta del Virgilio bucolico da parte di Bernardo Pulci, che invece

---

<sup>107</sup> Per quel che riguarda il trapasso dagli anni di Cosimo a quelli di Lorenzo, fondamentale rimane il contributo di MARTELLI, *Firenze* cit.

<sup>108</sup> T. ZANATO, *Percorsi della bucolica laurenziana*, in S. Carrai (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Antenore, Padova 1998, pp. 109-111.



invitava il futuro “signore” di Firenze a una più stretta aderenza al modello classico. Fu quest’ultima la via fatta propria da Lorenzo.<sup>109</sup>

Trovo, tuttavia, che tale «aderenza al modello classico» nell’opera del Magnifico debba essere ricondotta, più che ai primissimi anni ’70 del Quattrocento, ad un momento successivo, quello in cui si vanno definendo opere quali il *De summo bono*, l’*Ambra* e, ancor più avanti nel tempo, le stesse *Selve*. L’operazione del giovane Lorenzo nella sua fase iniziale – dunque negli anni compresi tra la fine del settimo e l’inizio dell’ottavo decennio del secolo, anni che vedono il Magnifico ancora alle prese con i suoi primi veri esperimenti poetici di ampio respiro (*Uccellazione di starne*, *Simposio*) – è chiaramente mirata alla costituzione di una base filologicamente più solida per le nuove speculazioni lirico-filosofiche che si stavano facendo prepotentemente strada nel suo animo, ma il tutto va inquadrato nel contesto di una fase in cui il filone rusticale tende a prevalere su quello classicistico, come in parte abbiamo già visto. Si pensi ad esempio alle prime due ottave dell’*Uccellazione*, nelle quali l’ambientazione villanesca conferisce subito una patina ‘disimpegnata’ all’intero testo:

Era già rosso tutto l’oriente  
e le cime de’ monti parien d’oro:  
la passeretta schiamazzar si sente,  
e ’l contadin tornava al suo lavoro:  
le stelle eran fuggite, e già presente  
si vedea quasi quel ch’amò l’alloro.  
Ritornavansi al bosco molto in fretta  
l’alocco, il barbagianni e la civetta.

La volpe ritornava alla sua tana  
e ’l lupo ritornava al suo deserto;  
era venuta e sparita Diana;  
però forse saria suto scoperto.  
Avea già la sollecita villana  
alle pecore e ai porci l’uscio aperto.  
Netta era l’aria, fresca e cristallina,  
e da sperar buon dì per la mattina.

E le medesime osservazioni andranno parimenti fatte per l’*incipit* del *Simposio* (vv. 1-9):

Nel tempo ch’ogni fronda lascia il verde  
e prende altro colore, e imbiancon tutti  
gli arbori, e poi ciascun suo’ foglie perde;  
e ’l contadin con atti rozzi e brutti,  
che aspetta il guidardon del lungo affanno,  
vede pur delle sue fatiche i frutti,  
e vede ’l conto suo, se ’l passato anno  
è stato tal che speranza gli dia  
o di star lieto o di futuro danno...

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 115.

Si vanno dunque definendo – grazie anche all’azione di un altro dei fratelli Pulci, Luca – le caratteristiche fondamentali della bucolica ‘rusticale’ laurenziana, quali ad esempio l’ambientazione mugellana cui si è fatto cenno nel capitolo precedente.<sup>110</sup> Il *Driadeo d’amore* rappresenta una delle più compiute attualizzazioni degli stilemi pastorali in epoca medicea; e naturalmente l’opera di Luca non può non risentire degli impulsi fornitigli dal fratello Bernardo, tanto più che – come testimoniato all’interno dello stesso *Driadeo* – Firenze godeva ormai della presenza di una sorta di ‘cerchia bucolica’ costituita non solo dai Pulci, ma anche da altri noti umanisti quali, ad esempio, Naldo Naldi, autore, quest’ultimo, di una raccolta di egloghe dedicata, neanche a dirlo, «ad Laurentium Medicen iuvenem clarissimum».<sup>111</sup> Il tutto va naturalmente inquadrato – come Carrai ha ben intuito – in un contesto in cui la singola opera letteraria contribuisce attivamente alla definizione e legittimazione dell’intero ambiente culturale fiorentino di epoca laurenziana, ambiente che si appoggia peraltro a un modello autorevole come quello albertiano; Lorenzo non ha dunque ancora del tutto abbandonato le proprie ambizioni di dominio ‘illuminato’ e plurale, basato su un’adesione di massima ai dettami dell’umanesimo civile. Tale esperienza troverà riscontro e incarnazione nel personaggio di Lauro nel pulciano *Driadeo*, pur venendo apparentemente rinnegata dallo stesso Magnifico, poco tempo dopo, nel *De summo bono*, in cui prevalgono la disillusione e la necessità di un’esistenza al riparo dalle tribolazioni della vita pubblica.<sup>112</sup> Il repentino cambio di prospettive laurenziano lascia qualche dubbio, come sembrerebbe rilevare anche Stefano Carrai; ma quel che le osservazioni dello studioso pongono maggiormente in rilievo è il già citato ruolo del *Driadeo* nella definizione di una ‘cerchia’ patrocinata, senza possibilità di equivoci, dallo stesso Lorenzo:

Convieni partire da un brano del *Driadeo d’amore*, composto alla metà degli anni Sessanta dal maggiore dei tre [fratelli Pulci], Luca, e dedicato a Lorenzo stesso. Nel terzo canto il poeta chiama sulla scena dei colli mugellani proprio il suo giovane mecenate, il quale s’impegna in una gara canora con il pastore Tavaiano per la conquista della bella Estura, «e nell’ultimo – secondo che recita la rubrica – vanta Lauro alla ninfa Estura una città perfetta, e ’l pastore vita solitaria e filosofica». In altre parole ha luogo qui una *disputatio* analoga a quella che nelle landiniane *Camaldulenses* – svoltesi secondo la *factio*, ricordo, nel 1468 – avrebbe visto protagonisti l’Alberti e Lorenzo: ciò che non basta per proporre di scorgere in Tavaiano l’*alter ego* pastorale dell’Alberti stesso, ma è certo sufficiente a farci pensare che il giovane Medici fosse allora realmente affezionato alle posizioni dell’umanesimo civile, dissociandosi peraltro da quelle degli stoici. E riguardo al fatto che all’altezza del *De summo bono* egli risulta essere passato sull’altro fronte, tanto da costringere il pastore Alfeo a controbattere l’entusiasmo del signore per la vita bucolica, si dovrà star attenti a non sottovalutare le esigenze retoriche dell’argomentazione e del genere dell’*altercatio*. [...] Si ha qui [nel *Driadeo*] la raffigurazione di una vita intellettuale attiva in

<sup>110</sup> Tale delimitazione geografica appare ben evidente nella celeberrima seconda stanza della *Nencia*: «I’ son stato ad Empoli al mercato, / a Prato, a Monticegli, a San Casciano, / a Colle, a Poggibonzi e San Donato, / a Grieve e quinamonte a Decomano; / Feggine e Castelfranco ho ricercato, / San Piero, el Borgo e Mangone e Gagliano: / più bel mercato ch’ento ’l mondo sia / è Barberin, dov’è la Nencia mia».

<sup>111</sup> La raccolta naldiana fu redatta verosimilmente negli anni fra il 1460 e il 1470, e comprende undici egloghe in latino, tutte di volta in volta dedicate a Cosimo, Piero, Lorenzo e Giuliano de’ Medici; cfr. N. NALDI, *Bucolica – Volaterrais – Hastiludium – Carmina varia*, a cura di W. LEONARD GRANT, Olschki, Firenze 1974.

<sup>112</sup> *De summo bono*, I, 1-3: «Da più dolce pensier tirato e scorto, / fuggito avea l’aspra civil tempesta / per ridur l’alma in più tranquillo porto».

ogni campo del sapere umanistico – poeti, scribi, filosofi, geografi, architetti, retori, astronomi, musicisti, medici – che molto doveva lusingare i lettori *intra moenia* e Lorenzo stesso. Va messo in rilievo però che la poesia vi è rappresentata da un filone preciso, il quale evidentemente doveva proporsi agli occhi – o nei voti – di Luca Pulci come genere in cui i fiorentini eccellevano. Lauro vanta difatti alla ninfa la presenza in città di una «accademia di buccoici», ovvero di un gruppo di poeti dediti alla poesia pastorale.<sup>113</sup>

Se badiamo tuttavia all'effettiva composizione di tale «accademia», è indubbio che i tre fratelli Pulci costituissero l'ala innovatrice rispetto, ad esempio, al Naldi e al suo conservatorismo latineggiante; ma anche internamente alla famiglia pulciana si possono agevolmente individuare un'ala conservatrice (rappresentata da Bernardo), un'ala aperta alle innovazioni (rappresentata da Luigi, non a caso quello dei fratelli destinato a maggior fortuna) e una posizione intermedia (incarnata da Luca). L'impulso alla 'rinascita' del volgare letterario a tutto campo non poteva che essere approvato e giostrato – come la storia dimostra – da Luigi. Bernardo, con la sua traduzione delle *Egloghe* virgiliane, aveva invece osato cimentarsi – come sappiamo – in un confronto diretto con l'archetipo per eccellenza, dunque non rinunciando del tutto al classicismo,<sup>114</sup> seppur nel tentativo (riuscito, almeno in parte) di risvegliare nell'ancora giovanissimo Lorenzo l'entusiasmo per la poesia in volgare, tanto bistrattata negli anni di Cosimo e Piero de' Medici, ma ormai pronta per il definitivo salto di qualità. Per ciò che riguarda tali dinamiche, facciamo ancora una volta riferimento a Carrai:

In età precoce il minore dei tre [fratelli Pulci], Bernardo, aveva portato a compimento il primo volgarizzamento poetico oggi noto delle egloghe virgiliane e lo aveva dedicato allo stesso Lorenzo con una epistola degna del massimo interesse. [...] Si tratta di un documento [...] per più aspetti notevole, intanto perché consente di affacciare in via ipotetica una datazione piuttosto alta dell'episodio. Padre Verde, di recente, ha dato per scontato che la versione fosse degli stessi anni in cui fu stampata, quando Bernardo era «occupato e affaticato per incombenze attinenti al suo ufficio di Provveditore dello Studio Fiorentino»; ma basta constatare che Lorenzo viene detto nella dedicatoria «giovane prestantissimo» per

---

<sup>113</sup> CARRAI, *Alle origini della bucolica* cit., pp. 114-115.

<sup>114</sup> Piuttosto duro, ma tendente comunque a riconoscere il fondamentale valore storico del volgarizzamento pulciano, è il giudizio di C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 126-127: «Il volgarizzamento delle *Bucoliche* di Virgilio, che Bernardo Pulci dedicò a Lorenzo de' Medici, a prima vista oggi mostra solo la sua stentata e spropositata bruttezza. Ma come dalla dedica stessa risulta, voleva essere e di fatto era un tentativo ardito e ambizioso. Oggi sappiamo già che Leon Battista Alberti, formidabile precursore in tutto, aveva composto egloghe in volgare: non molto tempo prima del Pulci, ma quando ancora solo un uomo della sua statura poteva in perfetta solitudine avventurarsi a tal segno. Comunque l'Alberti non pare abbia mai volgarizzato altro che se stesso. Il volgarizzamento in terza rima del Pulci presupponeva la possibilità di riprendere in volgare dai suoi umili inizi la via segnata dal maggior poeta latino. La responsabilità individuale che il volgarizzatore si assumeva era modesta, se anche di un buon tratto superiore alla sua abilità, ma l'impresa per sé e per i suoi impliciti sviluppi comportava una responsabilità collettiva e di scuola assai maggiore. Era segno che nello stesso ambiente, alla porta aperta dal Landino qualcuno di fuori era pronto ad affacciarsi. Di fatto a quello sgraziato volgarizzamento delle *Bucoliche* probabilmente fa capo la moda pastorale che da Firenze e da Siena si propagò in un breve giro d'anni al Nord e al Sud avvicinando uomini come il Boiardo e il Sannazzaro. E certo a quel primo passo seguì il secondo che pur fu tentato poco più di un decennio dopo a Firenze da Michelangelo Tenaglia e da ser Bastiano Foresi di rifare in terza rima le *Georgiche*. Nel *Libro chiamato Ambitione* del Foresi per poco non si arriva all'*Eneide*. [...] Appena occorre aggiungere che il Foresi, come il Landino, era un ferventissimo seguace del neoplatonico Ficino. L'accesso ai classici che nell'ambito di quella scuola si apriva anche alla lingua e poesia volgare, era, come si è già visto, evasivo dalla tradizione retorica e politica romana. Evasione e impotenza felicemente si accordavano a serbare intatta da una volgare profanazione l'*Eneide*, bastando il commento del Landino, più che abbozzato già nelle *Disputationes camaldulenses*, e sviluppato poi nella sua edizione di Virgilio, a dar saggio di come la nuova scuola ellenizzante fiorentina interpretasse il poema eroico di Roma».

accorgersi che il volgarizzamento risale ad un'epoca assai anteriore, come conferma il fatto che l'operetta venga presentata esplicitamente quale fatica giovanile («sarai censore delle mie scolastiche e umilissime primizie»<sup>115</sup>).

Gli effetti di una tale azione persuasiva sul Magnifico non tardano a farsi sentire, ma in un modo – come abbiamo visto – forse inatteso dagli stessi fratelli Pulci, Bernardo *in primis*. Lorenzo infatti sembrerebbe recepire il nuovo linguaggio espressivo in senso 'rusticale'; e ciò vale sia se riconoscessimo in lui l'autore della *Nencia*,<sup>116</sup> sia se ci limitassimo a metterne in rilievo la funzione di patrocinatore di esperimenti quali la stessa *Nencia* e la *Beca*, quest'ultima divertita replica – ad opera di quello fra i Pulci (Luigi) più aperto alle istanze burlesche e alla disputa salace – al componimento 'archetipico':

Merita una riflessione [...] il fatto che [Bernardo] Pulci offrisse in dono all'imberbe Lorenzo la sua traduzione come pegno di amicizia o banco di prova per l'ammissione nel novero dei suoi fedeli: segno, questo, che in quel medesimo *entourage* Bernardo si aspettava che l'esperimento avrebbe riscosso un certo interesse, ovvero che Lorenzo condividesse il suo gusto nel verificare «se l'artificiosa eleganza del rusticano metro in materno idioma per modo alcuno si potesse esprimere». E osservo, per inciso, che non essendo netta in quell'ambiente – come le parole del minore dei Pulci confermano – la percezione del divario fra stile bucolico e stile rusticale, lo sforzo di trasferire il «rusticano metro» nel «materno idioma» non può non farci pensare anche alla *Nencia* e alla *Beca*.<sup>117</sup>

Le intenzioni 'classicistiche' di Bernardo sono dunque volutamente ribaltate dallo scaltro Magnifico, che di certo, almeno in quel particolare momento della storia fiorentina, aveva la necessità di accattivarsi i fautori del volgare, per lo più oligarchi cittadini, tramite il ricorso alle poetiche burlesche a loro tanto care.

In una simile situazione di ambiguità, Luca Pulci – col suo *Driadeo* – rappresenta, come detto, l'intellettuale in bilico (sempre, beninteso, nell'ambito del genere bucolico) fra conservatorismo e innovazione, non sconfinando mai apertamente nel burlesco, ma aprendosi a toni più leggeri, certo non del tutto estranei al modello virgiliano, e tuttavia maggiormente accostabili a quello teocriteo-ovidiano. L'influenza di Ovidio è ravvisabile anche nei ripetuti omaggi alle *Heroides* presenti nelle epistole di Luca, attraverso una riproposizione dei toni dell'elegia che verrà del resto replicata nelle stesse *Selve* laurenziane; e cruciale sarà parimenti – ma torneremo sull'argomento a breve – il ritorno in grande stile del *tòpos* classico di Polifemo e Galatea:

---

<sup>115</sup> CARRAI, *Alle origini della bucolica* cit., p. 116.

<sup>116</sup> Non va tuttavia dimenticato che la *Nencia* presenta ancora tracce rilevanti degli stilemi bucolici 'canonici'; cfr. ZANATO, *Percorsi della bucolica* cit., p. 120: «La non-rottura dei legami con il mondo bucolico si coglie nella stessa strutturazione della *Nencia*, quale ci è testimoniata dalla versione in venti ottave, le cui prime dieci stanze esaltano canonicamente la bellezza e le doti dell'amata (e inglobano il motivo del vanto del protagonista), mentre le seconde dieci, nelle quali Vallera si rivolge direttamente a Nencia, toccano accenti elegiaci, per finire con la tradizionalissima offerta di doni, nella fattispecie «qualche zaccherella» (19, 1). Anche l'ottava di chiusa, con il ritorno a casa delle «bestie» e il commiato dei protagonisti, ormai sul far della sera, esibisce una delle clausole più consolidate della bucolica, specie virgiliana».

<sup>117</sup> CARRAI, *Alle origini della bucolica* cit., p. 118.

È lecito immaginare, ovviamente, che dell'impresa di Bernardo partecipassero in qualche misura i due fratelli maggiori. Luca del resto va considerato uno dei principali rappresentanti di questo umanesimo tutto volgare, che mirava a rivitalizzare la poesia in lingua materna appropriandosi di alcuni dei generi poetici più consueti della classicità. Nella sua raccolta di epistole in terzine va riconosciuto un cospicuo tentativo di tradurre in volgare i modi e il respiro dell'elegia sotto la specie dell'epistola eroide. Si aggiunga però che quella di Polifemo a Galatea (VIII), desunta dall'imitazione quasi centonaria che dell'idillio teocriteo aveva dato Ovidio nel XIII delle *Metamorfosi*, risulta comprensibilmente contaminata con il genere dell'egloga. A parte gli inserti bucolici del *Driadeo*, peraltro, anche nella prima epistola, di Lucrezia a Lauro, egli trovava il modo di accogliere una breve egloga amebea recitata dai pastori Anibeo e Sibulo. Erano non a caso, egloga ed elegia, i due generi sui quali aveva puntato l'Alberti poeta, nel cui repertorio andrà perciò individuata – secondo un'indicazione di Dionisotti – una significativa fonte di ispirazione dell'attività di Luca Pulci.<sup>118</sup>

Quanto a Luigi,

appena occorrerà ricordare l'alternativa rusticale cui egli, replicando all'autore della *Nencia*, dava voce con il lamento del contadino mugellano innamorato della *Beca*. Abbiamo quindi elementi sufficienti per sostenere che l'«accademia di buccoici» della quale, per bocca di Lauro, Luca faceva menzione nel *Driadeo* non era affatto – come opinò Enrico Carrara – quella platonica riunita attorno a Ficino, ma alludeva ad un gruppo di poeti affascinati dalla scoperta della bucolica volgare. Non è facile, per la penuria di documenti, dire se altri ne facesse parte, ma tutto lascia intuire che a tale altezza di tempo i principali esponenti di questa avanguardia fossero appunto i Pulci.<sup>119</sup>

Possiamo dunque a buon diritto considerare almeno Luca e Luigi Pulci come 'padri' del genere rusticale e della poesia nenciale in età laurenziana, con il compiaciuto appoggio – almeno inizialmente – dello stesso Magnifico. Bisognerà tuttavia fare una considerazione, già sommariamente accennata in precedenza e niente affatto di poco conto: la paternità medicea della *Nencia da Barberino*, nei secoli troppo spesso data per scontata, non è in realtà per nulla certa.<sup>120</sup> Un'adesione 'attiva' di Lorenzo alla poesia nenciale non può dunque – a tutt'oggi – essere affermata senza ombra di dubbio, tanto più che le opere di sicura composizione laurenziana negli anni '60-'70 del secolo (*Corinto*, *Apollo e Pan*, lo stesso *De summo bono*) tradiscono sì una filiazione dai modelli bucolici in voga, ma certamente non presentano quei tratti 'espressionistici' così tipici della *Nencia* e della *Beca*. Il riferimento più prossimo è, semmai, il già citato *Driadeo* di quel Luca Pulci che può essere considerato il più 'moderato' dei tre fratelli, impregnato com'era di quell'accademismo umanista ormai quasi *démodé*, ma ancora, per così dire, rassicurante.

## 2.2 Dal *Corinto* al *De summo bono*: la via laurenziana al superamento della bucolica

Lorenzo partecipa dunque, senza ombra di dubbio, alle attività del 'circolo bucolico' promosso dai fratelli Pulci, ma sceglie una via più conservatrice e, se vogliamo, decorosa, che lo porterà ben presto

---

<sup>118</sup> Ivi, pp. 118-119.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> BESSI, *La Nencia* cit., pp. 11-119.

alla costruzione di un proprio stile poetico a cavallo fra l'*umile* della bucolica e il *mezzano* della *sylva*. In questa prima fase, tuttavia, prevale ancora l'utilizzo di un linguaggio semplice, popolareggiante, che ha nel *Corinto* – il quale, stando a Tiziano Zanato,<sup>121</sup> risulta essere nelle sue linee essenziali componimento precocissimo, attribuibile addirittura agli anni 1464-65 – la sua opera-manifesto, certamente innestatasi, come sostiene Stefano Carrai, nel solco della 'fioritura bucolica' degli anni '60:

Il problema che si impone in questa sede [...] è se anche Lorenzo risentisse allora di questa stagione della bucolica fiorentina. [...] Il *Corinto* deve considerarsi posteriore alla versione virgiliana di Bernardo Pulci, il quale altrimenti non avrebbe mancato – toccando, nella dedicatoria, il problema della resa in volgare di tale genere poetico – di menzionare la prova di Lorenzo. E poiché l'impulso dato al diffondersi della bucolica volgare sarà da attribuire, si è visto, all'iniziativa concertata dei tre fratelli, il capitolo laurenziano dovrebbe ragionevolmente fiancheggiare la fioritura di egloghe da essi promossa. Qualora la sua composizione risalisse effettivamente alla metà degli anni Sessanta, la scena del *Driadeo* in cui Lorenzo *alias* Lauro identifica la poesia fiorentina con il filone pastorale dichiarerebbe in maniera inequivocabile la sua stessa affiliazione, in virtù del *Corinto*, a quella «accademia di buccoici».<sup>122</sup>

Il Magnifico è dunque parte attiva all'interno della corrente bucolica, ma il suo approccio è moderato, controllato, partecipe di quello stesso sentimento poetico che animava Luca Pulci in opposizione ad entrambe le divergenti tendenze, 'classicistico-conservatrice' ed 'espressionistica', dei fratelli di quest'ultimo. Beninteso, la strada percorsa da Lorenzo non si pone affatto in opposizione al modello nenciale, anzi si avvale di numerosi *tòpoi* ad esso ricollegabili, ma sempre di concerto con la tradizione classica, creando un amalgama di differenti ispirazioni, sfumando e – se vogliamo – sublimando quella patina 'rustica' e popolareggiante che caratterizzava la *Nencia* e la *Beca*; quella laurenziana si concretizza come un'operazione dal sotterraneo carattere elitario, della quale sarà memore Angelo Poliziano diversi anni più tardi. Il monologo del pastore, amante infelice, diviene così *tòpos* per eccellenza della prima stagione poetica del Magnifico, all'insegna di Teocrito e di Ovidio, come imponeva la moda di quel periodo:

La poesia nenciale avrà via via arricchimenti, risposte di Nencia al suo spasimante, il parto, la morte di lei, nuovi personaggi, si svilupperà in vere e proprie egloghe; ma il nucleo fondamentale è il monologo-lamento del pastore. Polifemo dell'*Antonius* del Pontano non è dissimile dal suo progenitore teocriteo, anche se nel frattempo s'è fatto furbo, ha imparato a nuotare e riesce così a carpire un bacio a Galatea; ma il motivo assume nuova vitalità nel circolo mediceo. Una delle *Pistole* di Luca Pulci è di Polifemo a Galatea; lo stesso Lorenzo lo rielaborerà nel *Corinto*; e, quanto al Poliziano, la «canzona» di Aristeo nell'*Orfeo* lo riecheggia, mentre il Polifemo delle *Stanze* (I 116-118) trae i suoi lineamenti direttamente da Teocrito, non senza contaminazioni ovidiane. Notevole che qualche intonazione nenciale sia avvertibile nell'Aristeo e nel Polifemo polizianeschi. Dice il primo (*Fav. di Orfeo*, 33-34): «Ma sempre piango, e 'l cibo non mi piace, – e senza mai dormir son stato in letto», in diretto riscontro con le stanze 10 e 12 della *Nencia* vulgata: «io non posso inghiottir già più un boccone»; «non ho potuto stanotte dormire». Qui siamo dunque al punto di confluenza delle due versioni del motivo, l'aulica e la popolarasca. Il Poliziano, si sa, è maestro di tali intarsi.<sup>123</sup>

<sup>121</sup> ZANATO, *Opere cit.*, pp. 135-136.

<sup>122</sup> CARRAI, *Alle origini della bucolica cit.*, pp. 120-121.

<sup>123</sup> BOSCO, *Rinascimento non classicistico cit.*, p. 12.

Sarà appunto la *Fabula di Orfeo* poliziana, negli anni attorno al 1480,<sup>124</sup> a portare a compimento queste istanze e, allo stesso tempo, a preparare la strada per un ulteriore filone, quello del dramma pastorale, che tanta fortuna avrà nelle corti cinquecentesche. Se anzi si dovesse prestar fede alle teorie di Antonia Tissoni Benvenuti, la quale sostiene che la datazione della *Fabula* debba essere anticipata di almeno un paio d'anni, persino Girolamo Benivieni – forse il più illustre fra gli autori della *Miscomini* – sarebbe debitore al Poliziano, dato che almeno una delle sue *Egloghe* riutilizzerebbe motivi tipici della *Fabula* stessa:

Nella seconda egloga del Benivieni, indirizzata a Giovanni Pico della Mirandola dopo la sua partenza da Firenze – secondo gli studiosi questo primo soggiorno fiorentino sarebbe avvenuto nel 1479 – è presente un'ostentata ripresa di alcuni motivi e stilemi dell'*Orfeo*, soprattutto della parte bucolica, la *Canzona* di Aristeo e la *gratulatio* di Mopso. È sufficiente una rapida lettura per capire che l'imitatore non può essere il Poliziano, e che certo non può essere casuale un così fitto reticolo di richiami testuali. [...] L'imitazione della *fabula* fatta dal Benivieni costituisce un omaggio insieme al Poliziano e al Pico che negli anni giovanili mostrava una sincera ammirazione per la poesia volgare del Poliziano.<sup>125</sup>

È a questo punto interessante notare come l'*Orfeo* sarebbe stato a sua volta influenzato dal *Corinto* laurenziano. Il contesto in cui la rappresentazione della *Fabula* si svolge – almeno nella sua prima parte – è quello bucolico dei pastori, pregno di ovvi influssi virgiliani. I personaggi poliziane, pur mantenendo qualcosa del languore di Amore e Venere nelle più note *Stanze*, tendono a privilegiare un linguaggio schietto e umile, in alcuni momenti quasi buffonesco (si veda la parlata 'forestiera' del pastore slavo dei vv. 15-16: «State tenta, bragata! Bono argurio, / ché di cievol in terra vien Marcurio»). Senza mai raggiungere gli eccessi parodistici della *Nencia da Barberino*, alcuni dei dialoghi iniziali di cui sono protagonisti Mopso e Aristeo e, soprattutto, la “canzona” intonata da quest'ultimo ai vv. 54-87 rievocano, appunto, il *Corinto*. Sul fatto che i due componimenti siano strettamente imparentati fra loro non sembra esserci alcun dubbio; basti confrontare gli amorosi lamenti di entrambi i protagonisti. Di seguito riportiamo i passi più significativi del monologo di Corinto (vv. 13-45):

O Galatea, perché tanto in dispetto  
hai Corinto pastor, che t'ama tanto?  
*Perché vuoi tu che muoia il poveretto?*

[...]

Sanza sospetto *i ben pasciuti armenti*  
lieti si stanno nella lor quiete,  
*e ruminando forse erbe pallenti.*

[...]

Io piango *non udito* il duro affanno,

---

<sup>124</sup> Per la datazione dell'*Orfeo* nel 1480 ci atteniamo alle osservazioni di ORVIETO, *Poliziano* cit., pp. 312-314.

<sup>125</sup> TISSONI BENVENUTI, *L'“Orfeo”* cit., pp. 66-67.

i pianti, i prieghi e le parole all'ugge,  
che, se udite non son, che frutto fanno?  
Deh, come innanzi agli occhi nostri fugge,  
non fugge già davanti dal pensiero!

[...]

Deh, non aver il cor tanto severo!

[...]

Ma, lasso a me! non è la voce udita.  
Se almen di mille udita ne fussi una!

[...]

Adunque i rozzi versi e poco ornati  
daremo al vento; ed or ho visto come  
saranno a lei li mia pianti portati.

Ed eccone gli echi, puntualissimi, nel canto di Aristeo (*Fabula*, vv. 54-85):

*Udite, selve, mie dolce parole,  
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 bagnare il grifo in acqua pura;  
*non vuol toccar la tenera verdura*,  
tanto del suo pastor gl'incresce e dole.

[...]

Ben si cura l'armento del pastore:  
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.

[...]

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

[...]

*Portate, venti, questi dolci versi  
drento alle orecchie della donna mia:*  
dite quanto io per lei lacrime versi  
e la pregate che crudel non sia;



*dite che la mie vita fugge via  
e si consuma come brina al sole.*

Ci troviamo dunque di fronte ad un costante interscambio di temi e motivi. L'estemporanea operazione 'pastorale' poliziana contribuirà – fra le altre cose – a ravvivare l'interesse per il fondamentale *tòpos* dell'età aurea, sull'auspicato ritorno della quale il Magnifico avrebbe voluto fondare l'impalcatura propagandistica della sua signoria; e tuttavia con esiti che, paradossalmente, a Lorenzo non dovettero risultare certo graditissimi, in quanto ponevano l'accento soprattutto sull'impossibilità di pervenire nuovamente al «secol d'oro» e sugli effetti catastrofici delle passioni umane, vere e proprie zavorre che precludono qualsiasi velleità di elevazione 'platonica':

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 [...] ed è poi definitivamente annullata dalla serie dei tragici eventi ai quali la stessa passione di Aristeo ha dato inizio.<sup>126</sup>

Evidentemente Poliziano – forse in seguito ai drammatici rivolgimenti della congiura dei Pazzi – avvertiva con maggiore lucidità, rispetto al Magnifico, l'impossibilità di realizzare il sogno del «secol d'oro»; negli anni (o nei mesi) della composizione della *Fabula*, peraltro, i rapporti fra i due dovevano essersi alquanto raffreddati,<sup>127</sup> almeno stando alle periodizzazioni tradizionali teorizzate dai critici.<sup>128</sup> Non ci sarebbe dunque da stupirsi se uno dei maggiori *tòpoi* caratterizzanti la poesia pastorale – quello, appunto, dell'età dell'oro – fosse stato deliberatamente tratteggiato dal Poliziano a guisa di effimera utopia. Qualche tempo dopo, al Lorenzo impegnato nella stesura delle *Selve* non sarebbe dunque rimasta che un'opzione: fare da sé, affidandosi alla filosofia neoplatonica per continuare a coltivare il sogno di tornare agli antichi fasti dell'età aurea. Sarà tuttavia un percorso non privo di contraddizioni, come vedremo.

Ma facciamo un passo indietro: vale la pena di rimarcare il fatto che il *Corinto* – composto da Lorenzo, come abbiamo visto, alquanto precocemente, già a partire dagli anni '60 – rimarrà con ogni probabilità l'opera del Magnifico più fedele allo spirito e ai dettami della bucolica classica, come fa notare Carrai:

Lo stesso incompiuto poemetto in terzine sul certame pastorale di *Apollo e Pan* – le due divinità tutelari di Lorenzo – travalica la tradizione bucolica, se anche non partecipa dei sovrasensi che saranno

<sup>126</sup> TISSONI BENVENUTI, *L'“Orfeo”* cit., pp. 76-77.

<sup>127</sup> Cfr. ORVIETO, *Poliziano* cit., p. 95: «I rapporti [del Poliziano] con Lorenzo per un breve periodo si incrinano, forse proprio perché, come sembra di capire dalla lunga e autoapologetica lettera di fede e di scuse scritta in latino a Lorenzo il 19 marzo 1480 (detta appunto *Apologia*) subito al suo ritorno a Firenze, il signore gli attribuiva due precise colpe: di non averlo seguito a Napoli nella pericolosa missione diplomatica presso l'avversario Ferrante d'Aragona e quella, forse ancor più grave, di essere fuggito da Firenze proprio nel 1480, alla ricerca di altri signori e di altre protezioni. Questi, pur con tutte le scusanti avanzate, sono forse gli unici “tradimenti” o “disubbidienze” perpetrate da Poliziano nei confronti dell'amato e sempre osannato Lorenzo».

<sup>128</sup> Sulla stesura della *Fabula*, cfr. *ivi*, pp. 312-323.

alla base del *Trionfo di Pan* dipinto per lui, fra il '90 e il '92, da Luca Signorelli, ove il regno di Pan simboleggia probabilmente il dominio laurenziano. Il *Corinto* si pone invece palesemente sulla linea albertiana e arzocchiana propugnata dai fratelli Pulci.<sup>129</sup>

E, se l'*Apollo e Pan* potrebbe costituire ai nostri occhi un 'episodio' letterario di minor rilevanza, la medesima tendenza all'allontanamento dagli stilemi pastorali può essere facilmente riscontrata in opere di più ampio respiro e di ben altre ambizioni, quali ad esempio il *De summo bono* (o *Altercazione*), degli anni '70:

L'*altercazione* o, meglio, il *De summo bono* di pastorale ha soltanto la cornice. [...] Poco ha a che vedere con la tradizionale allegoria delle egloghe, poniamo, dell'Arzocchi.<sup>130</sup>

Al giudizio di Carrai si affianca quello di Zanato, anche se in quest'ultimo caso sembra essere ammessa un'originaria 'vocazione' pastorale del poemetto (nella sua redazione in tre capitoli), poi gradualmente smarritasi durante il successivo – e consistente – ampliamento:

Il *De summo bono* in tre capitoli non fu preservato intatto dall'autore: il successivo raddoppio a sei capitoli del testo primitivo portò a un consistente occultamento della matrice bucolica, favorendo lo sviluppo dell'opera in poemetto filosofico, con un risultato finale molto composito data la compresenza forzata di elementi pastorali, teologico-speculativi, mistico-edificanti. Si trattava ormai di un testo in gran parte, o tutt'affatto diverso.<sup>131</sup>

Alquanto difficoltosa sembra dunque la coesistenza di stilemi bucolici e istanze neoplatoniche e ficiniane all'interno dell'opera poetica di Lorenzo, ormai sempre più votata ad un'elevazione spirituale che tende a sfumare i caratteri concreti, a sottolineare la vanità del bene terreno rapportato a quello celeste e, di conseguenza, orientata verso una destrutturazione del poemetto nei suoi tratti essenziali, con una sempre più marcata assenza di fili conduttori – che porterà studiosi come il Martelli a mettere in dubbio l'unità di insieme di opere quali le *Selve* – e, in modo particolare nel trapasso fra *De summo bono*, *Ambra* e *Selve*, con il progressivo abbandono della forma dialogica tipica della pastorale, inizialmente in favore di un ritorno al monologo dell'innamorato respinto, sul modello del *Corinto* (si pensi al lamento di Ombrone nell'*Ambra*), poi in direzione di un ininterrotto flusso aperto ad ogni tipo di divagazione, popolareggiante o dotta che sia (si guardi alle *Selve*, che pure muovono anch'esse da un monologo). Il graduale distacco dai motivi bucolici avrebbe paradossalmente raggiunto il suo culmine con il profondo rimaneggiamento del finale di quello stesso *Corinto* che costituiva l'opera 'pastorale' per eccellenza del Magnifico; rimaneggiamento, questo, operato sotto l'influsso di modelli classici (lo pseudo-Virgilio del *De rosis*) e contemporanei (il Poliziano di *I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino*).<sup>132</sup> Si tratta – come intuisce Zanato – solamente

<sup>129</sup> CARRAI, *Alle origini della bucolica* cit., p. 122.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> ZANATO, *Percorsi della bucolica* cit., pp. 132-133.

<sup>132</sup> ZANATO, *Opere* cit., pp. 136-137.

del punto di arrivo di un processo lungo e tormentato, all'insegna dello sperimentalismo e del gioco combinatorio di un Lorenzo sempre più 'poeta-filologo', oltre che 'filosofo':

Nei variegati percorsi seguiti dalle egloghe laurenziane, non era certo questo rinnovato *explicit* [del *Corinto*, attorno al 1485] a segnare un punto di rottura con lo statuto bucolico, e comunque l'innesto pseudo-virgiliano (o dovremmo dire virgiliano *tout court*, perché tale era il *De rosis* agli occhi del Magnifico) rispondeva ormai al fare compositivo dell'ultimo Lorenzo, rivolto alla lavorazione di singoli, preziosi componimenti, solo in un secondo momento assemblati fra di loro senza pressanti preoccupazioni di "trama", con un interesse essenzialmente, potremmo dire, estetico: come mostrano le pressoché coeve *Selve*, o l'*Ambra*. Siamo qui, a pieno titolo, nella stagione classicistica dell'attività laurenziana. Le quattro, o quasi cinque, con il nuovo finale del *Corinto*, prove bucoliche di Lorenzo [*Corinto*, *Nencia*, *De summo bono*, *Apollo e Pan*] si caratterizzano, da un lato, per la loro sostenuta omogeneità di base e il folto ordito di richiami agli altri testi bucolici, coevi e non, dall'altro lato per la diversità di mezzi espressivi e di obiettivi raggiunti, sì che ognuna risulta sensibilmente difforme dalle altre: in effetti, non ci saremmo aspettati qualcosa di differente da Lorenzo sperimentatore accanito di generi letterari.<sup>133</sup>

Il camaleontico Magnifico dimostra dunque in questa fase tutta la sua scaltrezza intellettuale: dopo aver constatato l'obsolescenza del modello bucolico-rusticale, che pure era stato da lui stesso inizialmente supportato, ritiene saggio l'appropriarsi degli stilemi pastorali per riutilizzarli come punto di partenza formale in direzione di una nuova poetica, improntata al classicismo e caratterizzata dall'intersecazione – diremmo quasi 'a mosaico' – di elementi retorico-stilistici alquanto eterogenei.

### 2.3 Oltre la pastorale: le *Selve*

I tempi sono ormai maturi (siamo nei pieni anni '80 del Quattrocento<sup>134</sup>) per un componimento di maggior spessore, un'opera che muova da basi classicistiche e pastorali,<sup>135</sup> ma che ne costituisca allo stesso tempo un superamento, una sublimazione all'insegna dei dettami del neoplatonismo. Si registra peraltro in questi anni la piena adesione di Lorenzo allo schema metrico dell'ottava, già sperimentato nella *Nencia* – sempre che si sia fautori della tuttora dubbia attribuzione di quest'opera al Magnifico – e di nobile ascendenza boccacciana, forse attraverso la mediazione dell'onnipresente Luca Pulci.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> ZANATO, *Percorsi della bucolica* cit., pp. 143-144.

<sup>134</sup> Cfr. *supra*, pp. 4-6.

<sup>135</sup> B. CICOGNANI, *La poesia di Lorenzo de' Medici*, Le Monnier, Firenze 1950, pp. 27-30: «Lasciando il sonetto e la canzone [Lorenzo] volge l'ottava all'idillio e compone *Le Selve*. Le reminiscenze stilnovistiche si sono interamente disciolte. Dalla trama tutta perfusa di neoplatonismo emergono centri lirici d'una bellezza stupenda. [...] Alle *Selve* si ricollega il *Corinto*. Nel *Corinto* il pastore di tal nome si lamenta perché [p. 30] la ninfa Galatea abbia in tanto dispetto lui che l'ama tanto. È un pastore che parla: ma il pastore non è che Lorenzo e Galatea la sua donna elevata a ninfa ritrosa. *Corinto* un po' parla come Lorenzo poeta, un po' con accento da pastore, poi di nuovo è Lorenzo».

<sup>136</sup> ZANATO, *Percorsi della bucolica* cit., p. 122: rilevante appare, nella *Nencia*, «la scelta del metro, l'ottava rima, per la prima volta in Lorenzo, la quale sterza decisamente rispetto al capitolo ternario fatto proprio dal *Corinto*, lontanamente modellato (tramite Bernardo Pulci) sugli esametri bucolici. Tecnicamente, si tratta del maggior divario misurabile tra la *Nencia* e il *Corinto*, sebbene non vada dimenticato che gli inserti pastorali presenti nel *Driadeo d'amore* già avevano tenuto a battesimo il connubio ottava-bucolica; pure, da questo punto di vista, una notevole suggestione devono aver esercitato le stanze del *Ninfale fiesolano*, anche a giudicare dalla costante e capillare presenza del testo boccacciano nella *Nencia*».

Prende dunque corpo il progetto delle *Selve*, forse già abbozzato in anni precedenti,<sup>137</sup> ma solo ora maturo per una più compiuta definizione, considerata la crisi ormai irreversibile del modello – tanto caro a Bernardo Pulci – della bucolica classica:

Quando egli [Bernardo Pulci], nel 1488, venne a morte, la linea albertiana di poesia classicheggiante cui i Pulci avevano dato impulso era ormai esaurita: un tributo pressoché definitivo le aveva versato il polimetro pastorale che apre la polizianesca *Fabula di Orfeo*. [...] Nella sua *facies* letteraria, Lorenzo era ormai il poeta-filosofo del *Comento*. La stessa conquista al volgare, con le *Selve*, di un genere argenteo caro al gusto di Poliziano va intesa nell'ambito di un classicismo nuovo, che si giovava di una erudizione affinata con gli anni e mirava alle acquisizioni più recenti dell'umanesimo.<sup>138</sup>

È dunque – ancora una volta – il Poliziano, primo fautore del ritorno in auge del genere della *sylva* reso celebre da Stazio nell'antichità, a fornire gli spunti teorici decisivi per l'evoluzione artistica del suo sodale Lorenzo. Nell'*Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*,<sup>139</sup> Poliziano sembrerebbe inizialmente attribuire alla raccolta staziana un profilo piuttosto basso, quasi mettendo in guardia il lettore/uditore sulla propedeuticità delle *Sylvae* in ambito educativo rispetto ai generi letterari più elevati:

Quod igitur ad Statium attinet, ut non hos satis esse absolutos libros paulisper dederimus, nihilo tamen secius cur eos praelegendos susceperimus egregie nobis ratio constiterit. Quid enim prohibet vel ideo adolescentibus non statim summos illos, sed hos si ita placet inferioris quasque secundae notae auctores ediscendos praebere, ut imitari illos facilius possint? Nam quemadmodum novellis vitibus humiliora primum adminicula atque pedamenta agricolae adiungunt, quibus se gradatim claviculis illis suis quasque manibus attolentes in summa tandem iuga evadant, ita nec statim ad ipsos sicuti primi ordinis scriptores vocandi adolescentes, sed humilioribus iis, qui tamen haud abiecti humi iacentesque sint, quasi paulatim invitandi sublevandique videntur. Itaque neque qui aurigari discunt valentissimas statim ac praeferoces ad currum quadrigas adhibent, nec qui navali erudiuntur praelio non in portu prius tranquilloque mari aliquandiu exercentur, neque non multo facilius multoque libentius adolescentuli in scholis doctiores condiscipulos quam magistros ipsos imitantur; non enim cuiquam temere evadere ad summas licuerit, nisi proxima quaeque antea, nisi quae paratissima amplectatur.<sup>140</sup>

<sup>137</sup> Mario Martelli ha sostenuto in passato (cfr. anche *supra*, p. 5) che la stesura di una considerevole parte delle ottave dei due poemetti dovesse risalire agli anni '70 del Quattrocento.

<sup>138</sup> CARRAI, *Alle origini della bucolica* cit., pp. 127-128.

<sup>139</sup> Per la datazione della prolusione al 1480-81 cfr. ORVIETO, *Poliziano* cit., p. 325; sul testo in sé, cfr. *ivi*, pp. 329-330: «Una *nouvelle vague* culturale [quella del Poliziano] certo in sintonia con le direttive venute dall'alto [...], che si proponeva nuovi e ambiziosissimi traguardi, riassunti nell'importante *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, in cui si vanta di «tentare vie nuove, quasi vergini, lasciando le vecchie e già battute» e, soprattutto, di inoltrarsi, intrepido esploratore, nei meandri, perlopiù sconosciuti o rimossi, della latinità e greicità minori (quella «multa et remota lectio» sbandierata nella dedica dei *Nutricia*), lui che «fa entrare per la prima volta tra le nostre pareti in seno a noi» non solo i sommi classici, ma soprattutto quella classicità «più tarda», sepolta dall'oblio dei secoli e dalla barbarie medievale. Stazio, dice ancora, è uno degli autori privilegiati, proprio perché è per lui un inesauribile serbatoio di notizie «di luoghi, di favole, di storie, di consuetudini»: ancora e sempre il suo maniacale obiettivo, teso a restaurare quel mondo antico non solo nella sua fenomenologia poetica e letteraria, ma in tutte le sue credenze e abitudini; quel mondo che il Medioevo aveva oscurato e stravolto».

<sup>140</sup> A. POLIZIANO, *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, in E. Garin (a cura di), AA. VV., *Prosatori latini del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1977, vol. VII, pp. 870-873: «Per quello che riguarda Stazio, mentre concederemo che questi libri [delle *Sylvae*] non furono portati a completa perfezione, tuttavia riaffermiamo che abbiamo preso a leggerli per buonissime ragioni. Che cosa impedisce che, di proposito, ai giovinetti non si facciano studiare subito i sommi, ma questi autori di minore grandezza, e quasi di seconda scelta, che però essi potranno imitare più facilmente? Alle viti novelle i contadini danno in origine più bassi appoggi, su cui possano innalzarsi gradatamente, aggrappandosi con quei loro viticci che sembrano mani fino a raggiungere sostegni più alti; analogamente i giovinetti non vanno subito messi innanzi a scrittori di primo piano, ma a questi più umili, che sembrano quasi giacere a terra, in modo che essi

Parrebbe dunque che l'intendimento del Poliziano sia rimarcare il carattere 'umile' del genere della *sylva*. Eppure – subito dopo – l'umanista cambia in modo drastico le carte in tavola, quasi confessando di essersi fino a quel momento preso gioco dei suoi lettori. Improvvisamente – e non si può stavolta più dubitare della sincerità di chi scrive – le *Sylvae* staziane divengono un modello di poesia elevatissimo, e i componimenti della raccolta sono esaltati al punto tale «che non potresti, in tutta l'abbondanza di poeti latini, trovar qualcosa da anteporre ad essi» per «la loro epica elevatezza, per la ricchezza degli argomenti, per il vario artificio del dire, per le notizie di luoghi, di favole, di storie, di consuetudini, per una loro ricercata dottrina».<sup>141</sup> Secondo il Poliziano, Stazio «mostrò sì numerosi e grandi e luminosi ornamenti del dire, fu così popolare nelle sentenze, nitido nelle parole, gioioso nelle figure, magnifico nelle metafore, grandioso e sonante nei carmi, in modo che tutto appare da lui composto pomposamente, tutto ricercato con solennità»; e ciò a causa – sempre a detta dell'umanista – della necessità di assicurare all'opera nel suo complesso un'articolazione e un ritmo tali da controbilanciare, agli occhi del lettore, l'estrema eterogeneità e, talora, la brevità delle singole partizioni:

Quamquam in hoc quidem de quo agimus Statio, longe mihi ab iis quae dicta sunt aliena mens fuerit. Ut enim non ierim inficias, posse aliquid in tanta Latinorum suppellectile inveniri, quod his libellis vel argumenti pondere, vel mole ipsa rerum, vel orationis perpetuitate facile antecellat, ita illud meo quasi iure posse videor obtinere eiusmodi esse hos libellos, quibus vel granditate heroica, vel argumentorum multiplicitate, vel dicendi vario artificio, vel locorum, fabularum, historiarum consuetudinumque notitia, vel doctrina adeo quadam remota litterisque abstrusioribus nihil ex omni latinorum poetarum copia antetuleris. Atque id ita evenire usu necesse fuit, quod cum singulae ipsae quae *Sylvae* inscribuntur singula a se invicem disiuncta argumenta continerent, earumque fines haud ita multos intra versus includerentur, nihil profecto sibi reliqui facere ad industriam circumspectionemque poeta debuit, cum et tantae rerum de quibus ageretur varietati respondendum videret, et haud longo in opere somnum obrepere sibi nefas existimaret. Itaque ut omnem facillime culpam praestari ab eo intelligas, nihil in illis non sagacissime inventum, non prudentissime dispositum est, nullus non tentatus locus atque excussus, unde aliqua modo voluptas eliceretur. Elocutionis autem ornamenta atque lumina tot tantaque exposuit, ita sententiis popularis, verbis nitidus, figuris iucundus, tralationibus magnificus, grandis resonansque carminibus esse studuit, ut omnia illi facta compositaque ad pompam, omnia ad celebritatem comparata videantur; tantumque abfuit quominus tam multiplici materiae omnibus locis suffecerit, ut eam quoque quasi Phidias aliquis aut Apelles insigni operis artificio superaverit. Itaque ut in *Thebaide* atque *Achilleide* secundum sibi inter eius ordini poetas suo quasi iure locus vindicarit, ita in his *Sylvarum* poematis, in quibus citra aemulum floruerit, tam sese ipse, ut meum est iudicium, post se reliquit, quam eundem Virgilius Maro in superioribus antecesserat.<sup>142</sup>

---

ne vengano allettati ed innalzati un po' alla volta. Non diversamente quanti imparano a guidare, non cominciano con i cavalli più forti e fieri; e quelli che si addestrano alle battaglie navali si esercitano prima per un certo tempo nel porto e nel mare tranquillo; così più facilmente e più volentieri i ragazzi a scuola imitano i loro compagni più bravi, piuttosto che i maestri stessi. Nessuno può arrivare di colpo alle sommità, se non raggiunge prima quel ch'è vicino e più adatto».

<sup>141</sup> Il Poliziano cercherà naturalmente di ricreare la medesima atmosfera anche nelle sue personalissime *Sylvae*; cfr. C. E. L. GUEST, *Varietas, poikilia and the silva in Poliziano*, in «Hermathena», no. 183, Renaissance Greek (Winter 2007), p. 13: «If the *Sylvae* have a lineage in the philological Humanist approach to poetry, they extend this approach from interpretation into creation; they are simultaneously poetry and scholarship, founded on erudite grammatical study and refined literary imitation».

<sup>142</sup> POLIZIANO, *Oratio* cit., pp. 872-875: «Ma anche a proposito di Stazio, di cui si parla, la mia opinione è molto diversa. Pur non mettendo in dubbio che in tanta ricchezza di scrittori latini sarebbe facile trovare chi superi queste sue poesie sia per imponenza di argomenti, sia per grandezza di soggetti, sia per ampiezza di discorsi, tuttavia mi sembra di

Quanto tutto ciò si ripercuota sugli sviluppi del genere della *sylva*, e dunque anche sull'opera di Lorenzo, è presto detto: i semplici 'quadretti' pastorali tipici della tradizione bucolica non sono sufficienti; ben più importanti divengono il gioco combinatorio e lo stile artificioso, maggiormente ragionato, in direzione della *climax* ascendente tipica delle opere di ispirazione platonica. E tuttavia la nuova *selva* laurenziana ha ben altre ambizioni: non si configura più come semplice esercizio poetico 'd'occasione', come lo stesso Poliziano – in ossequio a Stazio – l'aveva in parte riproposta; non è più poesia in latino, a differenza delle prove dell'illustre sodale, poiché il volgare – ormai pienamente legittimato non solo dall'esempio delle "tre corone", ma anche dal recente modello delle *Stanze* – meglio si adattava alla 'rifondazione' platonica della cultura fiorentina; non è più poesia bucolica né *sylva*, ma si struttura a guisa di originale miscuglio di generi e di stili, come si è già detto in precedenza. Naturalmente questa operazione non può prescindere dalla totale adesione agli ideali del mondo classico, seppur proponendone – in ossequio agli sviluppi dell'ultimo decennio – un modernizzante 'volgarizzamento':

La prova [...] spiritualmente e artisticamente più seria e impegnativa di questa ultima fase [della poesia di Lorenzo] (e forse di tutta l'opera laurenziana) sarà da vedere nelle *Selve*, dove, [...] al penseroso riconoscimento della dura asprezza della vita e delle passioni e alla coscienza che «poco dura il breve piacer vano», si intreccia, attraverso una complessa anche se disordinata oscillazione, un caldo sogno di amori, di esistenze, di paesaggi umanamente concreti e vitali. Qui pure è soprattutto dalla cultura classica che il Magnifico trae un positivo aiuto, a cominciare dal genere della «selva» (suggeritogli da Stazio e dal Poliziano), il quale gli offre una struttura abbastanza elastica per accogliere con vivace spontaneità quella oscillazione, e al tempo stesso abbastanza decorosa letterariamente per sollevarla su un piano di saggia dignità.<sup>143</sup>

---

potere a buon diritto affermare che questi scritti, proprio per la loro epica elevatezza, per la ricchezza degli argomenti, per il vario artificio del dire, per le notizie di luoghi, di favole, di storie, di consuetudini, per una loro ricercata dottrina, sono tali che non potresti, in tutta l'abbondanza di poeti latini, trovar qualcosa da anteporre ad essi. Ed era necessario che fosse così, dal momento che le singole *Selve* contenevano poesie di diverso argomento, ciascuna delle quali si concludeva nel giro di pochi versi, per cui il poeta non poteva risparmiarsi alcuna abilità e sottile ricercatezza, dovendo star sempre all'altezza di sì grande varietà di cose, senza che in così brevi componimenti gli fosse lecito il sonno. Perciò, mentre nulla ti nasconde, non v'è ritrovato in quelle poesie che non sia abilissimo, che non sia disposto con somma saggezza, né v'è cosa che non sia stata tentata per trarne un qualche godimento. Mostrò sì numerosi e grandi e luminosi ornamenti del dire, fu così popolare nelle sentenze, nitido nelle parole, gioioso nelle figure, magnifico nelle metafore, grandioso e sonante nei carmi, in modo che tutto appare da lui composto pomposamente, tutto ricercato con solennità. E tanto bene egli fronteggiò in ogni luogo una così grande varietà di materia, da dominarla come un nuovo Fidia o un Apelle col mirabile artificio dell'opera. In tal modo, mentre nella *Tebaide* e nell'*Achilleide* otteneva quasi di diritto il secondo posto fra i poeti epici, nei carmi delle *Selve*, in cui fiori senza rivali, a mio parere superò se stesso di quanto Virgilio lo aveva superato negli altri poemi». Sull'argomento, e in particolare sul confronto Stazio-Virgilio, cfr., fra gli altri, D. MENGELKOCH, *The Mutability of Poetics: Poliziano, Statius, and the Silvae*, in «MLN», vol. 125, no. 1, Italian Issue (January 2010), p. 96: «Though he ultimately does not surpass Vergil, Poliziano recognizes the relationship of *aemulatio* (*aemulum*, above) between Vergil and Statius. It derives, "from the technical adeptness of the poet, whose attitude to his precursors is both mimetic and agonistic, involving progressive refinement and increasing complication". As such, both Statius's and Poliziano's *Silvae* take the shape of imaginative heuristics, discovering, confronting, and amending the specificity of prior texts in order to develop new ones. The *silva* genre offered Poliziano a chance for "[r]ecording and welcoming the process of change", boldly contesting and reshaping Greek and Roman poetic traditions and their related systems of value in order to reflect its use of *varietas* and the complexity of its erudite environment. Poliziano, after studying the Alexandrians for so long, heads directly for Statius, since his genre suits this catalytic, multi-valent role».

<sup>143</sup> BIGI, *Scritti scelti* cit., p. 24.

Più che di fronte ad un ‘superamento’ dello stile poliziano, ci troviamo qui davanti a un vero e proprio passaggio di testimone. In luogo di un Poliziano che, negli anni '80, si rifugia nella filologia latina più rigorosa, abbandonando quasi del tutto il volgare<sup>144</sup> dopo il grande successo delle *Stanze* e la seguente – sofferta – esperienza dell'*Orfeo*, abbiamo adesso un molto più determinato Lorenzo, il quale conosce ora alla perfezione le regole del gioco (grazie al sodale, va detto) ed eredita senza difficoltà lo scettro della poesia volgare, lasciandosi alle spalle le ingenuità del passato e facendo finalmente valere appieno la sua eccezionale duttilità, proponendo uno stile medio-alto che, tuttavia, non rinuncia al ritmo serrato dei popolareschi rispetti continuati, come rilevato da Emilio Bigi:

A tale trasfigurazione contribuisce naturalmente lo stile, che, in coerenza con la più impegnativa serietà delle *Selve* rispetto al *Corinto* e all'*Ambra*, mentre rinuncia di massima ai contrasti coloriti ma spesso casuali, tipici di quei poemetti, tra forme illustri e forme plebee e realistiche; tende a valersi piuttosto della contaminazione più sottile e sapiente che viene a crearsi fra il lessico, qui nel complesso relativamente nobile, e la commossa onda musicale – ottenuta con l'«agevole pieghevolezza» (Carducci) della sintassi e soprattutto con un largo impiego di riprese (mutuate dalla tecnica dei rispetti) – che trascorre attraverso le «speditissime» stanze dell'opera.<sup>145</sup>

Le *Selve* del Magnifico sono dunque espressione di una correzione di rotta in senso elitario, pur rimanendo legate a determinate convenzioni popolareggianti concernenti il ritmo e la sintassi (si pensi all'analogia 'speditezza' dei cantari tre-quattrocenteschi ai quali aveva attinto anche Luigi Pulci).

Altra caratteristica del genere della *sylva* secondo l'interpretazione poliziana è – come rileva Clare Guest – il 'flusso' poetico avvertibile quasi in senso concreto, per accumulazione di elementi sempre nuovi e vari, che può ricordare, quanto a dinamica, il corso di un fiume:

Stattius spoke of his *Silvae* flowing (*fluxerunt*) from him 'subito calore et quadam [...] voluptate', and of having the single charm of speed (*celeritas*). In his *Praefatio in Quintilianum et Statii Sylvas* Poliziano noted that while Statius presented the *Silvae* as sudden effusions that poured out in chaos and heat ('ut tumultuaria scilicet esse illos, subitosque calore effuses persuaderet'), yet they were coloured with many ornaments 'quamlibet enim multis neque fucosis ornamentis abundarent' and were 'emendatissimos', the product of long deliberation, as though composed with a stealthy method ('quasi subducta prorsus ratione'). These elements reappear in the preface to the *Miscellanea*, where Poliziano likens the process of study to the gradual swelling of a river ('ceum fluminibus ex decursu: sic accedit minutatim quo fiat uberius'), where accumulation of material takes precedence over polished style, giving the effect of extemporaneous or quickly produced writings: 'ex tempore potius quam a cura'. The metaphor of the river links the two images, as a figure both for slow accretion of material and the rapid flood of eloquence. [...] The *silva* is thus more than *indigesta materia*, the tangled and uncultivated wood (*diffusa et inculta*) which Servius contrasted with the orderly *nemus* (*In Aen.* I.310). [...] The proclaimed disorder of the *silva* is a sign of the fecundity and erudition of the writer who carefully amasses and studies his material. [...] This rush of speech in the *silva* transplants a version of *furor* firmly in the realm of literary study and emulation; it also provides continuity in kind and matter between the originary myth of the poet touched by supernatural forces and the inspiring 'contagion' of *pia aemulatio*. All this is enacted in Poliziano's *Sylvae*, where the intricate inter and intra-textuality of allusions is conveyed to the reader in a narrative voice which uses figures of repetition to convey

<sup>144</sup> ORVIETO, *Poliziano* cit., pp. 324-396.

<sup>145</sup> BIGI, *Scritti scelti* cit., p. 25.

‘contagious’ excitement or vehemence in the transmission of material.<sup>146</sup>

Vedremo più avanti come particolarmente consonanti allo spirito delle *Selve* siano la metafora ‘fluviale’, «dove l’accumulo di materiale ha la precedenza sullo stile ricercato, dando l’effetto di scritti estemporanei o prodotti in modo rapido» (si pensi alla lunga digressione laurenziana – a sua volta di derivazione, almeno in parte, poliziana – sull’età aurea, in *S I*, 84-112); il «disordine programmatico» come «segno della fecondità e dell’erudizione dello scrittore»; l’intertestualità e, soprattutto, le «figure di ripetizione»: rilevanti ad esempio, per limitarci all’*incipit* della prima *Selva*, le anafore, come quella di “Almen [m’avessi]” serpeggiante nelle stanze 4-8; ma fondamentali sono anche i rimandi intertestuali fra il primo e il secondo poemetto, ad esempio nelle visioni ‘infernali’ – con Cerbero protagonista – di *S I*, 45 ed *S II*, 14.

L’influsso poliziano sul componimento di Lorenzo, per quel che riguarda le questioni di poetica, non si limita certo ai precetti dell’*Oratio*: comprende anche il concetto di *docta varietas* insito nel percorso filologico-retorico-stilistico delle *Stanze per la giostra*.<sup>147</sup> Innumerevoli sono – come vedremo – le riprese classiche e delle “tre corone” nelle *Selve*; importantissimi anche – come ha

---

<sup>146</sup> GUEST, *Varietas, poikilia* cit., pp. 29-31; ma, sull’argomento, cfr. anche MENGELKOCH, *The Mutability of Poetics* cit., pp. 96-97: «From its inception in Statius, then, the *silva* had become the proving grounds for the received critical wisdom about form, style and content: violating formal and stylistic preconceptions of the hexameter as a means for praise; sparking recurrent controversy on topics such as the literary value of *varietas*; perceiving of a form in terms of accumulation and incompleteness as in *indigesta materia*; and legitimizing it in terms of a raw literary style composed *subito calore* as opposed to the rhetorically finished and embellished. Yet, Statius’s appeal to Stella in the *epistola* to the first book of his *Silvae*, that he has composed his poems *extempore*, was rejected both by Quintilian and Poliziano, with the latter referring to him in many instances as precisely the opposite, *emendatus*. Poliziano, therefore, dismisses the *silva* genre as a type of poetry-on-the spot. However, the *silva* as a collection genre – a poetic form derived from a variegated genre heritage – is an important feature for both Statius and Poliziano. Since *silva* in Latin literally means “wood” or “forest”, its use as a literary term interacts with several metaphorical meanings, especially “pieces of raw material” or “material for construction”».

<sup>147</sup> Non sono mancati, in passato, i giudizi discordi in tal senso. Un parere critico non propriamente lusinghiero sulle *Selve* – anche e soprattutto in rapporto alle *Stanze* del Poliziano – era stato espresso già dal De Sanctis nel secolo XIX; cfr. F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, BUR, Milano 2009, pp. 446-448: «Il giovane Lorenzo, odorando ancora di scuola, tra il Landino e il Ficino, dantesco, petrarchesco, platonico, con reminiscenze e immagini classiche, entra nella folla de’ rimatori, i quali continuavano il mondo tradizionale de’ sonetti e delle canzoni. [...] Il sonetto e la canzone sono quasi forme consacrate e inalterabili, dove nessuno osa mettere una mano profana. Rimangono perciò immobili, senza sviluppo. Il nuovo spirito si fa via nella nuova forma, l’ottava rima o la stanza. Vi apparisce l’amore idillico-elegiaco, proprio del tempo; la forma condensata del Petrarca si scioglie e si effonde ne’ magnifici giri dell’ottava; non più concetti e sottili rapporti; hai narrazioni vivaci e fiorite descrizioni. Anche dove il concetto è dantesco, come nelle stanze del Benivieni, che, lasciato il primo casto amore e corso appresso alla sirena, si sente trasformato in lonza, la forma è lussureggiante e vezzosa, e più simile a sirena che a casta donna. Modello di questo genere è la *Selva d’Amore* di Lorenzo, composizione a stanze, d’un fare largo e abbondante, alquanto sazievole, il cui difetto è appunto il soverchio naturalismo, una realtà minuta, osservata e riprodotta esattamente ne’ suoi caratteri esterni, non fatta dall’arte mobile e leggiera, non idealizzata. Tra le sue più ammirate descrizioni è quella dell’età dell’oro, dove patente è questo difetto. Vedi l’uomo in villa, che tutto osserva, e anima con l’immaginazione la natura senza averne il sentimento. Ci è l’osservatore, manca l’artista. Bella e parimente sazievole è la descrizione degli effetti che gli occhi della sua donna producono sulla natura. La soverchia esattezza nuoce all’illusione e addormenta l’immaginazione». Subito dopo (pp. 448-449) è lo stesso De Sanctis a proporre un confronto esplicativo fra due stanze di argomento analogo, una di Lorenzo (*Selve*, I, 131) e una del Poliziano (*Stanze*, I, 39), allo scopo di rimarcare la superiorità stilistica del secondo, definito – non a caso – «l’artista»; a proposito dell’ottava laurenziana, il commento è il seguente: «Ci si vede un uomo [Lorenzo] che in un fatto così pieno di concitazione [il rapimento, da parte di un cacciatore, dei cuccioli della tigre, la quale, lanciata all’inseguimento, viene distratta dalla propria immagine riflessa in uno stagno] rimane tranquillo in uno stato prosaico, e osserva e spiega il fenomeno e lo rende con evidenza, ma non ne riproduce il sentimento: c’è l’esattezza, manca il calore e l’armonia».



notato Gianfranco Contini – gli spunti stilnovistici, i quali a loro volta si intersecano strettamente ai motivi mitologici e neoplatonici:

Le due *Selve d'amore*, serie di ottave (conclusa ogni serie da un madrigale) che spesso mostrano, come quelle che seguono, così triturate in distici, la struttura del rispetto [...], sono, almeno, nello stato attuale, se non nella concezione primitiva, un'opera abbastanza tarda. Il titolo, di origine remotamente staziana ma prossimamente poliziana, significa una miscellanea poetica di materiali non messi in opera; e in aggiunta può anche alludere alla configurazione mitologico-boschereccia [...] di cui è passibile la consueta tematica neo-stilnovistica e platonicheggiante.<sup>148</sup>

Nell'analizzare il testo delle *Selve* vedremo come l'importanza del "velame poetico", tipico della bucolica latina almeno fino a Petrarca, verrà salvaguardata proprio grazie all'esempio volgare dello Stilnovo; anche Antonio Lanza, insigne studioso dell'era tardogotica, sottolinea la decisa rinascita del modello stilnovistico in epoca laurenziana, ponendo l'accento sull'affinità 'spirituale' fra le due congiunture storico-letterarie in questione:

... un'ideologia [quella stilnovista] ormai completamente *démodé*, destinata, comunque, ad avere un inaspettato rilancio col Magnifico, anche per il riaffiorare, col sincretismo ficiniano e pichiano, di aristocratiche tendenze spiritualizzanti, estranee alla più autentica *Weltanschauung* rinascimentale e pertanto stigmatizzate e beffeggiate dal Pulci e dal Ciachi, depositari della più sana tradizione municipale fiorentina.<sup>149</sup>

Ma torniamo brevemente alle fonti classiche. Pur non essendo in presenza di un mutamento sostanziale (i segnali di un'evoluzione in tal senso erano evidenti nella poetica laurenziana, come si è visto, già dai tempi del monologo interno al *Corinto*), è innegabile come – probabilmente ancora per influsso poliziano – il Magnifico delle *Selve* tenda a discostarsi ulteriormente dal modello virgiliano in favore di quello ovidiano, in un processo che, come abbiamo visto, richiama parimenti alla mente lo spirito del *Driadeo* di Luca Pulci. Merito di quest'ultimo è anche l'aver definito un fondamentale *trait d'union* fra classicismo e tradizione volgare, come l'ottava 3 del prologo del *Driadeo* stesso – con il suo profondo *humus* ovidiano nel quale si innestano senza soluzione di continuità i riferimenti ai più noti personaggi nati dalla penna delle "tre corone" – sta a dimostrare:

Venus, i' priego te per quello Adone,  
il qual ti fece in selva cacciatrice  
come facesti già Pigmaliione  
dell'immagine sua d'amor felice,  
che al canto fioco mio sia Anfione,  
o Laura bella, o alma Beatrice,  
ch'avete Lisabetta in mezzo e dove  
è Palla e Nesta a lato al sommo Giove.

---

<sup>148</sup> G. CONTINI, in AA. VV., *Letteratura italiana del Quattrocento*, Sansoni, Firenze 1995, p. 442.

<sup>149</sup> A. LANZA, *La letteratura tardogotica – Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, De Rubeis, Anzio 1994, pp. 761-762.

Una delle tante plausibili motivazioni di questa ‘fusione’ potrebbe essere – come rileva Dionisotti – la precoce adesione all’esempio di Ovidio nelle opere dei rimatori volgari del Tre-Quattrocento, riportata in auge dalla cerchia laurenziana dopo alcuni decenni di oblio:

A differenza di Virgilio che, nonostante o forse per l’appunto grazie a Dante, restava, anche come cantore di bucolici e georgici carmi, un autore non facilmente volgarizzabile né emulabile, Ovidio sempre era apparso vicino e benevolo all’amorosa poesia volgare. Già quando fra il Tre e il Quattrocento si era aperta e durava una incolmabile distanza fra la cultura umanistica e la letteratura volgare, questa aveva potuto serbare il suo tradizionale peculio ovidiano. Proprio a quell’età si possono probabilmente ascrivere i primi volgarizzamenti in terza rima dell’*Arte amatoria* e delle *Eroidi*. Ma erano rimasti allora tentativi isolati, senza seguito immediato. Si spiega che venissero riesumati ora, nel tardo Quattrocento, e stampati godessero straordinaria fortuna, benché di uno, del volgarizzamento dell’*Arte amatoria*, non fosse ormai più, e non sia neppure oggi noto l’autore. Un altro fratello Pulci, Luca, molto più dotato del volgarizzatore di Virgilio, poiché bene o male un volgarizzamento poetico delle ovidiane *Eroidi* era già stato fatto, si arrischiò a comporre di testa sua su quel modello diciotto amoroze *Pistole*, tutte naturalmente attribuite a più o meno famosi amanti dell’antichità, salvo la prima, di Lucrezia a Lauro, cioè di Lucrezia Donati a Lorenzo de’ Medici, inevitabile dedicatario dell’intera raccolta. Poiché Luca Pulci morì nel 1470, prima cioè della data probabile del volgarizzamento pliniano del Landino, possiamo sicuramente concludere che l’offerta umanistica andò incontro allora a una crescente richiesta che si levava dal campo della letteratura volgare. Resta però che alla richiesta non si unì il maggiore di gran lunga dei fratelli Pulci, Luigi, coerentemente e polemicamente fedele durante tutta la sua vita a una tutt’altra idea della poesia confacente alla lingua parlata. [...] E istruttivo sarebbe un esame particolareggiato dell’opera, in cui vari e a volte opposti motivi confluiscono e si accavallano, di Lorenzo il Magnifico. Nella stessa Firenze insomma, dove la spinta nazionalistica dal basso e la dissidenza neoplatonica dall’alto contribuivano insieme a favorire l’ingresso della lingua e letteratura volgare nel recinto della tradizione classica e umanistica, la questione restava insoluta.<sup>150</sup>

In questa fase il protagonista è dunque ancora una volta Luca Pulci, con il suo volgarizzamento delle *Heroides*, mentre la poesia di Lorenzo, secondo Dionisotti, si muove serpeggiando ai confini delle diverse tendenze. Trovo ad ogni modo che le *Selve* si situino ormai – nell’economia dell’intera produzione del Magnifico – nel periodo del pieno classicismo poliziano-ovidiano, se non altro per il gusto della digressione mitologica dagli spunti talvolta orrifico-metamorfici (le figure di Gelosia e Speranza) e per i fulgidi richiami alle stesse *Heroides* in un brano (*S I*, 56-63) che pur risente della mediazione della *Fiammetta* boccacciana; temi, questi, che verranno analizzati nel dettaglio nel prossimo capitolo. Eppure il modello virgiliano non è certamente stato dimenticato, come si dirà più avanti.

Per quel che riguarda infine il carattere ‘frammentario’ delle *Selve* laurenziane, quello stesso carattere che ha portato molti critici a ritenerle una semplice aggregazione di ottave ‘spicciolate’,<sup>151</sup> esso sembra trovare ancora una volta un’autorevole giustificazione nella già citata orazione poliziana sulle *Sylvae* di Stazio:

<sup>150</sup> DIONISOTTI, *Geografia e storia* cit., pp. 127-128.

<sup>151</sup> MARTELLI, *Gli strambotti...* cit.; ma cfr. anche D. DE ROBERTIS, *L’esperienza poetica del Quattrocento*, in E. Cecchi, N. Sapegno (a cura di), *La Letteratura italiana*, RCS, Milano 2005, vol. V, p. 199: nell’ottica dello studioso, le *Selve* altro non sarebbero che una mera serie di «episodi [...] senza un vero progresso dall’uno all’altro [...], anzi con un finale ripiegamento [...] verso una realtà poetica più immediata, un come-non-detto che è segno di una sostanziale immobilità d’ispirazione».

Itaque dum se «diu multumque dubitasse» ait, an eos libellos de integro collectos emitteret, facile ad id viam sternit quo sibi perveniendum destinaverat, ut tumultuaria scilicet esse illos «subitoque calore» effusos persuaderet. Quamlibet enim multis neque fucosis ornamentis abundarent, minime tamen homini de omni sua existimatione sollicito vel haec ipsa celeritatis commendatio fuerat negligenda, quippe cui et indulgentia liberior et venia proclivior et admiratio maior deberetur. Neque non tamen quam maxime emendatos esse vel inde colligimus, quod non temere ipsos neque inconsulto, sed post longam demum consultationem quasique subducta prorsus ratione edendos censuerit. At videbat, inquires, ipse profecto nonnihil in his de expolitione desideratum iri, itaque quasi suae conscius imbecillae causae, velut petita ultro venia sese praemuniit. Hoc si nos maxime concesserimus, nihilo tamen secius posse hos esse vel quam emendatissimos pervicerimus. Itaque enim plerique ingenio sumus, non tam quid operis effecerimus, quam quanti nobis opera steterit ponderamus. Quapropter saepe evenit, sive id morositate quadam ingenii, sive iudicii nimia severitate, atque adeo tristissima censura, ut nihil interim absolutum putemus nisi in quo vehementissime laboratum sit. Contra vero saepe usu venit ut scripta nostra nimia cura vel peiora fiant, neque tam lima poliantur quam exterantur. [...] Nocet enim profecto saepe nimia diligentia. Et ut cultus concessus atque magnificus addit auctoritatem, ita accersitus ille atque fucatus bonam ipsam virtutem lenocinio contaminat.<sup>152</sup>

Il lavoro di ‘limatura’ sulle *Selve* da parte di Lorenzo è indubitabile, così come lo è il tentativo del Magnifico di farne un’opera il più possibile unitaria;<sup>153</sup> e tuttavia si avverte, nelle ottave laurenziane, la medesima impressione di ‘non finito’ di cui parla il Poliziano a proposito della produzione staziana. Ciò non mette certo in dubbio il valore letterario del componimento mediceo, anzi, a tratti si ha addirittura la sensazione che le imperfezioni ne accentuino il carattere mosso e problematico; del

<sup>152</sup> POLIZIANO, *Oratio* cit., pp. 874-877: «Perciò quando [Stazio] dice di avere a lungo dubitato se dovesse dar fuori la completa raccolta di quei carmi, in realtà egli si prepara una facile strada per quel che aveva stabilito, e cioè di avvertire che si trattava di componimenti non ordinati e dettati per una ispirazione improvvisa. Sebbene infatti fossero ricchi di molti e non leziosi pregi, tuttavia un uomo desideroso di stima non doveva trascurare il merito della improvvisazione che gli avrebbe procurato maggiore indulgenza, più facile venia e più grande ammirazione. Ma non dobbiamo perciò concludere che egli non li rivedesse con estrema cura, ché anzi ritenne di non doverli pubblicare senza grande ponderazione, ma solo dopo un esame lungo ed estremamente accurato. Soggiungerai tuttavia che egli si accorgeva della mancanza di un’ultima mano, e che perciò quasi consapevole della debolezza della propria causa, volle difendersi chiedendo egli stesso venia. Ma anche se concedessimo questo, potremmo nondimeno sostenere vittoriosamente che quei carmi sono stati corretti a perfezione. Molti di noi, infatti, hanno un’indole tale che valutano l’opera loro, non tanto per il loro valore, quanto per la fatica che è costata. Per questo capita spesso, o per una certa scrupolosità, o per un’eccessiva severità di giudizio, o per una soverchia preoccupazione critica, che non riteniamo perfetto se non quello in cui abbiamo faticato moltissimo. Mentre poi capita spesso che i nostri scritti siano peggiorati dall’eccessiva cura, e la lima piuttosto che raffinarli li logori. [...] Una eccessiva diligenza infatti spesso nuoce; e come un’eleganza conveniente e splendida aggiunge autorità, così se ricercata e leziosa contamina con i lenocini ogni virtù».

<sup>153</sup> Lo ha dimostrato, con argomenti molto persuasivi, Raffaella Castagnola, ponendo l’accento soprattutto sulla centralità della figura della Speranza nell’economia del primo – e più lungo – fra i due poemetti; cfr. CASTAGNOLA, *Stanze* cit., pp. LXX-LXXXVII; in particolare cfr. pp. LXXXI-LXXXII: «I molteplici legami tra ottava e ottava fanno di *S I* un testo organico, unitario e in sé concluso. Abbiamo visto come il continuo saltare «di pensiero in pensiero», per continui richiami o per opposizioni, sia l’elemento di congiunzione fra gli episodi narrati e, all’interno di essi, nella concatenazione delle ottave. Un procedimento inconsueto e apparentemente ambiguo (tanto che Mario Martelli non ha esitato a definirlo un salto «di palo in frasca»), ma giustificato, non da ultimo, anche dalla scelta del personaggio protagonista del poemetto: non dimentichiamoci infatti che la Speranza è dea dell’illusione e che il pensiero, da lei soggiogato, vaga di illusione in illusione, di sogno in sogno. Causa e origine di tutte le digressioni dal tema dominante presenti nel testo è appunto la Speranza, che fa immaginare l’arrivo della donna in compagnia di Amore e della Gelosia; è sempre lei, la Speranza, ad essere l’unico rimedio alle pene d’amore e unica ragione di vita e di salvezza; è ancora lei che dovrebbe essere bandita dal mondo per rivivere l’età aurea; è lei infine che, dopo aver dominato la scena fino all’ultimo, cede il ruolo di protagonista alla Felicità. Oltre a ciò è da notare che la descrizione della Speranza occupa in *S I* una posizione centrale, quasi a voler delimitare da una parte gli effetti positivi da lei suscitati (l’arrivo della donna in sogno), dall’altra quelli negativi (la negazione dell’età dell’oro). Fino a quando la Speranza non abbandonerà la scena, tutte le azioni si svolgeranno inoltre nel mondo dei sogni e della fantasia, mai nella realtà: e questo agevolerà quel passaggio di tema in tema e di pensiero in pensiero di cui si è parlato».

resto è lo stesso Poliziano – come si evince dal testo sopra riportato – ad affermare che «capita spesso, o per una certa scrupolosità, o per un'eccessiva severità di giudizio, o per una soverchia preoccupazione critica, che non riteniamo perfetto se non quello in cui abbiamo faticato moltissimo. Mentre poi capita spesso che i nostri scritti siano peggiorati dall'eccessiva cura, e la lima piuttosto che raffinarli li logori».

Non bisogna inoltre dimenticare il valore attribuito dal Poliziano alla contaminazione dei generi (*poikilia*), tratto tipico della *sylva* latina e parimenti continuato nella *selva* laurenziana in volgare. Su tale argomento è incentrata l'analisi di Dustin Mengelkoch, il quale rileva come i componenti in oggetto siano caratterizzati da un apparente «disordine» che risulta essere, in realtà, eterogeneità ricercata:

Indeed, the image of *varietas* in the *silva* genre shows the vestiges of the Alexandrians for *poikilia* and gives the genre a refined disorder, rather than one of *indigesta materia* – the type of improvisation Quintilian condemns. All the same, the dissonance in Statius's *Silvae* between varied form and style and pluralistic inheritance has led to another powerful stereotype of the *Silvae* as “mannerist” works that exalt artifice (*ars*) over sense. Perhaps, however, as Curtius and Vessey have suggested, we should think of “mannerism” not as a style of decadence but rather as the expression of a certain type of adventurous and incisive sensibility directly related to the concepts of *ingenium* and *iudicium*, both of which have been accounted for so far by Poliziano. Additionally, there is an argument to be made about how the Homeric concept of *poikilia* and *poikilos* are used as terms of intellectual strength, being a quality of people as well as of things and works of art. Applied to poetry *poikilia* may have something to do with certain poetic skills or skills of heuristic imitation, since *poikilos* creatures are often ones that can change their appearance (or who have more than one aspect). Hence, innovation through variety. Statius's and Poliziano's *Silvae* are therefore self-reflexive poems that continually draw the reader's attention to the diversity of their sources and inspiration, reshaping their varied poetic plunder into moving poetic verses.<sup>154</sup>

Alla luce di tutto ciò possono parimenti essere interpretate le *Selve* laurenziane, anch'esse opera variegata e «auto-riflessiva»: si configurano fin dall'inizio come una sorta di lungo monologolamento, che muove indubbiamente dai precedenti monologhi della tradizione pastorale, ma che ben presto – anche attraverso la varietà dei modelli poetici e il loro «raffinato disordine» – diviene vera e propria auto-analisi, in una sorta di processo ascendente dalla ‘malattia’ alla ‘guarigione’ man mano che si fa strada la possibilità di un'elevazione platonica. È proprio in un simile contesto di ‘contaminazione’ che si pone anche la ripresa – cui si è già accennato a inizio capitolo – degli stilemi virgiliani, a volte apparentemente avulsi dalle atmosfere dell'opera (si pensi alla bizzarra e drammatica digressione, che analizzeremo più avanti, presente in *S* II, 3-8), ma in realtà assolutamente necessari per restituire al testo una sua interna coerenza.

Detto questo, ritengo possa esserci spazio per alcune ulteriori osservazioni svincolate dal dibattito sul genere della *sylva*. Non è del tutto chiaro, infatti, se il titolo *Selve* fosse effettivamente di matrice laurenziana; Raffaella Castagnola, nella sua edizione critica, preferisce indicare i due poemetti come

---

<sup>154</sup> MENGELKOCH, *The Mutability of Poetics* cit., p. 99.

*Stanze*, ritenendo, sulla base della tradizione manoscritta «che il titolo *Selve* non ha probabilità di risalire all'autografo». <sup>155</sup> Che la definizione fosse autoriale o meno, indubbia e non contestabile appare la derivazione del titolo dalle *Sylvae* staziane e dagli omonimi componimenti poliziane di cui sopra. Tuttavia, per le profonde motivazioni dottrinarie che sono alla base dell'opera del Magnifico, non escluderei, nella dizione *Selve d'amore* – sia essa autoriale o meno – un diretto richiamo alla più famosa *selva* letteraria, quella dantesca. A sostegno di quest'ipotesi, si potrebbe far notare che – come rileva la Castagnola – «l'intitolazione vulgata *Selve* deriva dal manoscritto ferrarese *F*, che riporta la seguente indicazione: *Silva del M.co Lorenzo di Medici fiorentino*, titolo, questo, variamente riproposto nelle stampe cinquecentesche»; <sup>156</sup> pur trattandosi di due componimenti distinti, è significativo come il titolo tramandato in questo codice riporti *Silva* al singolare. Interessanti sono, sempre a tal proposito, alcune osservazioni di Antonino Pagliaro, le quali potrebbero risultare utili a comprendere la nozione di «selva» in ambiente mediceo:

La selva rappresenta, com'è noto, la vita dominata solo dalla fisicità e dai suoi istinti; ciò è riconosciuto da tutti i commentatori, i quali pongono soprattutto l'accento sul peccato, sulla vita peccaminosa. Per Dante la vita è una «selva erronea», cioè una selva nella quale è inevitabile smarrirsi, se un certo lume non guidi il cammino verso una meta sicuramente avvistata. [...] C'è da chiedersi perché Dante abbia scelto l'immagine della selva per indicare la vita umana, in quanto è campo di traviamiento e di errore. È probabile che abbia ragione il Landino, il quale nel termine riconosce il riflesso di nozioni filosofiche correnti: «né è senza cagione che ei ponessi la selva pel corpo, i. pel vizio poiché Platone e molti altri Filosofi chiamano la materia corporea in greco hyle e in latino selva (*sic*), e come l'animo ha ogni felicità per la natura sua indivisibile incorporea e incorruttibile, così per l'opposito ha ogni calamità e ogni vizio per selva cioè pel corpo il qual è corruttibile». <sup>157</sup>

Le *Selve d'amore* laurenziane – alla luce di simili concezioni – sarebbero dunque le tormentate spire di un graduale e contrastato processo di 'ripudio' delle passioni terrene. Tali passioni potrebbero senza troppa difficoltà identificarsi con l'unione, di landiniana memoria, fra «corpo» e «vizio»; e tutto ciò sia ammettendo un preciso disegno autoriale riguardo la denominazione dei due componimenti, sia ipotizzando che la loro intitolazione possa essersi cristallizzata, nella tradizione manoscritta e a stampa, in epoca posteriore. Avrebbe avuto senso, pertanto, anche l'interpretazione platonica di quello che costituisce il contraltare poetico della selva dantesca: il «diletto monte». Scrive ancora Pagliaro:

Di contro alla selva, che è la vita dominata dagli appetiti, come quella degli animali, ed è valle, bassura, si erge il colle luminoso della vita contemplativa. Nel *Convivio* Dante presenta in antitesi queste due modalità del vivere, quella attiva e quella contemplativa, e dà a questa seconda la palma ai fini della felicità a cui l'uomo tende (IV, XVII, 9): «veramente è da sapere che noi potemo avere in questa vita due felicità, secondo due diversi cammini, buono e ottimo, che a ciò ne menano: l'una è la vita attiva, e l'altra la contemplativa; la quale, avvegna che per l'attiva si pervegna, come detto è, a buona felicità, ne mena ad ottima felicità e beatitudine, secondo che pruova lo Filosofo nel decimo de l'Etica». A noi sembra, e sembra a molti, che «il diletto monte Ch'è principio e cagion di tutta gioia» (v. 77 sg.) non

<sup>155</sup> CASTAGNOLA, *Stanze* cit., p. LXVIII; cfr. anche *supra*, nota 5.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. LXVII.

<sup>157</sup> A. PAGLIARO, *Ulisse – Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, D'Anna, Messina-Firenze 1967, tomo I, pp. 10-11.

possa altro significare, se non questa «ottima felicità e beatitudine» della contemplazione.<sup>158</sup>

L'operazione di recupero laurenziana, operata con l'ausilio di un'autorità quale il Landino, apparirebbe pertanto ancor più fondata se si ammettesse una tale – ulteriore – connessione fra le *Selve* e il celeberrimo prologo della *Commedia*.

---

<sup>158</sup> Ivi, p. 15.

## Capitolo III

### Lettura delle *Selve*

#### 3.1 La visione onirica, i *tòpoi* cronologici, la figura femminile

Le *Selve* laurenziane sono composte da due macro-sezioni, la *Selva I* e la *Selva II*,<sup>159</sup> di ampiezza notevolmente disuguale: la prima comprende 141 ottave e una chiusa in forma di madrigale; la seconda si limita a 30 ottave (è dunque lunga poco più di un quinto della ‘sorella’), a loro volta chiuse da una stanza di canzone. L’ottava è generalmente quella tipica della poesia poliziana e delle *Stanze per la giostra* in particolare; ci troviamo pertanto di fronte ad un ritmo sciolto e musicale, oltre che a stanze ‘chiuse’, tendenti spesso a costituire singoli ‘quadretti’ a sé stanti.<sup>160</sup> Per quel che riguarda le

---

<sup>159</sup> Useremo, per comodità, le abbreviazioni *S I* e *S II*. Quanto all’ordine effettivo dei due poemetti, seguiamo qui quello codificato in CASTAGNOLA, *Stanze* cit., pp. LXXXVII-LXXXVIII.

<sup>160</sup> DE ROBERTIS, *L’esperienza poetica* cit., pp. 233-234: «Il rapporto è di voci e suoni, riconosciuti uno ad uno, quasi strumenti svolgenti ognuno la sua parte. E «concerto» indica appunto il comporsi di quella esperienza in figure e ritmi, in un ordine intuitivo, in una precisa realtà stilistica. Il dato (anche il dato sentimentale) ha la durata, la misura della sensazione. La liricità polizianesca trova il suo limite nella natura di quell’esperienza: un limite specchiato esattamente nella forma prescelta. Appunto l’ottava narrativa e popolaresca, con la sua scansione per distici, col suo giro esatto e le sue naturali cadenze, il suo carattere di mondo a sé, prendeva valore di scoperta essenziale, di interna necessità. Il «concerto» è l’ottava. La sintassi stessa è quella dell’ottava. L’intuitività del rapporto [...] corrisponde al costituirsi del mondo poetico. Proprio nell’ottava il volgare vedeva definita la propria funzione di riconoscimento di una realtà, fissato un modo di vedere che in latino è sempre legato a un processo grammaticale e riflessivo». Sul medesimo argomento e sul rapporto con la tradizione popolaresca degli strambotti, cfr. anche ORVIETO, *Tutte le opere* cit., tomo I, pp. 537-540: «Ora lo strambotto o rispetto indica un genere dalla preistoria e storia ben definite: basti consultare, oltre i molti adespoti, spicciolati o in serie [...] quelli (nelle edizioni cinquecentine definiti «nobilissimi d’amore») di Luigi Pulci (anche se è difficile stabilire quali siano veramente suoi), editi a due riprese dallo Zenatti, quelli di Serafino Aquilano (tra i quali vennero mischiati anche alcuni di Lorenzo), di Bernardo Accolti, ma soprattutto di Poliziano, modernamente editi dalla Delcorno Branca. Metro e genere, che, come giustamente osserva la Delcorno Branca, sono forse solo di origine genuinamente popolare, ma assunti ad un alto livello di raffinamento da Poliziano (e da Lorenzo), in cui le varie ottave, destinate innanzi tutto al canto e all’occasionalità, risultavano per statuto segmentate, passibili di un’utilizzazione singola (Lorenzo stesso ne introduce uno, «sciolto», nella novella *Ginevra*) o a blocchi tematici; in cui agiva, almeno per Poliziano (ma anche per Lorenzo) «la suggestione dell’epigramma antico, specialmente alessandrino [...]. È l’idea della *brevitas* elegante, dell’immagine ora grottesca e bizzarra, ora emblematico-allusiva». Non sorprende quindi che in molti manoscritti vengano trascritte solo alcune ottave (se non una singola, come nel Vaticano Barb. lat. 3945), estrapolate dalle *Selve*, e spesso in ordine differente da quello che leggiamo nell’edizione critica (spia, forse, di una certa intercambiabilità tra le ottave) e con evidenziazione dei titoli dei vari blocchi tematici: caso emblematico è l’importantissimo ms. mediceo Riccardiano 2723 che, alle cc. 37r-39r, trasmette solo le prime 12 ottave della *Selva I*, le quali, come ha giustamente supposto la Delcorno Branca, furono inglobate, separate dal resto, in una «raccolta» miscellanea dall’autonoma circolazione, comprendente, oltre alle 12 ottave della *Selva I* anche i rispetti 1-78 del Poliziano. Insomma lo strambotto, o rispetto, autorizzava, per statuto, la sperimentazione in diverso registro di temi già noti o già adibiti (quasi tutti i temi inclusi nelle *Selve* sono calco o eco di temi che incontriamo altrove). Quindi la frammentazione logica e la stessa possibilità di poter estrapolare dall’insieme una singola o una serie di ottave per poter essere cantate separatamente dal resto sono la ovvia conseguenza dell’inclusione delle *Selve* nel genere strambotto o rispetto. Mistura e coacervo tematico che si riverberano, sempre per statuto, anche nel lessico e nelle reminiscenze letterarie usufruite: Esiodo, Orazio, Tibullo e soprattutto Virgilio e Ovidio tra i classici [...]; Ficino e Boezio (per la descrizione di Speranza) tra i poeti filosofi; soprattutto Petrarca e Dante tra i volgari, ma anche l’inedito Boccaccio (per la descrizione di Gelosia), cui si aggiungono, impensabili in componimenti di stile decisamente alto, il Poliziano delle *nugae* volgari, l’ancor più “volgare” Pulci e i bestiarî volgari (si vedano in particolare le ott. 90-91 e 131 della *Selva I*). [...] L’intenzione di Lorenzo sembra essere stata quella di ridurre fino al grado zero il bifrontismo culturale tra strambotto (o rispetto) e selva, dalla ben più nobile prosapia, miscelando l’estremamente colto con la tradizione popolare, in un amalgama di accentuata *varietas*, per molti aspetti oscura e

figure retoriche, ve n'è una vera e propria sovrabbondanza, come riporta Tiziano Zanato:

Sul fronte [...] della perfezione retorico-formale, il testo laurenziano tocca e travalica più volte i limiti dell'oltranza stilistica. I versi presentano un rincorrersi continuo di elementi duplicativi (parallelismi, coppie di ogni tipo, anafore, antitesi, chiasmi, *expolitiones*, ecc.), con punte di vero alessandrinismo: si tratta di una esasperazione dello stile petrarchesco (si ricordi la palestra del *Canzoniere*), che comporta un'espansione in orizzontale della materia, cui validamente contribuisce l'abbondante ricorso alle proposizioni esclamative. A livello di partitura fonica, non si contano le paronomasie, gli anagrammi, le rime artificiali o quasi uguali, le allitterazioni, le ripetizioni di termini. L'insistenza su tali giochi retorico-fonetici va spesso ricollegata a un'esigenza stilistico-strutturale, cioè alla tecnica della ripresa interstrofica, che marca – talvolta in assenza di evidenti addentellati narrativi e contenutistici – il legame tra stanza e stanza. Eccoci alle *coblas capfinidas*, all'anafora, all'insistenza su singoli termini o sintagmi o rime, a parallelismi più vasti.<sup>161</sup>

L'*incipit* della prima *Selva* sembrerebbe porsi nel solco di quel particolare motivo della tradizione pastorale al quale si è più volte fatto cenno nei capitoli precedenti: il monologo dell'innamorato infelice, già *tòpos* classico, che nel Quattrocento – dal seminale *Cardarello* alla stessa produzione giovanile laurenziana – aveva attraversato un periodo di rinnovata fortuna. All'altezza della composizione delle *Selve*, tuttavia, il monologo pastorale si evolve in direzione di un lamento non più focalizzato sulla *ritrosia* della donna amata, bensì sulla sua *irraggiungibilità*. I tempi si dilatano, rispondendo a due esigenze di natura differente: la necessità di una caratterizzazione classico-erudita dell'opera e del suo protagonista; la spinta verso una rigorosa analisi delle proprie passioni, già alla base del *Comento*.<sup>162</sup>

Erudizione e auto-analisi: risulta dunque fisiologico l'accostamento fra il Lorenzo maturo e Francesco Petrarca, il Petrarca – beninteso – dei *Trionfi* e del *Canzoniere*. Leggiamo dunque l'ottava iniziale della prima *Selva*, nella quale ha inizio il dolente monologo:

Dopo tanti *sospiri* e tanti omei,  
ancor non veggio quel bel viso adorno;  
dopo *tanti dolori* e pianti rei  
non fanno, omè, quei belli occhi ritorno.  
O fallace Speranza, o pensier miei  
tenuti tanto già di *giorno in giorno!*  
Quando sarà che quei belli occhi guardi?  
Non so: sia quando vuol, che sarà tardi.

---

esoterica, che caratterizza anche le ben più celebri *Selve* del Poliziano».

<sup>161</sup> ZANATO, *Opere cit.*, p. 441.

<sup>162</sup> DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica cit.*, p. 191: «Ora lo psicologismo figurativo cavalcantiano e dantesco non rappresenta altro, stando a Lorenzo, che il «naturale processo» col quale il commento si sforza di far «quadrare» le «amorse finzioni» delle rime, costituisce la giustificazione stessa del suo esercizio interpretativo e persino dell'elezione della materia amorosa. Lo studio di questo processo assume infatti proporzioni d'indagine dell'intero campo delle passioni e delle situazioni umane (basterebbero le considerazioni sulla relatività del piacere, o sulla felicità che si realizza attraverso il ricordo o la speranza, e come la «difficoltà di pigliare qualche partito» sia fatta discendere dalle contraddizioni di cui è intessuta la nostra vita); e ciò porta a sua volta ad un approfondimento ed arricchimento della vita amorosa, sulla quale getta nuova luce anche la moderna attitudine sperimentale. La poesia stessa propone nuovi rapporti e combinazioni tra i termini dell'antica rappresentazione».



La stanza contribuisce immediatamente a conferire all'intero poemetto una decisa impronta di cantabilità: ritmo musicale e ben scandito, frequente utilizzo dell'anafora («Dopo tanti... / dopo tanti»; «O... / o»; «sarà... / sarà», per limitarci al passo in questione), assenza – o scarsa importanza, tranne in alcuni casi che esamineremo – degli *enjambement*. A parte questo, già ad una prima occhiata si può notare come le analogie con l'*incipit* del primo dei *Trionfi* petrarcheschi, il *Triumphus Cupidinis*, siano alquanto rilevanti:

Al tempo che rinnova i miei *sospiri*  
per la dolce memoria di quel *giorno*  
che fu principio a sì *lunghe martiri*,  
già il sole al Toro l'uno e l'altro *corno*  
scaldava, e la fanciulla di Titone  
correa gelata al suo usato *soggiorno*.

Non si vuole certo qui affermare che le *Selve* possano essere una filiazione diretta dei *Trionfi*, essendo questi ultimi opera ancora profondamente legata a un certo enciclopedismo medievale e ad un gusto per l'accumulazione erudita totalmente assenti nei poemetti del Magnifico. Quel che appare rilevante è la volontà di omaggiare il Petrarca sin da subito, per porre l'intero componimento sotto la sua egida e usufruire del linguaggio e degli stilemi petrarcheschi al fine di gettare un metaforico ponte fra la grande tradizione della poesia in volgare e il nuovo classicismo di stampo mediceo-poliziano; e questo è evidente sin dalla prima fase della produzione lirica laurenziana, la quale, per la sua natura autoanalitica, si pone come ideale prosecuzione dell'esperienza del *Canzoniere*:

L'adesione iniziale alla maniera e alla logica e persino alla storia sentimentale petrarchesca significava il riconoscimento di una tradizione e di una situazione, accettare per data la propria storia. E al solito, i temi non l'aura poetica, l'idea non il movimento immaginativo, gli argomenti non il discorso: un certo abito intellettuale e figurativo, un certo linguaggio, sia pure percorso da venature più intense, magari calato nelle cadenze del rispetto. [...] Petrarca, più che un modello letterario, è una lezione di vita, una via di scoperta interiore, un esercizio di chiarezza (la letteratura, cioè, come parte di un'esperienza vitale, completamento di sé), e più che il mito da lui creato importa la possibilità di un'ulteriore elaborazione e variazione di quei temi: la ricerca di una verità. Donde quell'indulgere ai concetti, e certo intrico e difficoltà nello sviluppo del discorso; e insieme situazioni e motivi nuovi, o suoi (amore che dura tra altri e più gravi pensieri; il sollievo cercato nell'azione; o il tormento che nasce dalla speranza).<sup>163</sup>

Ma torniamo al confronto fra i testi; il *Triumphus Cupidinis*, come possiamo vedere dai versi citati, inizia con una ben precisa – e, del resto, *topica* – indicazione cronologica, che tanta fortuna aveva avuto nella prima era della poesia volgare: l'avvento della primavera, universalmente simbolo di eterno ritorno, nuovo inizio, rinascita. Già Dante aveva fatto riferimento alla tradizione medievale per definire cronologicamente il percorso onirico della *Commedia*, con il *tòpos* primaverile che si intreccia addirittura alla cosmologia antica e al mito della creazione. Il percorso di Petrarca è il

---

<sup>163</sup> Ivi, pp. 179-180.

medesimo, e può essere inoltre interpretato come lungo pellegrinaggio votato alla ‘rigenerazione’ spirituale, nell’ottica di un ciclico ritorno alle origini:

Si è già avuto occasione di sottolineare la densità dell’incipit dei *Trionfi* in cui compaiono il topos della primavera, la memoria e il sogno. [...] È palese, nei versi citati, la differenza con la dantesca «selva oscura», «selvaggia e aspra e forte». Tuttavia, anche nell’esordio di un’opera così diversa come la *Commedia*, compare assai presto la primavera e, poiché si parla delle prime ore del mattino, spunta pure l’alba. [...] Dante è dunque rincuorato dalla prima ora del giorno e dalla stagione primaverile: l’equinozio primaverile, data del viaggio, era considerato, insieme con le prime ore del mattino, un momento propizio. E che il mondo fosse stato creato proprio in primavera era nel Medioevo credenza radicata. Anche il Petrarca, collocando cronologicamente il suo viaggio onirico, sceglie le prime ore del mattino, in primavera. Ed è dunque molto probabile che egli abbia tenuto conto fra l’altro della credenza medievale. In tal modo i *Trionfi* inizierebbero con un’allusione alla creazione primigenia e terminerebbero con la fine del mondo e con l’annuncio di un «mondo novo», secondo il modello del Libro per eccellenza, la Bibbia, che si apre col *Genesi* e termina con l’*Apocalisse* (e, non a caso, le citazioni dall’*Apocalisse* divengono frequenti nel *Trionfo dell’Eternità*).<sup>164</sup>

Non stupisce dunque che Lorenzo si appropri di un simile elemento topico, in quanto molto chiaro – come si vedrà anche dal prosieguo delle *Selve* – appare il suo intento: farsi promotore di una ‘nuova creazione’, di una ripartenza della Toscana, e forse dell’intera cultura italica, sotto l’egida di una signoria illuminata, quella medicea, e della ‘professione di fede’ promossa da Marsilio Ficino e dai suoi sodali. In questa chiave andrà naturalmente interpretata anche la lunga digressione di *S I* sull’età dell’oro, della quale parleremo più avanti.

Al *tòpos* cronologico primaverile si affianca ben presto quello dell’alba, caratterizzato, già in Dante, dalle figure dell’Aurora e di Titone,<sup>165</sup> citate – come abbiamo visto – anche dal Petrarca già all’inizio del *Triumphus Cupidinis* (vv. 5-6) e riprese significativamente da Lorenzo nelle ottave 19-21 di *S I*, quelle in cui l’alba, con la sua esplosione di colori, introduce la lunga digressione sulla figura della donna-sole, a sua volta da identificarsi con la primavera:

Tosto che appare al tuo cieco orizzonte  
la luce che nel cor sempre ti splende,  
e dalla cima di quel sacro monte  
quello amoroso raggio agli occhi scende,  
non convien por la man sopra la fronte,  
ché questo dolce lume non offende.  
O che bella alba! O Titon vecchio, allora  
abbiti senza invidia la Aurora.

Vedrai le piagge di color diversi  
coprirsi, come primavera suole;  
né più la terra del tempo dolersi,  
ma vestirsi di rose e di viole.  
E segni in cielo, al dolce tempo avversi,  
farà dolci e benigni il nuovo sole;  
e la dura stagion frigida e tarda

<sup>164</sup> M. C. BERTOLANI, *Il corpo glorioso – Studi sui Trionfi del Petrarca*, Carocci, Roma 2001, pp. 31-32.

<sup>165</sup> Cfr. ad esempio *Purg.*, IX, 1-3: «La concubina di Titone antico / già s’imbiancava al balco d’oriente, / fuor de le braccia del suo dolce amico».

non si conoscerà, s'ella si guarda.

Lieta e maravigliosa e rami secchi  
vedrà di nuove fronde rivestire,  
e farsi vaghi fior gli acuti stecchi,  
e Progne e Filomena a noi redire;  
lasciar le pecchie e casamenti vecchi,  
liete di fiore in fior ronzando gire;  
e rinovar le lasciate fatiche  
con picciol passo le sagge formiche.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte a un passo dalla spiccata cantabilità, nel quale, tuttavia, i pochi rilevanti *enjambement* («Vedrai le piagge di color diversi /coprirsi»; «e la dura stagion frigida e tarda / non si conoscerà»; «Lieta e maravigliosa e rami secchi / vedrà di nuove fronde rivestire»), situati strategicamente nei versi in cui alla visione dell'alba subentra quella della primavera, sembrano voler porre l'accento proprio sul trionfo della bella stagione e sulla definitiva resa dell'inverno, spezzando sapientemente un ritmo fino a quel momento quasi cantilenante. Fortissimo qui è parimenti l'influsso boccacciano, in particolar modo dal *Filostrato* (III, 12), opera nel quale il Certaldese mostra la medesima attenzione laurenziana nei confronti della rinnovata rigogliosità del mondo vegetale, in contrasto con la «stagion severa», corrispondente alla «dura stagion frigida e tarda» del Magnifico:

E sì come la nuova primavera  
di fronde e di fioretti gli arbuscelli,  
ignudi stati in la stagion severa,  
di subito riveste e fagli belli,  
e prati e colli e ciascuna rivera  
riveste d'erbe e di bei fior novelli,  
così di nuova gioia subito pieno,  
si rifè Troiol nel viso sereno.

E, sempre in Boccaccio (*Amorosa visione*, testo B,<sup>166</sup> II, 76-84), l'aurora assume abbastanza chiaramente un valore 'salvifico' analogo a quello che nel passo laurenziano è attribuito agli occhi della donna amata (l'«amoroso raggio»):

– Voi che nel mondo state, ivi dimora  
sol fate in loco –, disse,<sup>167</sup> – oscuro e vano:  
e però gli occhi alla fulgente aurora  
alzare non potete, a man a mano  
che voi di quella uscite, a veder quanta  
sia la chiarezza del Fattor sovrano.  
Rompesi poi la nebbia che vi ammanta  
quando ad entrar nel vero incominciate,  
e conoscete poi la luce santa.

---

<sup>166</sup> L'edizione di riferimento, che riporta entrambe le versioni del poema tramandate dalla tradizione (e qui indicate come testo A e testo B), è G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, a cura di V. BRANCA, Mondadori, Milano 2000.

<sup>167</sup> A parlare è la «donna lucente in vista e bella» (*Am. vis.*, testo B, I, 26) del sogno boccacciano.

A ulteriore conferma della comunanza d'intenti fra i due brani, rilevante è il passo delle *Selve* (stanza 18, vv. 5-8) immediatamente precedente a quello sopra citato, nel quale compare – esattamente come in Boccaccio – il motivo della «nebbia» che viene squarciata dalla ‘rivelazione salvifica’:

Faran quelli occhi, che or ti sono ascosi,  
come fa tra le folte nebbie il sole:  
fuggirà il pianto e' tuoi sospir dolenti  
dinanzi alle amoroze luci ardenti.

L'immagine degli occhi «ascosi» (i quali, con elegante perifrasi, vengono poi ulteriormente nobilitati in veste di «amoroze luci ardenti») «come fa tra le folte nebbie il sole» – astro che, lo ricordiamo, è parimenti associato alla donna – rimanda a una condizione terrena di infelicità e di peccato, una sorta di «selva oscura» di dantesca memoria che attraversa e riprende, allo stesso tempo, la citata rivisitazione boccacciana del tema: il «loco [...] oscuro e vano» dei suddetti versi dell'*Amorosa visione*. Il discorso laurenziano parrebbe dunque una diretta prosecuzione – non scevra di influssi neoplatonico-ficiniani – di quello del Certaldese: nel momento in cui l'uomo, liberatosi dal peso delle vanità terrene, trova la forza di tirarsi fuori dal «loco oscuro», nel momento in cui la nebbia si dirada e l'«iniziato», se così possiamo definirlo, inizia «ad entrar nel vero» ed a conoscere «la luce santa», ci si rende conto che una simile luce salvifica proviene dagli occhi muliebri, e che sono stati essi stessi, con il trionfo della «fulgente aurora» (il laurenziano «amoroso raggio»), a diradare la foschia e a restituire serenità all'animo smarrito.

Il *tòpos* dell'alba/aurora sembra dunque confermarsi nel suo valore iniziatico, già serpeggiante – come abbiamo visto – nell'era della prima affermazione della poesia in volgare. Che la tematica stesse vivendo una nuova fioritura alla corte del Magnifico è del resto testimoniato, come riporta Poncet, da alcune ulteriori riflessioni dello stesso Lorenzo (nel *Comento*, ad esempio), oltre che dalle opere d'arte figurativa coeve, quali la celeberrima *Primavera* di Sandro Botticelli:

Nel suo *Comento*, Lorenzo fornisce a più riprese indicazioni ben precise sul momento metaforico dell'incontro con la sua nuova donna: si tratta dell'istante fuggevole che separa, all'alba, il tramonto di Venere dal sorgere del Sole. È l'ora in cui il cielo comincia appena a rischiararsi timidamente, liberandosi dell'oscurità che ammantava ancora la terra. Lorenzo paragona Simonetta a Venere, la stella che, tramontando, annuncia con la sua scomparsa l'astro del giorno, il Sole, nel quale egli intende identificare la seconda donna [Lucrezia].<sup>168</sup> [...] È questo l'esatto momento in cui ha luogo la scena

---

<sup>168</sup> L. DE' MEDICI, *Comento ad alcuni sonetti d'amore*, in id., *Scritti scelti* cit., pp. 329-330: «E posso dire, quanto agli occhi miei, che quella morta, di che abbiamo detto, fussi la stella di Venere, da' Latini *Lucifer* chiamata, la quale, precedendo il sole, venendo poi quello maggior lume, cede e al tutto si spegne, quasi come se fussi ordinata per avvertire gli uomini che il sole viene e non per dare luce al mondo. Muore e spegnesi questa stella sopravvenendo lo splendore del sole, e nondimeno è chiamata *Lucifer*, che vuol dire una cosa che porta seco la luce, la quale luce non porta nel mondo se non quando si spegne la luce sua; parve adunque a' Latini ancora la morte di questa stella vita e principio della luce del giorno. Adunque con questa autorità ancora si verifica la morte di quella essere suto conveniente principio a questo giorno, che fece agli occhi miei il nuovo sole degli occhi di colei; la quale, se bene molto laudata abbiamo, le laude non aggiungono però all'eccellenza e meriti suoi. Mostrommi il morto *Lucifer* che

della *Primavera* [di Botticelli], come è ben mostrato dal contrasto fra il cielo che comincia a schiarire e l'oscurità che avvolge ancora il giardino. La qualità della luce del quadro è tale che possiamo individuare il suo orientamento: dal cielo più scuro in basso a destra verso il più luminoso in basso a sinistra, l'oriente da cui emergerà presto il Sole.<sup>169</sup>

Discorso a parte andrà fatto, a breve, sulla valenza simbolica delle donne di rilevante importanza nella vita di Lorenzo, Lucrezia Donati *in primis*. Tornando per un attimo agli argomenti di cui sopra, va detto che sui *tòpoi* cronologici utilizzati dal Magnifico esercitano con ogni probabilità la propria influenza anche le reminiscenze dell'*incipit* dell'*Intelligenza* attribuita a Dino Compagni,<sup>170</sup> poema in nona rima che, oltre ad avere un filo conduttore molto simile a quello delle *Selve*, vive delle stesse ambiguità insite nella poesia laurenziana, perennemente in bilico fra stile elevato ed esperienze popolareggianti.<sup>171</sup> Riportiamo qui le stanze 1-3 del poemetto del Compagni:

---

presto doveva venire questo mio novello sole, e, come abbiamo detto, scorse il cammino mio cieco alla visione di questo tanto splendore. E, poi che ebbe assuefatti gli occhi miei a vedere lo splendore della stella, cioè lo splendore celeste, sentendo il sole sopravvenire, si spense, ed io, che per lei avevo cominciato a voltare gli occhi in cielo, con manco offensione della vista mia li pote' traducere dal lume della stella allo splendore del sole».

<sup>169</sup> C. PONCET, *La scelta di Lorenzo – La Primavera di Botticelli tra poesia e filosofia*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2012, p. 62.

<sup>170</sup> G. PETROCCHI, *Cultura e poesia del Trecento*, in E. Cecchi, N. Sapegno (a cura di), *La Letteratura italiana*, RCS, Milano 2005, vol. III, pp. 424-425: «[Dino Compagni] nacque a Firenze tra il 1255 e il 1260, da una famiglia popolana di parte guelfa: venne iscritto all'Arte della seta nel 1280, e di questa Arte fu console per sei volte, dal 1282 al 1299, ad intervalli. I suoi ideali democratici lo misero subito in prima linea nella battaglia politica contro i casati ricchi e potenti della città, e Giano della Bella lo ebbe collaboratore e consigliere negli Ordinamenti di giustizia del 1293. Era stato negli anni precedenti tra i capitani di Or San Michele, poi (1289) priore, indi (1293) gonfaloniere di giustizia, partecipando attivamente all'opera di restaurazione dello stato fiorentino e alla sua crescente potenza dopo le vittorie su Arezzo e su Pisa. Nel 1295 Giano veniva cacciato da Firenze, e il Compagni fu posto sotto processo, ma venne assolto. L'influenza politica di Dino era ancora molto forte negli anni critici della lotta tra Bianchi e Neri, ed egli si trovò ad essere eletto per la seconda volta priore proprio nell'ottobre 1301. A metà novembre Firenze vide il definitivo trionfo dei Neri con l'aiuto di Carlo di Valois, sì che il Compagni non poté terminare il bimestre priorale. Non aveva mai aderito al partito bianco, ma le sue simpatie andavano a questa fazione che contrastava le pretese dei Magnati e l'indebita ingerenza di Bonifacio VIII, se è vero che il trionfo dei Neri segnò l'allontanamento di Dino dalla vita politica attiva. Non venne tuttavia esiliato poiché poté appellarsi ad una legge che impediva l'esilio a coloro che avessero ricoperto, nell'ultimo anno, la carica priorale. Visse sino agli ultimi giorni in solitudine, non partecipando più nemmeno al consolato della sua corporazione. La morte lo colse in Firenze il 26 febbraio del 1324, e venne sepolto in Santa Trinità».

<sup>171</sup> Ivi, pp. 392-393: «Al Compagni viene [...] attribuito un poema in nona rima, l'*Intelligenza*, certamente dei primi del secolo (la paternità viene da altri assegnata al fiorentino Lippo Pisci de' Bardi, ma con ragionamento non persuasivo). L'anonimo narra d'essersi innamorato di una meravigliosa donna, l'*Intelligenza*, che emanando da Dio quale simbolo dell'intelletto umano dona alla terra tutto il suo splendore. La donna vive in un palazzo nell'Oriente, accompagnata da sette regine, sempre al centro di una sontuosa festa di musiche e danza; il palazzo simboleggia l'anima col corpo, le varie sale le parti interne del corpo, i portinai sono i sensi, la volta simboleggia la mente, e così via, fino a giungere – in un processo di idealizzazione che è dunque la finalità ultima dell'allegoria – alla volontà divina che muove l'intelligenza attraverso le gerarchie celesti. Il poema utilizza tutto il materiale della letteratura cortese del tempo, e trasferisce in una composizione didascalica le complesse astrattezze della speculazione stilnovistica, accogliendo con esuberanza leggende e miti classici (sono tutti istoriati sulle pareti del palazzo), nozioni della scienza medievale per il tramite dei lapidari, episodi cari ai romanzi storici del tempo: tutto fondendo nella favola allegorica. A causa dell'eterogeneità delle fonti l'*Intelligenza* non può mostrarsi all'altezza di ciascun genere: raffinato ed elaborato nella lingua là dove accetta il gusto analitico degli stilnovisti, ricco di vivacità realistica quando affronta temi romanzeschi, il poema risente della promiscuità di formazione linguistica del suo autore, troppo proclive ad ammettere vocaboli francesi. Non sono, quindi, disposto a far mia la tesi del Petronio, secondo cui il Fiore, come il *Tesoretto*, sarebbero «espressione della mentalità e delle esigenze del popolo grasso, che, politicamente egemonico, vuol conquistarsi l'egemonia intellettuale del Comune», mentre l'*Intelligenza* appartarrebbe ad una fase diversa e successiva, e sarebbe «legata alla tendenza che vi fu in alcuni spiriti più colti e raffinati, a creare una letteratura che, pur in volgare e pur esprimendo certe esigenze anti-nobiliari, fosse però aristocratica per la severità della cultura, per la raffinatezza del gusto, per la preziosità dello stile». È invece vero l'opposto: il *Tesoretto* e il *Fiore* dichiarano apertamente la loro

Al novel tempo e gaio del pascore,  
che fa le verdi foglie e' fior venire,  
quando gli augelli fan versi d'amore,  
e l'aria fresca comincia a schiarire,  
le pratora son piene di verdore,  
e li verzier cominciano ad aulire,  
quando son dilettose le fūmane,  
e son chiare sorgenti le fontane,  
e la gente comincia a risbaldire;

che per lo gran dolzor del tempo gaio  
sotto le ombre danzan le garzette,  
e ne' bei mesi d'aprile e di maio  
la gente fa di fior le ghirlandette,  
donzelli e cavalier d'alto paraio  
cantan d'amor novelle canzonette,  
cominciano a gioire li amatori,  
e fanno dolci danze i sonatori,  
e sono aulenti rose e violette.

Ed io stando presso a una fiumana,  
in un verziere, all'ombra d'un bel pino;  
aveavi d'acqua viva una fontana  
intorneata di fior gelsomino:  
sentía l'aire soave a tramontana;  
udía cantar gli augelli in lor latino;  
allor sentío venir dal fino Amore  
un raggio che passò dentro dal core,  
come la luce appare sul mattino.

Ci troviamo qui dunque nuovamente di fronte al tema del 'raggio' salvifico, che nell'opera di *Compagni* sembra nascondere un'ulteriore coloritura mistica, tuttora di difficile interpretazione nonostante alcuni controversi pareri critici;<sup>172</sup> ma decisiva come sempre – e come anche nel *Magnifico* – è la caratterizzazione della stagione primaverile, con un altro elemento topico in comune con le *Selve*, quello floreale («rose e violette» in *Compagni*, «rose e [...] viole» in *Lorenzo*). Rose, primavera e 'raggio amoroso' si ritrovano associati alla donna e al suo sguardo anche nella già citata *Amorosa visione* di Boccaccio (testo B, XV, 52-70):

Angela mi pareva nel ciel nata,  
ma poi più volte pensai ch'ella fosse  
quella che 'n Cipri già fu sì adorata.  
Non so quel che 'l cuor mio così percosse  
mirando lei, se non che l'alma mia  
pavida dentro tutta si riscosse,  
né sanz'a lei pensar fu poi né fia,

---

appartenenza ad un clima di cultura più alto. Soprattutto il *Fiore* riflette i gusti della società cortese dell'estremo Duecento, mentre nell'*Intelligenza* (che è all'incirca coeva o di poco posteriore) si notano larghe infiltrazioni del mondo «borghese», influssi dei cantari e della lirica realistica, una netta inferiorità d'esperienza stilistica».

<sup>172</sup> Studiosi come il Valli hanno in passato identificato «l'amorosa Madonna Intelligenza», protagonista del poemetto di *Compagni*, con la mistica 'Santa Sapienza' che si celerebbe sotto le apparenze terrene delle diverse donne cantate dai poeti stilnovisti; cfr. L. VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore"*, Luni, Milano 2013.

poi si leggiadra e tanto graziosa  
dall'altro lato a Amor vidi lucia.  
In fronte a cui serena e spaziosa,  
due begli occhi lucean, sì che fiammetta  
parea ciascuno d'amor luminosa,  
e la sua bocca bella e piccioletta  
rose vermiglie e perle dimostrava  
movendosi, tanto era in sé perfetta.  
Dintorno a sé tutto 'l prato adornava,  
come se stata fosse primavera,  
col raggio chiar che 'l suo bel viso dava.

Come si vede, possono bastare gli ultimi versi del passo citato per tratteggiare una compiuta caratterizzazione della donna come mediatrice di salvezza e come incarnazione, sotto le usuali forme primaverili, della 'rinascita spirituale'; si tratta esattamente della stessa operazione compiuta da Lorenzo nel suo poemetto.

Che la propaganda laurenziana in favore dell'accettazione, da parte del popolo di Firenze, di un'imminente rinascenza 'aurea' non costituisca un elemento fine a se stesso è – mi pare – ben dimostrato dall'intera costruzione delle *Selve*; e tuttavia ritengo che i *tòpoi* sopra citati assumano una particolare rilevanza in tal senso. Già Dempsey ha contribuito – riprendendo alcune considerazioni espresse dalla Acidini Luchinat – ad inquadrare il poemetto nell'ottica di un processo di identificazione tra le figurazioni primaverili tipiche delle espressioni artistiche di età medicea e il concreto contesto sociale fiorentino; solo che, secondo una tale interpretazione, appare evidente (e forse ne era consapevole lo stesso Magnifico, come vedremo) un certo sentore di inaccessibilità del sogno ideale di una nuova età aurea:

Un'osservazione sulla pertinenza dei tentativi di associare la *Primavera* di Botticelli con circostanze storiche contemporanee: a proposito della produzione poetica di Lorenzo de' Medici e dei suoi clienti (Poliziano, i fratelli Pulci, Naldo Naldi, Ugolino Verino e molti altri), è notevole il fatto che essa faccia riferimento continuamente e ripetutamente al dispiegarsi della storia di Firenze sotto la guida del Magnifico. Nell'interpretazione di tale poesia (che giunge talora al livello delle immortali *Stanze* polizianesche e, aggiungerei, della *Primavera*) una questione centrale sorge dal fatto che essa non esiste in maniera completamente autonoma, non la si può interpretare solo nei limiti delle fantasie stabilite dalle singole poesie, ma la si può comprendere esclusivamente prendendo in considerazione le reali figure storiche e gli eventi che esse mascherano. Non è che la Acidini Luchinat<sup>173</sup> abbia necessariamente torto quando vede nella figura di Flora un emblema di Firenze/Florentia, e di fatto è Lorenzo stesso che, nella sua poesia, esplicita in più luoghi simile associazione, tra l'altro nel *Comento* e nella «descrizione della primavera» nelle *Selve* (I, 25, 1-4), in cui anch'egli produce una variazione sui famosi versi lucreziani che invocano Flora e Zefiro. [...] Nelle *Selve* gli dei e gli attributi che adornano la primavera preannunciano la sperata venuta de «il mio bel sole», il *senhal* usato da Lorenzo per la sua donna poetica, che rappresenta il suo ideale politico e culturale per la sua città e per il ritorno dell'età dell'oro. [...] A questo punto il problema non diventa più quello di una rigida lettura ed identificazione iconografica delle fonti per la poesia di Lorenzo, o di Poliziano, o della poesia dipinta della *Primavera*: semmai è il problema delle regole e del decorum nella lettura di tale poesia. L'ideale rappresentato dalla donna di Lorenzo (come gli ideali raffigurati da Beatrice e da Laura) è permanente, benché irraggiungibile in vita. La Gelosia e la Fortuna fanno attentamente la guardia alle porte, vanificando ogni speranza di

---

<sup>173</sup> C. ACIDINI LUCHINAT, *Botticelli – Allegorie mitologiche*, Electa, Milano 2001, p. 35.

adempimento. Certamente non è un'idea identificabile con un momento di vittoria transeunte, come la firma di un contratto di pace, o di felicità effimera, come la celebrazione di un matrimonio: è un'idea di perfezione con cui si prende l'impegno di un amore irremovibile e di completa devozione, non importa di quanta frequenza e persistenza tale amore sia respinto con sdegno. È un'idea tale, di pura bellezza, che si manifesta nel paradiso terrestre della *Primavera*: qui davvero c'è la rinascita del mondo, racchiusa nel motto di Lorenzo, LE TEMPS REVIENT.<sup>174</sup>

La poetica laurenziana sembrerebbe dunque mossa da una sorta di 'sogno estetizzante' che, intersecandosi con la realtà quotidiana, contribuisce alla creazione di un'atmosfera di attesa ottimistica, utile ai fini propagandistici in quanto pone idealmente la città di Firenze come continuatrice dei fasti della Roma augustea, cantata – con analoghi accenti – da Virgilio e Orazio fra gli altri. Converterà dunque, nell'analisi delle *Selve*, tenere sempre ben presente questo processo, il quale non costituisce forse il cuore pulsante dell'opera, ma è senz'altro funzionale a conferirle una maggiore coerenza interna e uno status privilegiato nel quadro dell'intero *corpus* mediceo.

A ben vedere, il carattere sostanzialmente illusorio della primavera laurenziana può peraltro derivare dal fatto che l'intero episodio racchiuso nelle ottave 19-38 di *S I* altro non sia che una visione ispirata dalla Speranza. Non è dato sapere quanto tale suggestione voglia apparire plausibile o quanto possa essere ispirata da reali 'epifanie' della donna, che identificheremo qui convenzionalmente con Lucrezia Donati, ma forse – almeno nelle intenzioni – potrebbe essere classificata come *profetica*, considerati i verbi generalmente declinati al futuro (a partire dal «Vedrai le piagge...» di 20, 1, per terminare con 36, 5-6: «La vil gente [...] / fuggirà de' belli occhi la giostra») e l'atmosfera d'attesa quasi messianica che permea l'intero passo. Qui basti dire che la digressione sulla manifestazione della donna-primavera muove – come si è accennato in precedenza – dalle parole di Speme/Speranza (riportiamo qui la stanza 17 per l'*incipit* del discorso):

Mentre che 'l cor così s'affligge e geme  
e di tanto mio mal meco si duole,  
alor che più disia e che più teme,  
il pianto in preda l'ha, e morte il vuole,  
surge una dolce e disiata Speme,  
che mi conforta con le sue parole,  
e dice: – Ancor quel bel viso vedrai  
lieto, dolce, amoroso più che mai.

Oltre all'allitterante insistenza («e di tanto *mio mal meco* si duole») sui dolori condivisi dall'amante e dal suo cuore – già quasi un corpo estraneo, come del resto si rivelerà in seguito, una volta in balia della donna –, la particolarità del testo delle *Selve* in questa circostanza risiede nel fatto che si possano considerare espressione delle parole di Speranza solamente le ottave fino alla 31, benché l'ultima indicazione certa del fatto che sia l'entità divina a parlare risalga addirittura al «vedrai

---

<sup>174</sup> C. DEMPSEY, *Il ritratto dell'amore – La Primavera di Botticelli e la cultura umanistica al tempo di Lorenzo il Magnifico*, La Stanza delle Scritture, Napoli 2007, pp. 24-25.



balli / delli olmi all'ombra» rivolto al poeta in 27, 3-4; già nei primi due versi della stanza 32 – e forse anche prima, come vedremo a breve – Lorenzo effettua una brusca virata in direzione della testimonianza diretta, in prima persona: il «Vengon per onorare *il mio bel Sole* / satir' saltando, coronati e destri» non è infatti assolutamente equivocabile, dal momento in cui «mio bel Sole» è espressione analogamente utilizzata, in altri passi delle *Selve* (ad esempio in 46, 7 e 47, 1, nel quadro dell'opposizione della donna nei confronti di Gelosia), dall'*ego* poetico in riferimento alla donna amata. Come se non bastasse, poco dopo (33, 3) si parla di un «Arno mio lieto»; e, ancora oltre (35, 5), si fa cenno alla «cara patria», da identificarsi evidentemente con Firenze o con la Toscana, se non con l'intera penisola italiana; e inoltre, dall'ottava 31, 3, i verbi tornano ad essere declinati al presente. A parlare è qui dunque – indubbiamente – Lauro/Lorenzo. Non è pertanto ben chiaro, nella versione delle *Selve* pervenuta fino a noi, dove finisca il discorso della Speranza e dove esattamente abbia inizio la 'testimonianza' del poeta, tanto più che risulta esservi una sorta di 'interregno' di quattro stanze (28-31) nelle quali la voce narrante risulta di incerta identificazione; ritengo, tuttavia, che a fungere da discriminante possa essere il cambio repentino di tempi verbali, e dunque il confine fra la profezia della Speranza e il discorso diretto di Lorenzo andrebbe individuato tra i versi 2 e 3 dell'ottava 31; i vv. 1-2 della stanza in questione suonano per altro come una vera e propria sentenza di chiusura: «Lascerà poi la bruma innamorata / partendosi la luce de' belli occhi».<sup>175</sup> Una simile confusione testuale potrebbe essere semplicemente interpretata come spia di una mancata revisione finale dell'opera; e tuttavia credo non vada del tutto esclusa la possibilità che la compenetrazione fra il primo 'io narrante' ed il secondo voglia consapevolmente rendere l'idea del brusco trapasso dal 'rapimento estatico' di Lauro, ormai in balia delle parole di Speranza, alla dimensione onirica vera e propria. Un momento decisivo in direzione del passaggio di testimone fra Speme e poeta potrebbe essere, in tal senso, individuato nell'unione fra i due differenti narratori nei versi 6-7 della stanza 28: «quando sì bella mosterrassi *a noi* / la terra del nuovo abito vestita».

Se accettabile una simile chiave di lettura, il testo laurenziano – anche solo limitatamente alle ottave 32-38, in cui è senza ombra di dubbio il poeta-amante a parlare – potrebbe dunque agevolmente essere interpretato in chiave onirico-visionaria. Sono del resto le stesse parole rivolte da Lorenzo alla Speranza, più avanti (*S I*, 54, 1-5), a darne piena conferma; rilevante è qui l'insistita allitterazione della sillaba *co-*, a restituire il ritmo cantilenante tipico dell'eloquio di un uomo ancora sbigottito dall'evanescenza della visione e restio a rassegnarsi del tutto:

Lasso a me, quando entrasti nel pensiero,  
 io vidi *così* veri e vaghi lumi,  
 coprir di fior l'amoroso sentiero,

<sup>175</sup> Diversamente deve aver ritenuto Emilio Bigi (*Scritti scelti* cit., p. 515), il quale inserisce un trattino di interpunzione solo al termine dell'ottava 31 (così come ZANATO, *Opere* cit., p. 460), mentre la Castagnola si limita ad affermare che il discorso di Speranza sia situato «nelle ottave 17-31» (CASTAGNOLA, *Stanze* cit., p. LXXV).

correr le ninfe, Pan, satiri e fiumi,  
come vede ciascun che vede il vero.

Non si tratterebbe, fra l'altro, della prima associazione fra la dimensione del sogno profetico-allegorico e il *tòpos* dell'avvento della bella stagione; modello archetipico di tale connubio potrebbe essere la descrizione della primavera nel *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris (vv. 45-83), i cui elementi costitutivi – come agevolmente possiamo notare – sono del tutto analoghi a quelli, già citati, che caratterizzeranno la tradizione volgare sul tema fino all'avvento del Magnifico:

Avis m'iere qu'il estoit mais,  
il a ja bien .V. anz ou mais,  
qu'en may estoie, ce sonjoie,  
el tens enmoreus, plain de joie,  
el tens ou toute rien s'esgaie,  
que l'en ne voit buisson ne haie  
qui en may parer ne se veille  
et covrir de novele fuelle.  
Li bois recuevrent lor verdure,  
qui sunt sec tant come yver dure;  
la terre meïsmes s'orgueille  
por la rosee qui la mueille,  
et oublie la povreté  
ou ele a tot l'iver esté;  
lors devient la terre si gobe  
qu'el velt avoir novele robe,  
si set si cointe robe feire  
que de colors i a .C. peire;  
l'erbe et les flors blanches et perses  
et de maintes colors diverses,  
c'est la robe que je devise,  
por quoi la terre mielz se prise.  
Li oïsel, qui se sont teü  
tant come il ont le froit eü  
et le tens divers et frarin,  
sont en may por le tens serin  
si lié qu'il mostrent en chantant  
qu'en lor cuers a de joie tant  
qu'il lor estuet chanter par force.  
Li rosignox lores s'esforce  
de chanter et de feire noise;  
lors se deduit et lors s'envoise  
li papegauz et la kalandre;  
lors estuet joines genz entendre  
a estre gais et amoreus  
por le tens bel et doucereus.  
Mout a dur cuer qui en may n'aime,  
quant il ot chanter sus la raime  
as oisiaus les douz chans piteus.<sup>176</sup>

<sup>176</sup> G. DE LORRIS, J. DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, L'Epos, Palermo 1993, pp. 7-9. Utilizzeremo in nota (e così faremo da qui in poi) l'eccellente traduzione in prosa di M. JEVOLELLA, in G. DE LORRIS, J. DE MEUN, *Il Romanzo della Rosa*, Feltrinelli, Milano 2016, p. 38: «Credo che fosse maggio, cinque anni or sono, o forse più. In maggio eravamo, nel sogno. Nel tempo amoroso, pieno di gioia; nel tempo in cui ogni cosa si rallegra, e non si vede rovo o siepe che in quel mese non voglia adornarsi e coprirsi di foglie novelle. I boschi, stecchiti per il lungo inverno, ritrovano il loro

La presenza dell'elemento onirico risulta peraltro plausibilissima anche grazie al contesto 'mattutino' del passo delle *Selve* in questione. Abbiamo osservato come la profezia della Speranza si apra con la menzione dell'Aurora; ebbene, l'onirologia attribuisce un valore maggiormente 'veridico' ai sogni mattutini, a differenza di quanto parrebbe trapelare dal *Roman de la Rose*, ma in profonda consonanza con le concezioni portate avanti, fra gli altri, da Dante nel celeberrimo canto XXVI dell'*Inferno* (vv. 7-9: «Ma se presso al mattin del ver si sogna, / tu sentirai di qua da picciol tempo / di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna»):

Si ricordi che secondo la teoria onirica agostiniana esiste una stretta correlazione, da un lato, tra i *somnia confusa* e quelli *falsa*, dall'altro, tra quelli *tranquilla* (ossia nitidi nel loro svolgimento) e *vera*. Dunque, per conferire un fondamento di verità ai contenuti del sogno, è necessario rispettare le leggi proprie di una rigorosa onirologia, tra cui l'indispensabile distinzione tra lo stato della veglia e quello del sonno ed un percorso ordinato e coerente nella narrazione del sogno. Anche il *Roman de la Rose* pretendeva di raccontare un sogno veridico. Nell'incipit Guillaume de Lorris citava Macrobio come garante della veridicità del suo sogno. [...] Per di più Guillaume affermava il valore dei sogni divinatori, o, meglio, premonitori, cui apparteneva anche il suo. [...] E il sogno avveniva in Maggio; ma Guillaume non conosceva la densità della simbologia primaverile presente nella *Commedia* e nei *Trionfi*. La primavera era considerata solo come risveglio della natura e dei sensi; una stagione, insomma, intonata alle imprese amorose del protagonista. [...] E inoltre il sogno di Guillaume de Lorris, pur pretendendosi veritiero, aveva luogo di notte, e non al mattino quando «del ver si sogna» (*Inf.*, XXVI, 7). È nota la diffusa credenza medievale che i sogni del mattino avessero maggiore veridicità degli altri, come attesta lo stesso Dante nel canto IX del *Purgatorio*, che, secondo quanto ha osservato Ariani, presenta elementi in comune con l'incipit dei *Trionfi*. [...] La mattina, garante della veridicità del sogno, è presente in Dante e Petrarca, ma non compare né nel *Roman* né nell'*Amorosa Visione*. Nel *Roman* il protagonista sogna di notte e, nel sogno, gli sembra di trovarsi non già all'alba ma in una tarda mattinata di primavera.<sup>177</sup>

La visione onirica delle *Selve* – se di un sogno, come a me pare, stiamo parlando – si inserisce dunque a buon diritto nella tradizione volgare italiana a partire da Dante e Petrarca. Il poemetto del

---

verde manto. La terra stessa si inorgoglisce per la rugiada che l'addolcisce, e si scorda della povertà in cui è rimasta per tutto l'inverno. E allora la terra diventa così vanitosa da voler possedere un vestito nuovo, e così grazioso lo sa fare da crearvi una moltitudine di colori: è questo l'abito che io racconto, e che rende la terra tanto orgogliosa. Gli uccelli, che son rimasti muti finché hanno patito il freddo e l'asprezza del penoso inverno, ora, in maggio e col tempo sereno, sono così lieti da far vedere, cantando, che nel loro cuore vi è tanta gioia che per forza devono cantare. Allora l'usignuolo si sforza di cantare e di schiamazzare; allora si rianimano e si trastullano il pappagallo e l'allodola; e allora è un bene che i giovani aspirino ad essere gai e innamorati, mentre il tempo è bello e colmo di dolcezza. Ha il cuore ben duro chi in maggio non ama, udendo sul ramo gli uccelli cantare il loro dolce canto che commuove».

<sup>177</sup> BERTOLANI, *Il corpo glorioso* cit., pp. 33-35. La presunta veridicità dei sogni mattutini era peraltro già affermata dal Boccaccio, come riporta S. F. KRUGER, *Il sogno nel Medioevo*, Vita e Pensiero, Milano 1996, pp. 169-170: «Nell'opera *Genealogiae deorum gentilium* [...], che ha un carattere dichiaratamente mitologico, le fonti principali impiegate da Boccaccio sono i poeti classici; nel capitolo intitolato «De Somno», in particolare tali fonti sono Ovidio, Seneca e Virgilio. Nella sua dissertazione sul sonno Boccaccio cita anche fonti mediche e aristoteliche. Ma quando considera i diversi tipi possibili di sogno, egli fa ampio riferimento a Macrobio. Presenta i cinque tipi di sogno di Macrobio, portando, per ognuno di essi, esempi tratti dalla cultura classica o dalla Bibbia. Parla anche delle due porte del sogno e, a proposito di esse, espone una teoria, attribuita a Porfirio, secondo la quale, in ultima analisi, tutti i sogni sarebbero veri. Le idee di Aristotele in merito ai sogni non possono avere grande successo in questa temperie culturale, e Boccaccio allude a teorie somatiche sulla causa dei sogni soltanto di sfuggita in due occasioni. Parlando del *phantasma* (*visum*), egli fornisce una spiegazione naturale per l'«epialtes», e parlando del *somnium* si attiene al luogo comune per cui i sogni veri appaiono di preferenza all'approssimarsi del mattino, quando il sognatore si trova in uno stato di maggiore tranquillità».

Magnifico potrebbe dunque essere posto senza troppe obiezioni nel solco di quel particolare profetismo in voga nelle grandi opere allegoriche trecentesche, con a capo *Commedia* e *Trionfi*; non altrettanto pregnante risulta in tal senso l'esempio del Boccaccio,<sup>178</sup> il quale – come si è già appurato – rimane tuttavia per Lorenzo fonte inesauribile di spunti stilistico-figurativi e metrici, e l'utilizzo medico dell'ottava in un'opera di così ampio respiro sta a testimoniarlo. Assodato il fatto che le *Selve* altro non siano – almeno idealmente – che una filiazione di opere come la *Commedia* e i *Trionfi*, seppur filtrata dal peculiare classicismo poliziano che ne smorza la concretezza con le sue figurazioni aeree, non c'è motivo di non considerare le stanze laurenziane nel loro complesso come *un'unica, grande visione*.

Riflettiamo adesso sul concetto di sogno-visione in sé e su come esso possa essere ulteriormente associabile alle *Selve* in quanto operazione poetico-propagandistica. Nel trattare l'argomento non si può prescindere, ovviamente, dalla fondamentale codificazione dei differenti tipi di sogni operata dal filosofo tardo-latino Macrobio; Simone Marchesi riassume la questione nei seguenti termini:

Secondo Macrobio, la cui trattazione raggiunge il Medioevo attraverso una tradizione tanto diffusa quanto autorevole, l'attività onirica si divide in cinque categorie: *somnium*, *visio*, *oraculum*, *insomnium*, e *visum*. Gli ultimi due tipi di immagini che prendono forma nella mente dei dormienti vengono subito relegati in una categoria inferiore: *insomnium*, il cosiddetto "in-sogno", e *visum*, l'apparizione, non sono degni di interpretazione. Il primo è, infatti, un riflesso essenzialmente passivo delle circostanze in cui si trova il sognatore in relazione a beni spirituali, materiali o sociali durante la veglia: l'animo può essere agitato dall'amore (desiderio della persona amata o paura di perderla); il corpo può essere turbato dal sovraccarico di cibo e bevande o dalla loro mancanza; la personalità sociale, che Macrobio definisce "fortuna", può essere turbata dal desiderio o dalla paura di perdere potere e onori. Allo stesso modo, il *visum* sembra essere l'equivalente di quelle che Freud chiamerà immagini ipnagogiche, l'affollarsi caotico di figure piacevoli o paurose durante lo stato intermedio tra la veglia e il sonno. La corporeità del primo tipo di attività onirica e la casualità del secondo escludono la possibilità che essi abbiano un significato. Gli altri tre tipi di immagini oniriche sono invece dotati, per Macrobio, di un preciso valore profetico: l'*oraculum* si ha quando un personaggio di autorità (un antenato, un magistrato, un sacerdote o un dio) rivela il futuro e consiglia una strategia per affrontarlo; la *visio* è un'anticipazione per così dire "letterale" di un fatto che è ancora di là da venire (l'inaspettato incontro con un amico che vive lontano nelle stesse circostanze che il sogno ha anticipato); il *somnium* è la copertura con un velo di immagini irrelate ("figuris et... ambagibus") di un significato che l'interpretazione è chiamata a scoprire.<sup>179</sup>

Seguendo la categorizzazione di Macrobio, le *Selve* laurenziane intese come 'testimonianza di una visione' racchiuderebbero dunque in sé elementi dell'*insomnium* quali il «desiderio della persona amata» o la «paura di perderla», come risulta evidentissimo fin dal monologo iniziale del quale abbiamo precedentemente citato la prima stanza; ma non mancherebbero affatto anche gli elementi

<sup>178</sup> Ibid.: «Niente di ciò figura nell'*Amorosa Visione* in cui non appaiono, neppure in sogno, né primavera né mattina. Nel Boccaccio il sonno serve unicamente a «liberare la fantasia da ogni gravame materiale», secondo una fisiologia amorosa insistentemente presente in altre sue opere. In questo modo il Boccaccio accentua la tensione interiore che precede la visione, per poi spogiarla, osserva Branca, di ogni carattere soprannaturale e renderla, così, quasi un prolungamento di quell'esaltazione sentimentale». Abbiamo tuttavia visto in precedenza come aurora e primavera, pur non ponendosi in qualità di *tòpoi* cronologici, avessero assunto nel poema boccacciano quantomeno una certa pregnanza simbolica.

<sup>179</sup> S. MARCHESI, *Dire la verità dei sogni: la teoria di Panfilo in Decameron IV.6*, in «Italia», vol. 81, no. 2 (Summer 2004), pp. 173-174.

caratteristici del *visum*, come «l'affollarsi caotico di figure piacevoli o paurose durante lo stato intermedio tra la veglia e il sonno». In questo senso andrebbero interpretate le entità e i personaggi di contorno presenti nel poemetto: la donna, le ninfe e i satiri, i pastori, i contadini e i giovinetti danzanti dell'epifania primaverile avrebbero valenza positiva, mentre le malefiche Speranza e Gelosia – sulle cui figure torneremo – costituirebbero l'elemento perturbante; Amore, data la sua peculiare ambiguità, verrebbe a porsi nel mezzo.<sup>180</sup>

E tuttavia non mancano, nelle *Selve*, esempi delle altre tre tipologie di immagini oniriche, quelle che secondo Macrobio avrebbero maggior valore ai fini dell'effettiva 'veridicità profetica' del sogno-visione. La già citata profezia di Speme/Speranza potrebbe essere una sorta di *oraculum*, benché la caratterizzazione fortemente negativa di cui la dea sarà oggetto in seguito contribuirà a ridimensionare la plausibilità di una tale interpretazione; la *visio* potrebbe essere la ricorrenza delle apparizioni della donna nella mente del protagonista in vista dell'effettiva 'epifania', che avverrà tra la fine della prima e l'intera seconda *Selva*; il *somnium*, infine, potrebbe trovare la sua espressione nelle frequenti manifestazioni del tradizionale "velame poetico" interne al testo. Torneremo più avanti su questi ultimi due elementi.

Ma anche se ci si limitasse ad individuare, nelle *Selve*, solamente esempi tratti dalle prime due tipologie, quelle considerate da Macrobio quasi prive di un reale significato, ciò non negherebbe affatto l'importanza di tali visioni ai fini 'profetici', in base alla relativamente nuova interpretazione medievale dell'elemento onirico fatta propria – secondo uno studioso importante come Jacques Le Goff – dalla letteratura stessa:

«Anche i sogni che appaiono illusori annunciano molte cose all'uomo sulla sua futura condizione», suggerisce Pascalis Romanus nel suo *Liber thesauri occulti*, che testimonia il nuovo indirizzo assunto dal cristianesimo in materia di interpretazione dei sogni. La rinascita medievale si riappropria del sogno, sicuramente dietro l'influenza della cultura e della scienza antica trasmessa dai bizantini, dagli ebrei e dagli arabi. «Gli uomini i cui sogni sono veritieri sono principalmente quelli di complessione temperata», dice ad esempio il filosofo arabo Averroè, tradotto in latino. Uno scambio culturale testimoniato dalla fioritura delle diverse «chiavi dei sogni» di origine orientale. Una rinascita di cui la letteratura si farà promotrice e testimone.<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Simili figurazioni rimandano peraltro in modo piuttosto evidente ad un altro passo 'onirico' del *Roman de la Rose* che potrebbe fungere da archetipo (*Roman de la Rose* cit., pp. 1209-1211; vv. 18327-18374; traduzione Jevolella, pp. 332-333): «Oppure ci son quelli che per grande devozione e in intensa contemplazione fanno apparire nei loro pensieri gli oggetti delle loro meditazioni, e sono convinti davvero di vederli con chiarezza al di fuori: ma non è altro che inganno e menzogna, proprio come quella dell'uomo che sogna, e crede di vedere le sostanze spirituali come fece un tempo Scipione; e vede inferno e paradiso, e cielo e aria e mare e terra insieme a tutto ciò che vi si può trovare; vede apparire delle stelle, e vede uccelli volare nell'aria, e vede pesci nuotare nel mare, e vede bestie che giocano nei boschi facendo giravolte belle e graziose; e vede gente di ogni genere: chi si sollazza in camera, chi va a caccia per boschi, per montagne e per fiumi, per prati, per vigne e maggesi; e sogna processi e giudizi, e guerre e tornei, balli e caròle, ode vielle e citòle, annusa spezie odorose e gusta pietanze saporite, e giace fra le braccia della sua amica (e tuttavia lei non c'è); oppure vede arrivare Gelosia che porta al collo un mortaio e li coglie in flagrante delitto, informata da Malabocca che inventa le cose prima che siano avvenute: di questo si spaventano di giorno tutti gli amanti, perché quelli che si proclamano fini amanti e si amano di amore ardente, da cui ricavano pene e tormenti, quando di notte si addormentano nel loro letto dopo aver fatto molti pensieri [...] ecco che sognano le cose amate che durante il giorno hanno tanto invocato, oppure sognano i loro rivali che li affliggono e li tormentano».

<sup>181</sup> J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, Laterza, Bari 2008, pp. 70-71.

Il 'sogno primaverile' e il susseguente auspicio dell'avvento di una nuova età aurea possono dunque essere considerati i pilastri sui quali il Lorenzo delle *Selve* fonda la sua propaganda. In anni difficili come quelli della congiura dei Pazzi e dei contrasti col papato, è naturale che l'aspettativa di una vita migliore, sotto l'egida di una signoria 'illuminata' (almeno nelle intenzioni) come quella medicea, possa costituire, alla corte fiorentina, un ideale strumento di consenso. Si tratta, ovviamente, di una costruzione artificiosa, come avverte Huizinga; eppure assume caratteri che vanno ben oltre il mero stilema letterario:

Il terzo sentiero verso un mondo più bello conduce nel regno dei sogni. È la via più comoda, ma sulla quale la mèta si mantiene sempre ugualmente lontana. Se la realtà terrena è così penosa e senza speranze, e la rinuncia al mondo così difficile, coloriamo la vita di belle apparenze, viviamo in un paese di sogni e di luminose fantasie, mitighiamo la realtà colle estasi dell'ideale. Basta un semplice tema, un unico accordo perché risuoni la fuga rasserenante: basta uno sguardo gettato sulla felicità fiabesca in un passato più bello, sul suo eroismo e sulla sua virtù, oppure anche basta il giocondo raggio di sole della vita in mezzo alla natura, il piacere della natura. Su questi pochi temi, il tema eroico, quello della saggezza e quello bucolico, si è formata tutta la cultura letteraria dall'antichità in poi. Medioevo, Rinascimento, secolo decimottavo e decimonono, tutti insieme trovano poco più che nuove variazioni della vecchia canzone. Quel terzo sentiero verso una vita più bella, la evasione dalla dura realtà verso una bella illusione, è però soltanto un motivo letterario? Certamente è qualcosa di più.<sup>182</sup>

«Il giocondo raggio di sole della vita in mezzo alla natura» è, fuor di metafora, il grande messaggio della parte iniziale della prima *Selva*, quella che abbiamo appena analizzato; così come lo «sguardo gettato sulla felicità fiabesca in un passato più bello» sarà all'origine della lunga descrizione dell'età dell'oro. Tutto ciò implica, senza ombra di dubbio, l'addio definitivo ad una qualsiasi forma di poesia popolare o popolareggiante: l'abbandono, dunque, di quegli stilemi così cari a Lorenzo fin dai tempi della giovinezza all'interno della "brigata" pulciana. La nuova poetica medicea si pone all'insegna dell'estetismo e dell'idealizzazione aristocratica, in un processo del tutto analogo a quello espresso dalle parole di Huizinga:

In quale maniera opera sulla vita [...] il desiderio di una vita più bella come un'idealità di sogno? Esso traduce le forme della vita in forme d'arte. Ma non esprime il suo sogno di bellezza soltanto nelle opere d'arte propriamente dette; esso vuole nobilitare la vita stessa con la bellezza e riempie anche la vita sociale di belle forme e di giuoco. Qui per l'appunto si domanda alla personale arte di vivere uno sforzo che solo un'élite, in un artistico giuoco, è in grado di prestare. Vivere imitando l'eroe e il saggio non è cosa da tutti; è un divertimento un po' costoso caricare la vita di colori eroici o idilliaci: e il divertimento di solito riesce in maniera assai inadeguata. Quel voler realizzare il sogno di bellezza nelle forme della società, ha come «vitium originis» un carattere aristocratico.<sup>183</sup>

L'adesione agli stilemi onirici non implicherebbe, tuttavia, un totale abbandono della corporeità e delle passioni terrene:

---

<sup>182</sup> HUIZINGA, *L'autunno del Medio Evo* cit., pp. 45-46.

<sup>183</sup> Ivi, p. 47.

La nuova attrattiva esercitata dai sogni non significa per questo la fine del corpo concepito come ricettacolo dell'anima. E il *Roman de la rose* può anche essere letto come un monito contro l'anima vagabonda che abbandona il corpo addormentato. [...] In materia di sogni, l'Occidente medievale si riallaccia quindi alle teorie e all'immaginario del paganesimo, modernizzandoli e codificandoli.<sup>184</sup>

Tale sembrerebbe l'approccio di Lorenzo a simili tematiche nella prima parte di *S I*, dove il corpo – pur in secondo piano rispetto alla dimensione onirica – non è ancora del tutto ripudiato. Il culmine di sensorialità (e sensualità) viene raggiunto nelle rimembranze 'elegiache' della donna di cui parleremo meglio più avanti, in particolare nell'ottava 60:

«Quivi» li dissi «omai contento giaci:  
sia lieto il cor, poi che ha quel che disia».  
O parolette, o dolci amplessi, o baci!  
O sospirar che d'ambo e petti uscia!  
O mobil tempo, o brevi ore e fugaci,  
che tanto ben ve ne portasti via!  
Quivi lasciommi piena di disio,  
quando già presso al giorno disse: «Adio».

È tuttavia difficile ammettere nelle *Selve* la persistenza di un motivo, quello corporale, che – come vedremo – andrà sempre più scemando, nel prosieguo dell'opera, a vantaggio del vagheggiamento onirico e delle tensioni neoplatoniche.

Primo elemento rilevante nel definire l'importanza dell'elemento iniziatico-neoplatonico all'interno delle *Selve* è senza dubbio l'identificazione della donna amata con l'astro solare, che avviene a più riprese – e dunque senza possibilità alcuna di equivoci – già nella prima metà di *S I* (ad esempio 32, 1: «per onorare il mio bel Sole»; 46, 7: «ove il mio bel Sole arriva»; 47, 1: «il mio Sole»). La donna-sole era stata, in passato, caratterizzata come un motivo fondamentale dell'arte poetica di stampo tardogotico, soprattutto grazie alla decisiva spinta petrarchesca. Tale figura femminile rappresentava la naturale evoluzione delle eteree dame vagheggiate dai poeti della Scuola Siciliana e dagli Stilnovisti, e assumeva un'identità ben precisa con la compiuta definizione del personaggio di Laura nel *Canzoniere* e nei *Trionfi*; rilevante risultava soprattutto, nella successiva emulazione dei primi 'petrarchisti' quattrocenteschi, l'insistenza su alcune caratteristiche fisiche che contribuivano a fornire un riscontro 'visivo' all'idealità simbolica:

Il petrarchismo del primo Quattrocento è, dunque, così contaminato di ingredienti tardogotici che non esitiamo a definirlo "petrarchismo fiorito": la donna-sole campeggia, regina assoluta, in tutti i componimenti di questo filone; i poeti si impegnano a definirne con sempre maggiore cura i tratti distintivi: gli occhi fulgenti, i capelli biondo-oro, la carnagione nivea e perlacea, le gote vermiglie, i vestiti sfarzosi. Il tutto contribuisce a rendere ancor più irresistibile la luce che s'irradia dal suo corpo venusto, di regola incorniciato nel lussureggiante, fastoso e dorato sovramondo, eternamente immobile e olimpicamente euritmico.<sup>185</sup>

<sup>184</sup> LE GOFF, *Il corpo...* cit., p. 72.

<sup>185</sup> LANZA, *La letteratura tardogotica* cit., p. 91.

Una simile caratterizzazione, secondo Lanza, troverà riscontro anche nelle arti quattrocentesche, in pittori quali Paolo Uccello e Sandro Botticelli, dunque fin dentro alla piena età laurenziana. L'intreccio indissolubile fra motivi figurativi e stilemi poetici alla corte del Magnifico è, del resto, innegabile:

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 [...] e gli scultori [...]. I pittori, invece, continuarono ad essere a lungo ammaliati dal mondo *flamboyant*. Lo dimostrano 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...<sup>186</sup>

Non casuale mi sembra il riferimento a Poliziano e Luca Pulci, i due autori che – come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente – maggiormente avevano esercitato la propria influenza sull'opera del Lorenzo maturo e sullo spirito delle *Selve* in particolare. La donna laurenziana – a più riprese associata all'astro solare, come abbiamo visto – parrebbe dunque essere, già dalle prime stanze di *S I*, l'erede di quel gusto tardogotico tanto caro al Lanza e che, secondo lo studioso, fa risuonare i suoi ultimi echi proprio in quegli anni alla corte dei Medici.

Tuttavia, il testo del poemetto laurenziano permette di appurare come la poesia di stampo platonico sia andata ormai oltre rispetto al fiorire di elementi simbolici 'corporali' tipico dello stile tardogotico. Molto più marcata è infatti la stilizzazione della figura femminile,<sup>187</sup> ormai quasi del tutto eterea e caratterizzata solamente dall'insistenza sul motivo degli 'occhi'. In particolare, anche nel corso della lamentazione iniziale, il poeta insiste a più riprese sul valore salvifico degli occhi dell'amata: «non fanno, omè, quei belli occhi ritorno» (1, 4); «Quando sarà che quei belli occhi guardi?» (1, 7); «rendete quei belli occhi agli occhi miei» (2, 7); «quei bei lumi santi» (3, 2); «e vaghi lumi» (4, 4); «le belle luci con lor forze pronte» (5, 3); «quella luce santa» (6, 1); «col suo mirar fiso / [...] quello sguardo umano» (7, 1-2); «S'io non debbo veder più gli occhi belli» (10, 1); «rendimi con quelli occhi la mia pace» (10, 7); «né veggo quei belli occhi ovunque io guardi» (12, 4); «ché forse alcun quei belli occhi vagheggia / e par che fiso e da presso li miri» (14, 3-4). La triplice anafora incipitaria («Almen m'avessi...») in ben tre ottave consecutive, da 5 a 7 (e ribadita peraltro anche in 7, 7), serve

---

<sup>186</sup> Ivi, p. 96.

<sup>187</sup> Forse Lorenzo è in un certo qual modo memore dell'esempio del Cavalcanti; cfr. C. SALINARI, introduzione ad AA. VV., *La poesia lirica del Duecento*, UTET, Torino 1968, p. 36: «La donna cavalcantiana è priva di volto, di corpo e di qualsiasi sfondo. Essa, come tutte le figure di Guido, si muove su una scena senza spazio e senza colori, si libra in un'atmosfera fantastica e irreali nella sua evanescente e stilizzata fragilità».



da raffinato collante tematico, mettendo in evidenza, tramite il costrutto ottativo, il potere degli occhi muliebri che sembrano persino assumere (5, 1-4) una sfumatura minacciosa, quasi assimilabile allo sguardo della Gorgone; l'atmosfera di urgenza e tensione, come la contraddizione fra desiderio di morte e necessità di rinascita spirituale, è qui peraltro accentuata dall'incongruenza sintattica «Almen m'avessi [...] le belle luci [...] converso»:

Almen m'avessi, sopra quel bel monte  
ove or lei senza me soletta stassi,  
le belle luci con lor forze pronte  
converso in un di quei più duri sassi!

La stilizzazione estrema operata da Lorenzo sulla figura muliebre, ormai caratterizzata e definita quasi solamente dallo 'sguardo ardente', contribuisce a riaffermare l'identità donna amata-astro solare. Negli stessi anni, a Firenze, ci troviamo peraltro di fronte ad esperienze poetiche ancor più estreme (ed estremiste), quali ad esempio quella di Girolamo Benivieni – che abbiamo in precedenza visto essere stato uno dei protagonisti della 'rinascita bucolica' –, il quale scrive attorno al 1486 una celeberrima *Canzona d'amore* in nove stanze, poi commentata da Pico della Mirandola, in cui la figura femminile è del tutto assente<sup>188</sup> e l'azione salvifica del «divin sole» diviene pura astrazione platonica. Ne riportiamo di seguito qualche passo significativo (3, 1-4, 9-11; 4, 3-4; 5, 1-4, 14-15; 6, 12-15):

... dal vero ciel converso scende  
nell'angelica mente el divin sole,  
che la sua prima prole  
sotto le vive frondi illustra e 'nforma...

[...]

Quinc'el primo disio che lei trasforma  
al vivo sol dell'increate luce  
mirabilmente alhor s'incende e 'nfiamma.

[...]

---

<sup>188</sup> Vale la pena di ricordare come, per il Benivieni, l'amore 'celeste' assuma forme maschili rispetto al più volubile amore 'terreno'; cfr. già G. SEMPRINI, *Il commento alla canzone di amore del Benivieni di Pico della Mirandola*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 14, no. 5 (settembre-ottobre 1922), pp. 366-367: «Nel libro terzo, in cui il Pico si accinge a commentare stanza per stanza la canzone del Benivieni, dopo di aver detto a quali «diverse scienze» s'appartiene «il trattare dell'uno e dell'altro amore», aggiunge che, come Salomone coi *Proverbi* e col *Cantico dei Cantici* ha trattato dell'amore naturale e dell'amore celeste, così nella lingua toscana due poeti, Guido Cavalcanti e Girolamo Benivieni, hanno parlato l'uno dell'amore celeste, l'altro dell'amore volgare. Ambedue i poeti, dice il Pico, hanno fatto opera lodevole, ciascuno dal proprio punto di vista; poiché Guido, dovendo trattare dell'amore volgare, bisognava che lo personificasse in una donna: «*Donna mi prega per ch'io voglia dire*», cioè nel senso che le cose inferiori, essendo soggette alla ragione non la possono costringere a far cose da esse dipendenti. Mentre il Benivieni, dovendo trattare dell'amore celeste, giustamente lo chiama col suo proprio termine, «che suona in nome di maschio»: «*Amor dalle cui man suspes'el freno*» e lo invoca «*Muove la lingua mia, forza l'ingegno*», perché l'amore intellettuale, facendo parte della natura intellettuale, deve comandare, *forzare* l'animo del poeta, invaderlo del suo furore. Esso è raffigurato in un maschio perché nell'ordine universale secondo i pitagorici «fu la natura imperfetta per la femina significata, e la perfetta per il maschio», e l'amore celeste vuole l'essere più perfetto, in contrapposto a quello volgare».

Sempre seguir li piacque  
l'ardente sol di sua bellezza viva.

[...]

Come del primo ben l'eterna mente  
è, vive, intende, muove e finge  
l'alma spiega e depinge  
per lei quel sol ch'illustra 'l divin petto.

[...]

... ogni sua ricchezza  
prende dal vivo sol, ch'en lei refulge...

[...]

... qual'hor dal sol ch'en lei n'è sculto  
scende nell'altrui cor l'infusa stampa,  
se gli è conforme advampa  
l'alma...

Ci muoviamo qui in terreni ormai squisitamente ficiniani; lo stesso Ficino andava elaborando in quegli anni un trattato come il *De Sole*, nel quale si sarebbe espresso in questi termini:

Res nulla magis quam lumen refert naturam boni. Primo quidem lumen in genere sensibili purissimum eminentissimumque apparet. Secundo, facillime omnium et amplissime momentoque dilatatur. Tertio, innoxium occurrit omnibus atque penetrat et lenissimum atque blandissimum. Quarto, calorem secum fert alium, omnia foventem et generantem atque moventem. Quinto, dum adest inestque cunctis, a nullo inficitur, nulli miscetur. Similiter ipsum bonum totum rerum ordinem supereminet, amplissime dilatatur, mulcet et allicit omnia. Nihil cogit, amorem quasi calorem habet ubique comitem, quo singula passim inescantur bonumque libenter asciscunt. Ubique rerum penetralibus praesentissimum, commertium cum rebus nullum habet. Denique sicut ipsum bonum inextimabile est atque ineffabile, ita ferme lumen.<sup>189</sup>

Numerose sono le analogie con le speculazioni poetiche del Benivieni; in tale contesto, la prima *Selva* laurenziana (benché non priva di numerosi elementi accostabili alle concezioni di Ficino; citiamo qui solamente *S I*, 19, 5-6: «non convien por la man sopra la fronte, / ché questo dolce lume non offende», che ricorda il ficiniano «innoxium occurrit omnibus atque penetrat et lenissimum atque blandissimum») si dimostra – almeno in buona parte – componimento più equilibrato e moderato, nel quale l'astrazione platonica non giunge mai a sovrastare e reprimere il ruolo chiave rivestito dalla

---

<sup>189</sup> M. FICINO, *De Sole*, in E. Garin (a cura di), AA. VV., *Prosatori latini del Quattrocento*, Einaudi, Torino 1977, vol. VII, pp. 970-973: «Niente più della luce richiama la natura del bene. In primo luogo, infatti, nell'ordine sensibile la luce ci appare la cosa più pura e più eminente; in secondo luogo, la luce più agevolmente e ampiamente di tutto si diffonde nell'istante; in terzo luogo, senza nuocere si diffonde su tutto e penetra in tutto in modo lievissimo e sommamente blando; in quarto luogo, reca seco un calore vitale che tutto riscalda, genera e muove; in quinto luogo, ha tutto presente, da niente viene indebolita e non si mescola a niente. Analogamente il bene in sé sopravanza tutto l'ordine della realtà, si diffonde dovunque e tutto molce ed alletta; nulla costringe, ha seco dovunque come compagno l'amore, quasi calore, con cui attrae variamente le singole cose mentre esse lietamente accolgono il bene. Penetrando dovunque nel più intimo di tutte, non si mescola con nessuna. Infine come il bene in sé è incomprendibile ed ineffabile, tale è la luce».

figura femminile; e questo, a mio parere, va a vantaggio della fruibilità stessa del testo, sempre vivo e vitale, sofferto e problematico, raramente votato alla mera contemplazione del divino.

La donna-sole si configura ben presto anche come donna-primavera, come alcune spie testuali rivelano con chiarezza (20, 5-6: «E segni in cielo, al dolce tempo avversi, / farà dolci e benigni il nuovo sole»; 28, 5 – 29, 3: «tal meraviglia arà la bruma algente, / quando sì bella mosterrassi a noi / la terra del nuovo abito vestita / [...] Durerà questa nuova meraviglia / insin che 'l lume de' belli occhi appare / e si presenti alle gelate ciglia»). Si avverte anche qualche eco della *Vita nuova*, in modo particolare del seguente sonetto:

Io mi senti' svegliar dentro a lo core  
un spirito amoroso che dormia:  
e poi vidi venir da lungi Amore  
allegro sì, che appena il conoscia,  
dicendo: "Or pensa pur di farmi onore",  
e 'n ciascuna parola sua ridia.  
E poco stando meco il mio signore,  
guardando in quella parte onde venia,  
io vidi monna Vanna e monna Bice  
venir inver lo loco là 'v'io era,  
l'una appresso de l'altra meraviglia;  
e sì come la mente mi ridice,  
Amor mi disse: "Quell'è Primavera,  
e quell'ha nome Amor, sì mi somiglia".

Punti comuni fra il testo dantesco e quello laurenziano sono la centralità della figura di Amore, sulla quale torneremo, e la manifestazione della donna (delle *donne* nel caso di Dante) come una sorta di *adventus*, pur se alquanto estremizzato nelle *Selve* (34, 1-2, 7-8; 35, 1-4; 36, 1-2):

Ecco apparire alle vedove mura  
veggiamo il dolce lume de' belli occhi.

[...]

Corron già per veder donne e donzelle,  
non hanno invidia, anzi si fan più belle.

[...]

Poi che sarà drento al bel cerchio entrata,  
quanta dolcezza sentiran coloro  
che con tanto disio l'hanno aspettata,  
veggendo alor la dolce pace loro!

[...]

Ciascun l'applaude, ciascun la saluta,  
a dito l'uno all'altro costei mostra.

Ancor più importante è l'identificazione di monna Giovanna, la donna del Cavalcanti, con

Primavera; tale figura costituirà un *trait d'union* importante fra la tradizione stilnovistico-dantesca e la poetica di era medicea, come sorta di 'preparazione' all'avvento della 'portatrice di salvezza' identificata con Beatrice. È singolare come, nelle *Selve*, le due figure muliebri vengano unificate; eppure, come fa notare Dempsey, Lorenzo potrebbe aver trasposto nella sua opera il ricordo di *due* differenti personalità femminili che giocarono un ruolo chiave nella sua esistenza: all'ovvia presenza di Lucrezia Donati si affiancherebbe quella dell'universalmente ammiratissima Simonetta Cattaneo, musa di Giuliano de' Medici e – indirettamente – del Poliziano:

Monna Giovanna è la donna poetica del primo amico di Dante, Guido Cavalcanti, cui il sonetto [*Io mi senti' svegliar dentro a lo core*] è dedicato: ella prepara la strada alla maggior bellezza che deve venire e pertanto è detta *Primavera*, ovvero *prima verrà*. Ella è la musa laica dei trovatori e dei primi autori in volgare, una «nuova lingua» costituita unicamente per l'espressione della nuova idea culturale incarnatasi in un «nuovo eros». [...] Essa rappresenta un'idea di Amore che Dante quindi sussume nella maggior beatitudine data da Beatrice paragonata a Cristo, onde ella resta nello stesso rapporto con quella beatitudine in cui si trovava Giovanni Battista rispetto a Cristo. Questa nuova direzione e concezione dell'amore (che nella *Vita nuova* mantiene però i suoi connotati erotici) indica, come ha scritto Singleton, una nuova materia per la poesia d'amore «e, se lo stile è fedele all'ispirazione, questo significa un nuovo stile poetico». Nella visione retrospettiva della *Divina Commedia*, una visione che certo avrebbe condizionato il modo in cui un lettore quattrocentesco avrebbe compreso la *Vita nuova*, questo nuovo stile che spezzava il nodo che divideva lo stile laico dei trovatori (per i quali la donna è la fonte e l'oggetto supremo d'amore) da quello della devozione ora chiaramente cristiana (per cui Dio è la fonte e l'oggetto supremo d'amore) riceve il proprio nome [«dolce stil novo»] dal famoso incontro tra Dante e Bonagiunta di Lucca nel *Purgatorio*, XXIV. [...] Nel *Comento* di Lorenzo de' Medici, la cui stesura fu iniziata in un periodo quasi contemporaneo al momento della concezione della *Primavera* botticelliana, è Simonetta [Cattaneo], avvolta d'immagini primaverili – «mori questa eccellentissima donna del mese d'aprile, nel quale tempo la terra si suole vestire di diversi colori di fiori molto vaghi agli occhi e di grande recreazione all'animo» – che riceve il ruolo di «prima verrà», la prima a venire. Ella appare come la prima musa di Lorenzo e sostituisce Lucrezia Donati che, storicamente, aveva sostenuto questo ruolo: è la sua morte (lo svanire di quell'idea calda e giovanile dell'amore che Lucrezia aveva incarnato in precedenza) ad imporre a lui e a «tutti i fiorentini ingegni» di scrivere poesie. Ella è la stella mattutina che annuncia il sole più vivido di una nuova «donna ispiratrice», un nuovo concetto d'amore che Lorenzo ricrea nuovamente in Lucrezia Donati.<sup>190</sup>

Un simile dualismo spiegherebbe, a mio parere, la sproporzione fra la donna-sole (Simonetta?) della prima metà di *S I*, portatrice di primavera e dotata ancora di una parvenza di corporeità – come dimostrano l'*adventus* e la 'parentesi elegiaca' di cui sopra – e la figura femminile del prosieguito del poemetto (Lucrezia?), ormai totalmente astratta e circondata di luce salvifica; si ricordi che la donna delle *Selve* non viene *mai* chiamata per nome, e dunque nulla impedisce che possa accogliere velatamente in sé differenti fonti d'ispirazione. Se invece si volesse a tutti i costi sostenere l'identificazione dell'amata con Lucrezia Donati, la 'doppiezza' della donna letteraria potrebbe derivare dall'effettiva natura del rapporto fra Lorenzo e Lucrezia, alquanto ambiguo, in bilico fra la castità e l'idealità del sentimento platonico e un concreto desiderio 'terreno'.<sup>191</sup> Sull'identità della

<sup>190</sup> DEMPSEY, *Il ritratto dell'amore* cit., pp. 220-221.

<sup>191</sup> A. ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Médicis (1449-1478)*, Les Belles Lettres, Parigi 1963, pp. 93-97: «Machiavel a écrit que Laurent était «incroyablement attiré par les plaisirs de Vénus». Guichardin s'exprime avec plus de force encore: «Il fut voluptueux, soumis tout entier au pouvoir de Vénus et constant dans ses amours qui duraient plusieurs

donna cantata dal signore di Firenze non sembra avere molti dubbi Rochon , il quale si avvale di alcuni passi del *Canzoniere* laurenziano per riaffermare il ruolo fondamentale di Lucrezia nella vita e nel percorso letterario del Magnifico:

Par respect pour une tradition littéraire qui remonte à Valori et à Politien, la plupart des critiques ont affirmé que cette dame [dans le *Canzoniere*] était Lucrezia Donati. En fait, le Magnifique ne donne jamais clairement le nom de celle qu'il aime. On ne peut tenter de l'identifier qu'en interprétant les allusions dont le *Canzoniere* fourmille. Que, par exemple, le terme *Diana* – qui, comme Donati, commence par un D – soit employé par les correspondants du Magnifique dans leurs lettres galantes pour désigner la belle épouse de Niccolò Ardinghelli, permet sans doute d'affirmer que les pièces du *Canzoniere* où il est également utilisé ont été écrites en l'honneur de Lucrezia Donati, d'autant plus que,

---

années; ce qui, au jugement de beaucoup de personnes, affaiblit son corps au point de le faire mourir, pour ainsi dire, en sa jeunesse». Ses admirateurs ont contesté le bien-fondé de ces jugements et tenté de réduire leur portée. Il est vrai, sans doute, que la chronique scandaleuse n'a accouplé au nom du Magnifique que celui de deux femmes seulement, qu'on ne lui connaît pas d'enfant naturel et qu'il ne semble pas que sa mort doive être attribuée au dérèglement. Mais la sensualité dont sont imprégnées certaines de ses œuvres, les propos, lourds d'une expérience désabusée, qu'au déclin de la jeunesse il tenait à son ami Pietro Alamanni, les remontrances qu'à deux reprises Gentile Becchi dut lui faire, au risque de l'irriter, tant était grande l'indignation que provoquaient ses débauches, les multiples allusions contenues dans tant de lettres et de documents de l'époque, tout vient confirmer le témoignage des deux grands historiens et attester que Laurent «fut étrangement dominé par ses sens». [...] La critique a, pour l'essentiel, adopté le jugement formulé par Roscoe, en des termes un peu naïfs, sur la nature de ses [de Lucrezia Donati] rapports avec Laurent: «Lucrezia était la maîtresse du poète et non de l'homme: il cherchait un objet propre à fixer ses idées, à leur donner la force et l'effet nécessaires à la perfection de ses productions poétiques et il trouva dans Lucrezia un sujet convenable à ses vues... mais in s'arrêta à ce degré de réalité». C'est un des lieux communs de l'histoire littéraire que de parler des amours «pures», «chastes», «innocentes», «platoniques», «spirituelles» du poète et de sa dame. Mais – et déjà del Lungo l'avait indiqué dans une étude qui reste fondamentale en dépit de négligences, d'erreurs et de conclusions un peu hâtives – la vérité fut beaucoup trop complexe pour s'accommoder de ces définitions simplistes, dont il faut chercher l'origine dans une information insuffisante. Les documents sur lesquels repose notre connaissance de l'histoire de Lucrezia et de Laurent sont en effet de nature très différente et partant de contenu souvent contradictoire. Il convient de les utiliser avec beaucoup de circonspection. Les œuvres mêmes du Magnifique, le *Canzoniere*, le *Commento* et les *Sylves* ne fournissent que des renseignements imprécis et très peu sûrs. Les poèmes inspirés aux courtisans des Médicis par les divers épisodes de la vie de leur protecteur constituent eux aussi une source fort sujette à caution. [...] Au contraire, les lettres d'Alessandra Macinghi Strozzi et la correspondance privée des intimes du Magnifique sont une mine de renseignements précieux auxquels on doit attacher le plus grand prix. [...] Sa beauté [de Lucrezia] inspirait à Laurent des sentiments fort complexes. Les détails très crus de certaines lettres montrent qu'il n'éprouvait pas pour elle une affection toute spirituelle et que, selon le mot d'un de ses correspondants, il aurait volontiers pris la place de Niccolò Ardinghelli. Ses amis s'employaient d'ailleurs de leur mieux à plaider sa cause auprès de la jeune femme. Mais, en même temps, il l'aimait d'un amour assez pur pour s'enivrer dans ses poèmes à des visions éthérées et assez profond pour que ses tourments apparussent sincères aux yeux même de ses compagnons de plaisir. Car, pour difficile qu'il soit d'établir la vérité en pareille matière, tout porte à croire que Lucrezia n'a jamais été la maîtresse de Laurent, dont elle ne repoussait cependant pas les hommages flatteurs. Les plaintes du poète sur la cruauté de sa dame et les prières des courtisans pour fléchir sa vertu ne sont pas un motif purement littéraire. [...] Pendant quelques années, ce «flirt» prolongé de la jeune femme et de l'adolescent se déroula ainsi dans une atmosphère assez trouble, à mi-chemin du sigisbéisme et de l'adultère, mais, à partir de 1469 environ, leur amour, qui n'est plus guère évoqué dans les correspondances privées, devient une espèce de fiction littéraire, à quoi ne s'attache aucun scandale. Comment expliquer autrement que Luigi Pulci ait pu, dans son poème sur le tournoi de 1469, associer les noms de Lucrezia Donati et de Clarice Orsini, que cette dernière ait accepté, en 1471, de tenir sur les fonts baptismaux le petit Pietro Ardinghelli, fils de Niccolò et de Lucrezia, que, dans une œuvre à la gloire de la famille des Médicis, Politien ait songé à évoquer la longue fidélité de Laurent à sa dame? L'amour del Laurent pour Lucrezia n'a d'abord été qu'une passion juvénile, des plus communes, qui unissait les désirs de la chair aux émois du cœur. Quand le Magnifique se fut lassé d'une aventure sans issue – qui ne l'avait d'ailleurs pas détourné de liaisons plus faciles –, il fit publiquement sa dame de celle qui n'avait pas été sa maîtresse. Les poètes et les courtisans se sont plu à voir dans le tournoi du 7 février 1469 un hommage de Laurent à sa dame. Luigi Pulci ne raconte-t-il pas que, en faisant don à l'adolescent de sa guirlande de violettes, Lucrezia lui avait imposé d'organiser une fête en son honneur? En réalité, ce furent, pour l'essentiel, des raisons d'ordre politique qui incitèrent les Médicis à mettre sur pied ces coûteuses réjouissances. Ils voulaient, en célébrant avec solennité la paix signée en avril 1468 avec Venise, faire oublier les grandes dépenses que la guerre avait occasionnées, exalter la victoire que la République leur devait et renforcer durablement leur pouvoir».

dans le manuscrit de la bibliothèque de Saint-Marc, le sonnet II du *Comento* est précédé de la précieuse indication suivante: «L'infrascripti sonecti son facti per D». Lorsque le poète fait de sa dame le dieu du soleil et de lui-même une nymphe éplorée, cette transposition inattendue des amours de Phébus et Daphné n'a de sens que si on la rapproche du double jeu de mots *Lorenzo-alloro* et *Lucrezia-luce*. Il devient alors possible d'affirmer que c'est bien des amours de Laurent et de Lucrezia que traitent tous les poèmes où figurent les mots-clefs *Sole, luce, alloro*.<sup>192</sup>

Simili notazioni biografiche potrebbero far riflettere sulla natura stessa delle *Selve* come esperienza artistica. Sul fatto che il poemetto possa celare una 'doppia anima', idealizzante e realistica, si esprime favorevolmente anche uno dei maggiori studiosi di Lorenzo, Mario Martelli, benché questi ne attribuisca la causa ai differenti tempi di stesura delle ottave costituenti l'opera e ne metta in dubbio l'effettiva unitarietà:

C'era, dunque, nella mente di Lorenzo il disegno di un'opera precisa ed unitaria, almeno da un punto di vista logico e dottrinario. E se egli avesse potuto condurla a termine, i suoi progetti si sarebbero realizzati. Eppure, anche se le cose fossero andate come Lorenzo avrebbe voluto che andassero, l'abisso che divide stilisticamente la parte originaria del poemetto da quella aggiunta non sarebbe passato inosservato ad un attento e sensibile lettore. Si guardi, tanto per concentrare la nostra attenzione su alcuni punti precisi, alle ottave 1-18 da una parte e, dall'altra, alle ottave 20-38: là tutto il solito armamentario d'immagini, di simboli, di situazioni, che si trovano così nelle liriche del *Comento*, come in molte delle *Rime* e nelle ottave della prima [in realtà seconda] *Selva*: spunti ora generici, ora compiaciutamente ed estetizzantemente sensuali, sempre un po' cerebrali; ma qua l'occhio che s'appunta decisamente sul particolare realistico, mentre la rappresentazione, che pur tutta s'impregna di ricordi classicheggianti, assume una corposità ed un volume del tutto ignoti al giovane Lorenzo. La luminosità non è in queste ottave quella rarefatta e impalpabile – la luce che non offende – solita ad accompagnare le apparizioni della donna, ma quella che il sole, il vero, il nostro sole, diffonde sulla terra. Anche se Lorenzo, a parole, continua a dire che sono i begli occhi dell'amata a spargere intorno la luce, noi vediamo un'altra luce, quella che illumina il cielo nelle più belle giornate di primavera, mentre le ombre si fanno più dense e più dolci, quasi se ne potesse e se ne volesse godere fisicamente la frescura. E, in questo alternare di luci e di ombre, ecco le pecchie e le formiche, gli uccelli ed i pesci, il ghiro e l'assiuolo: ecco i rami secchi, che si rivestono di nuove fronde, le fanciulle, che colgono i funghi campeggianti nei prati, i balli nel verde delle valli al suono di un corno o di una zampogna; ed ecco, infine, ritornare a noi Progne e Filomena, Flora scherzare col caro amante che l'ha tenuta in braccio, Clizia, volgendo lassa il pallidetto volto, distogliere gli occhi dal sole; e, dopo, ancora figurazioni classiche, e ciascuna di esse delineata con un gusto intensamente pittorico, lontanissimo dal tratto stilizzante ed astratto del giovane Lorenzo: Pan che viene suonando, i Satiri che, coronati e destri, vanno saltando, i Fauni che recano in mano verdi mai alpestri, le Ninfe che in grembo e nei canestri hanno candide rose e pallide viole, i Fiumi adorni di molle ulva e pieni i corni ritorti di fiori e di fronde; e, fra essi, Arno, che copre di una verde corona di pioppo la fronte cerulea e, rumoreggiando, si duole che la donna, piuttosto che entrare nelle sue acque, preferisca calcare, tanto è bello, il ponte gettatogli sopra.<sup>193</sup>

In questo passo, come abbiamo visto, Martelli fa menzione anche di alcuni altri importantissimi *tòpoi* presenti nelle *Selve*, quali ad esempio la compresenza delle figure di Flora, Zefiro e Clizia, anch'essa parte integrante della digressione primaverile. Riportiamo qui le stanze 24-26 di *S I*:

Romperanno e silenzi assai men lunghi,  
cantando per le fronde, alor gli uccelli;  
alcuno al vecchio nido par che agiunghi

<sup>192</sup> Ivi, p. 146.

<sup>193</sup> MARTELLI, *Gli strambotti...* cit., pp. 171-172.

certe festuche e piccoli fuscilli.  
Campeggeran ne' verdi prati e funghi,  
liete donne corranno or questi or quelli;  
lascerà il ghiro il sonno e 'l loco ove era,  
e l'assiuol si sentirà la sera.

Vedrai ne' regni suoi non più veduta  
gir Flora errando con le ninfe sue;  
il caro amante in braccio l'ha tenuta,  
Zefiro, e insieme scherzan tutti due.  
Coronerà la sua chioma canuta  
di fronde il verno alla nuova virtute;  
tigri aspri, orsi, leon diverran mansi;  
di dure, l'acque liquide faransi.

Lascerà Clizia il suo antico amante,  
volgendo lassa il pallidetto volto;  
a questo nuovo amoroso levante  
lo stuol degli altri fior tutto fia vòlto,  
attenti a mirar fiso el radiante  
lume degli occhi e venerarlo molto.  
La rugiada per l'erba e in ogni frasca  
non creder più ch'è febei raggi pasca.

Flora e Zefiro formano la coppia di amanti 'primaverile' per eccellenza, fin dall'epoca classica; è indubbio, tuttavia, il fatto che il passo laurenziano si rifaccia alle *Stanze* del Poliziano (I, 68, 7-8: «ove tutto lascivo dietro a Flora / Zefiro vola, e la verde erba infiora») e alla celeberrima *Primavera* del Botticelli. Clizia, personificazione del girasole, riveste invece un ruolo fondamentale nella definizione poetica della donna-luce, abbandonando, in favore di quest'ultima, il suo «antico amante» (il Sole, per l'appunto). Ci troviamo, in questi casi, in presenza di figurazioni che oscillano chiaramente fra simbolismo e classicismo, fra elevazione platonica e ricordi poliziane; mi sembra pertanto di poter affermare che non ci sia spazio, in un tale contesto, per una qualsiasi interpretazione in senso 'biografico-realistico'.

Tutte queste figure topiche contribuiscono a completare e rafforzare la valenza decisiva della primavera in una dialettica poetica tesa ad analizzare ogni sfaccettatura del fenomeno amoroso. Edgar Wind fornisce un quadro molto chiaro di questa dinamica:

Nelle poesie di Lorenzo de' Medici, la primavera è la stagione «quando Flora di fiori adorna il mondo».<sup>194</sup> [...] Sotto l'aspetto di una favola ovidiana, la progressione Zeffiro-Chloris-Flora rivela la familiare dialettica dell'amore: Pulchritudo nasce dalla *discordia concors* di Castitas e Amor; la ninfa fuggente e l'amoroso Zeffiro si uniscono nella bellezza di Flora. Ma questo episodio, «dinotando la primavera», è solo la fase iniziale nelle Metamorfosi dell'Amore che si manifestano nel giardino di Venere.<sup>195</sup>

Detto che le «metamorfosi dell'Amore» rappresentino senza dubbio uno dei maggiori elementi

---

<sup>194</sup> *Comento*, XXXIV.

<sup>195</sup> E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano 2012, p. 145.

costitutivi delle *Selve*, come avremo modo di vedere più avanti, facciamo qui notare come in particolare l'ottava 31 ponga molto chiaramente in correlazione – nello spazio di pochi versi – tutti gli elementi fondanti delle *Selve*: rinascita primaverile, azione salvifica della donna-sole attraverso gli occhi, onnipresenza di Amore. Quest'ultima è ben evidente dall'insistita, quasi anaforica, replicazione della parola "amore" e dei suoi derivati in un passo in cui il raggio di luce emanato dallo sguardo muliebre ha appena abbandonato la scena, lasciando il contesto primaverile in totale balia del sentimento – appunto – amoroso:

Lascerà poi la bruma *innamorata*  
partendosi la luce de' belli occhi;  
la via è già da molti fior segnata,  
lieti aspettando che 'l bel piè li tocchi;  
l'aria che fende è lucida e beata;  
uno *amoroso* nembo par che fiocchi  
sopra lei fior fragranti, un dolce odore;  
splendon per tutto spiriti d'*Amore*.

Abbiamo dunque visto come il motivo onirico-visionario dell'avvento della donna-primavera, unito al *tòpos* cronologico dell'alba, costituisca l'elemento caratterizzante della prima parte delle *Selve*, nella quale vengono gettate le basi per la susseguente idealizzazione neoplatonica. Discorso diverso meriterà invece l'eterna primavera insita nella raffigurazione, di stampo classicheggiante, dell'età aurea (stanze 84-112), sulla quale ci concentreremo in uno dei prossimi paragrafi.

### 3.2 Gli echi pastorali e la fine del 'sogno bucolico'

Nella lunga digressione sulla donna-primavera iniziano ad affiorare (stanze 22-23) anche i primi elementi di ispirazione strettamente pastorale:

El dolce tempo il buon pastore informa  
lasciar le mandrie, ove nel verno giacque  
el lieto gregge, che, belando, in torma  
torna alle alte montagne, alle fresche acque.  
L'agnel, trottando, pur la materna orma  
segue, ed alcun che pure ora ora nacque,  
l'amorevol pastore in braccio porta;  
il fido cane a tutti fa la scorta.

Un altro pastor porta in su la spalla  
una pecora ch'è nel cammin zoppa;  
l'altro, sopra una gravida cavalla,  
le rete e 'l maglio e l'altre cose ha in groppa,  
per serrarvele alor che 'l sole avalla,  
così nel lupo alcuna non intoppa;  
torte di latte e candide ricotte  
mangion poi lieti, e rusan tutta notte.



Raffaella Castagnola individua in queste ottave echi del *Rusticus* poliziano,<sup>196</sup> ma la solidarietà fra i pastori, i loro ozi e l'attenzione al mondo degli animali da allevamento possono ricordare sia l'ovvio modello delle *Bucoliche* virgiliane (ad esempio *Buc.*, VII, 1-13), sia le *Georgiche*. Non è da escludere – ad ogni modo – una qualche eco della canzone petrarchesca *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* (vv. 29-38):

Quando vede 'l pastor calare i raggi  
del gran pianeta al nido ov'egli alberga,  
e 'nbrunir le contrade d'oriente,  
drizzasi in piedi, et co l'usata verga,  
lassando l'erba et le fontane e i faggi,  
move la schiera sua soavemente;  
poi lontan da la gente  
o casetta o spelunca  
di verdi frondi ingiuncha:  
ivi senza pensier' s'adagia et dorme.

Tornando a Virgilio, la «gravida cavalla» laurenziana potrebbe essere un sintetico omaggio a *Georg.*, III, 266-275, dove viene descritto il furore erotico delle cavalle che si fanno mirabilmente ingravidare dal vento; mentre i riferimenti a pecore e armenti pescano a piene mani dalla lunga digressione sul mondo ovino in *Georg.*, III, 286-566, con menzione particolare per i vv. 322-330:

At vero Zephyris cum laeta vocantibus aestas  
in saltus utrumque gregem atque in pascua mittet,  
Luciferi primo cum sidere frigida rura  
carpamus, dum mane novum, dum gramina canent  
et ros in tenera pecori gratissimus herba.  
Inde, ubi quarta sitim caeli collegerit hora  
et cantu querulae rumpent arbusta cicadae,  
ad puteos aut alta greges ad stagna iubebo  
currentem ilignis potare canalibus undam.

Rilevante potrebbe essere anche il passo successivo a quello appena citato (*Georg.*, III, 331-334), tutto improntato sulle virtù dell'ombra degli alberi (querce e lecci), apportatrice di sollievo dopo le fatiche del duro lavoro nei pascoli:

Aestibus at mediis *umbrosam* exquirere *vallem*,  
sicubi magna Iovis antiquo robore quercus  
ingentis tendat ramos, aut sicubi *nigrum*  
*ilicibus crebris sacra nemus accubet umbra*.

Nelle ottave 27-28 di *S I* il Magnifico insiste infatti particolarmente sul motivo delle ombre ristoratrici – degli olmi, in questo caso – contro la sferzante azione di un sole questa volta niente affatto idealizzato:

---

<sup>196</sup> CASTAGNOLA, *Stanze* cit., p. 12.

Sentira' per l'ombre e verde valli  
corni e zampogne fatte d'una scorza  
di salcio o di castagno; e vedrai balli  
delli olmi all'ombra, quando il sol più sforza;  
e' pesci sotto e liquidi cristalli  
di quelli belli occhi sentiran la forza.  
Nereo e le figlie in mare aràn bonaccia;  
mosterrà il mondo lieto un'altra faccia.

L'ombra degli alberi che allevia le fatiche dell'uomo spossato dal sole implacabile e la necessità di accompagnare il ristoro con il suono della zampogna – il tutto, peraltro, in presenza dell'elemento acquatico – potrebbero inoltre essere ricordi, oltre che dell'altro ovvio modello virgiliano di *Buc.*, I, 1-2 («Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui musam meditaris avena») anche di Calpurnio Siculo, che su tali tematiche insiste molto nell'*incipit* dell'*Egloga* I (vv. 1-19):

CORYDON

*Nondum Solis equos declinis mitigat aestas,  
quamvis et madidis incumbant prela racemis  
et spument rauco ferventia musta susurro.  
Cernis ut ecce pater quas tradidit, Ornyte, vaccae  
molle sub hirsuta latus expliquere genista?  
Nos quoque vicinis cur non succedimus umbris?  
Torrida cur solo defendimus ora galero?*

ORNYTUS

*Hoc potius, frater Corydon, nemus, antra petamus  
ista patris Fauni, graciles ubi pinea denset  
silva comas rapidoque caput levat obvia soli,  
bullantes ubi fagus aquas radice sub ipsa  
protegit et ramis errantibus implicat umbras.*

CORYDON

*Quo me cumque vocas, sequor, Ornyte: nam mea Leuce,  
dum negat amplexus nocturnaque gaudia nobis,  
pervia cornigeri fecit sacraria Fauni.  
Prome igitur calamos et si qua recondita servas;  
nec tibi defuerit mea fistula, quam mihi nuper  
matura docilis compegit arundine Ladon.*

ORNYTUS

*Et iam captatae pariter successimus umbrae.*

Subito dopo (*S I*, 28) il poemetto laurenziano si colora di ulteriori accenti 'georgici':

Come arbuscel inserto gentilmente  
si maraviglia, quando vede poi  
nuovi fior, nuove fronde in sé virente

nutrire e maturar pomi non suoi:  
tal meraviglia arà la bruma argente,  
quando sì bella mosterrassi a noi  
la terra del nuovo abito vestita,  
fra sé dicendo: – Or sono io rimbambita? –

Il riferimento diretto, come fa notare la Castagnola,<sup>197</sup> è qui – almeno limitatamente ai vv. 1-4 – *Georg.*, II, 82: «miratasque novas frondes et non sua poma».

Splendide per eleganza formale sono poi le ottave 32-33, singolarmente ricche di *enjambement*, quasi a voler conferire al testo una maggiore varietà ritmica che accompagni l'incedere cadenzato del corteo:

Vengon per onorare il mio bel Sole  
satir' saltando, coronati e destri;  
Pan vien sonando e in sua compagnia vuole  
fauni, e in mano hanno verdi mài alpestri;  
candide rose e pallide viöle  
porton le ninfe in grembo e ne' canestri;  
vengono i fiumi di molle ulva adorni,  
di fiori e fronde empiendo i torti corni.

Lascia la vecchia madre Falterona  
e le caverne dello antico monte  
Arno mio lieto, e di verde corona  
di popul copre la cerulea fronte;  
nel suo mormoreggiar seco ragiona  
e duolsi Arno d'aver troppo bel ponte;  
Arno che, quanto può, si sforza e brama  
aver, come il fratello, eterna fama.

Anche qui lo spunto iniziale potrebbe essere virgiliano e 'georgico' (*Georg.*, I, 10-12, 16-18), almeno per quel che riguarda il gioioso avvento di Pan, dei fauni e delle ninfe apportatrici di doni campestri:

Et vos, agrestum praesentia numina, Fauni,  
ferte simul Fauniquè pedem Dryadesque puellae:  
munera vestra cano...  
[...]  
ipse nemus linqvens patrium saltusque Lycaeï,  
Pan, ovium custos, tua si tibi Maenala curae,  
adsis, o Tegeaeae, favens...

Si avvertono persino echi di Luigi Pulci, peraltro con specifico riferimento a un'opera – la *Giostra* – che vede il Magnifico come protagonista assoluto;<sup>198</sup> l'ottava 5 appare come una plausibilissima

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 14.

<sup>198</sup> Sul discutibile valore artistico della *Giostra* del Pulci, pur nella sua natura di componimento funzionale al 'progetto egemonico' laurenziano, cfr. DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica* cit., pp. 150-152: «Oltre che si trattava di una cronaca, anzi di una specie di inventario della manifestazione, che parlava, si può dire, solo in cifre (e il poeta vi si smarrì come in un labirinto), il difetto forse fu proprio non accettarne il limite, cullare un disegno più ambizioso, l'idea di una

progenitrice diretta della già citata stanza 32 di *S I*:

Era tornata tutta allegra Progne,  
benché e' piangessi la sua Philomena;  
Amor suoi ceppi preparava e gogne,  
i gioghi e' lacci e ogni sua catena;  
e Pan sentia sonar mille zampogne;  
era di fiori ogni campagna piena;  
vedeansi Satir' dolcemente iddee  
seguir pe' boschi, e Driade e Napee.

Entrambi i passi, sempre per l'atmosfera festosa e la compresenza di Pan – sommo patrono della poesia boschereccia<sup>199</sup> – e delle ninfe, potrebbero essere debitori, oltre che del passo delle *Georgiche* sopra citato, anche della quinta *Bucolica* virgiliana (vv. 58-59): «Ergo alacris silvas et cetera rura voluptas / Panaque pastoresque tenet, Dryadasque puellas». Inoltre, d'ispirazione pulciana potrebbe anche la stessa espressione «il mio bel sole», le cui implicazioni sono state analizzate nel precedente paragrafo; sempre nella *Giostra* troviamo infatti (17, 7-8): «e molte volte [Lorenzo] al suo bel sole [Lucrezia Donati] apparve, / per compiacergli, con mentite larve». Vediamo dunque come vi fosse un continuo interscambio di modelli lirici e rivisitazioni di essi fra Lorenzo e gli altri scrittori della sua cerchia, interscambio che testimonia come la volontà di ridare continuità e nobiltà al discorso poetico classico – dopo il mero citazionismo medievale – rimanga una costante alla corte fiorentina di quegli anni.

Sembra quasi che le *Selve* vogliano costituire l'estrema propaggine del 'sentimento bucolico' laurenziano, il canto del cigno – almeno a Firenze – di un genere ancora profondamente 'terreno' la cui autorità sta lentamente erodendosi sotto i colpi dell'astrazione neoplatonica. Pochi anni dopo, a Napoli, il Sannazaro si farà testimone e sommo vate della fine della poesia bucolica classicamente intesa; e già il 'sogno pastorale' delle ottave medicee si rivela, come si è visto in precedenza, nient'altro che un'esperienza onirica, mera illusione plasmata dalla Speranza, una delle entità 'antagoniste' del poeta; ciò risulta palese nelle sentenziose ottave 53-54:

O mia cieca Speranza, ove hai condutti  
e dolcemente lusingando scòrti  
di pensiero in pensiero e disir tutti!  
Mentre che falsamente li conforti  
di vaghi fiori e belle fronde, e frutti  
acerbi, duri, acri e amari or porti;  
mostrando invano a me la donna mia,  
veggo in suo luogo Amore e Gelosia.

---

celebrazione medicea a cui cospirasse tutta la sua cultura e la sua immaginazione, ed ogni momento del poemetto. L'ottava diventava uno strumento qualsiasi, una specie di calderone in cui finiva col non veder chiaro nemmeno lui; e lo stesso linguaggio dell'interpretazione comica e proverbiale, frutto dell'esperienza in corso del *Morgante*, è come un portato della forma prescelta, inerte istituto espressivo».

<sup>199</sup> Cfr. VIRGILIO, *Bucoliche*, II, 31-33: «Mecum una in silvis imitabere Pana canendo. / Pan primus calamos cera coniungere plures / instituit: Pan curat oves oviumque magistros».

Lasso a me, *quando entrasti nel pensiero,*  
*io vidi così veri e vaghi lumi,*  
 coprir di fior l'amoroso sentiero,  
*correre le ninfe, Pan, satiri e fiumi,*  
*come vede ciascun che vede il vero.*  
 O fallace Speranza, or mi consumi;  
 or fugga il vero e 'l dolce inganno invola,  
 e resta con Amor Gelosia sola.

Quella sopra evidenziata potrebbe benissimo essere un'ammissione, da parte dello stesso Lorenzo, della sostanziale futilità dei suoi precedenti 'sogni bucolici'. Persino il supporto fornito dal dio Pan – fino a quel momento decisivo nell'economia dell'intero *corpus* laurenziano – viene a mancare:

En adressant dans les premiers vers du chapitre IV [de l'*Altercation*] une longue prière à Pan, à Minerve, aux Muses et à Apollon, Laurent ne fait que suivre l'exemple que lui offraient Dante et les écrivains latins, car il était d'usage de placer au seuil d'un poème ou au début d'un épisode important une invocation destinée à attirer l'attention du lecteur et à frapper son imagination. Ce passage commence par un hommage à Pan que les humanistes, les poètes et les artistes italiens avaient longtemps laissé dans l'oubli, mais dont Marsile Ficin avait fait une divinité médicéenne, associée à la fête des saints Cosme et Damien grâce à un jeu de mots sur *Cosmus* et *cosmos*. Plus tard, Laurent chantera dans une églogue inachevée la rivalité d'*Apollon et Pan* et commandera à Luca Signorelli le fameux *Triomphe de Pan* (1491), aujourd'hui disparu, qui était un des chefs-d'œuvre de la Renaissance. Ici, Pan est présenté sous son double aspect de protecteur des bergers et de divinité cosmique. Son aide a suffi à Laurent aussi longtemps que celui-ci s'est borné à parler de ce qui naît et de ce qui meurt, c'est-à-dire des biens terrestres ou, plus exactement, des biens de la Fortune, des biens du corps et des biens que l'âme peut connaître en ce monde. [...] Mais, maintenant que, abordant une plus haute matière, il entreprend de parler de la contemplation des choses supracélestes par l'âme délivrée de la prison du corps, les forces terrestres défont et l'aide de Pan ne suffit plus. Il faut qu'un autre dieu vienne l'assister.<sup>200</sup>

Nel momento in cui, misurandosi con «una più alta materia, inizia a parlare della contemplazione delle cose super-celesti attraverso l'anima affrancata dalla prigione del corpo», Lorenzo avverte la necessità di una nuova divinità protettrice, poiché «le forze terrestri cedono e l'aiuto di Pan non basta più». Allo stesso tempo, anche la richiesta di protezione indirizzata alle entità incarnanti la saggezza (Minerva) e la poesia (Apollo e le Muse) rimane un espediente meramente letterario, seppur di grande eleganza, come già l'*Altercazione* aveva dimostrato negli anni '70:

C'est à Minerve qu'il appartient de guider le poète vers Dieu par la double voie de l'amour et de la connaissance. La déesse est donc moins ici le symbole de la sagesse que celui de la vie contemplative. Cette interprétation n'est pas originale, car elle revient fréquemment dans les œuvres de Ficin. Mais Laurent a su y intégrer habilement le mythe de la naissance spirituelle de la fille de Jupiter et donner à sa prière, qui s'ouvre par un vers d'une éclatante solennité, une sobre et harmonieuse plénitude. [...] L'écrivain n'attend qu'un secours purement littéraire de sa Muse et d'Apollon. [...] Aussi, malgré ses emprunts à Dante et à Pétrarque, l'appel qu'il adresse aux deux divinités reste-t-il froid et artificiel.<sup>201</sup>

<sup>200</sup> ROCHON, *La jeunesse* cit., pp. 488-489.

<sup>201</sup> Ibid.

Alla luce di tutto ciò, si può affermare che le *Selve* ripudino ormai del tutto le divinità del mondo classico, Pan *in primis*, in favore di una nuova ‘guida spirituale’, a sua volta al servizio di un ente maggiore: la donna-sole della quale si è già parlato.<sup>202</sup> Dopo le suddette stanze 53-54 – non a caso –, le tematiche pastorali in *S I* troveranno spazio solo nell’utopica descrizione dell’età dell’oro, quest’ultima caratterizzata già in partenza più come auspicio che come visione concreta.

### 3.3 Le ‘forze ostili’ dal *Roman de la Rose* alle *Selve*

L’ultima propaggine del ‘sogno primaverile’ laurenziano (ottave 36-38) è in realtà propedeutica alla prima autentica svolta drammatica del poemetto, come vedremo a breve. La donna-sole è ormai giunta alla sua dimora, nella quale – in un contesto di generale umiltà e assenza di sfarzo – fanno bella mostra di sé solo le virtù muliebri. Lo spunto iniziale sembra muovere da un noto passo del Poliziano nelle *Stanze* (I, 95-96), che qui riportiamo:

La *regia casa* il sereno aier fende,  
fiammeggiante di *gemme* e di fino *oro*,  
che chiaro giorno a meza notte accende;  
ma vinta è la materia dal *lavoro*.  
Sovra a *colonne* adamantine pende  
un palco di smeraldo, in cui già fuoro  
aneli e stanchi, drento a Mongibello,  
Sterope e Bronte et ogni lor martello.

Le *mura* a torno d’artificio miro  
forma un soave e lucido berillo;  
passa pel dolce *oriental zaffiro*  
nell’ampio albergo el dì puro e tranquillo;  
ma il tetto *d’oro*, in cui l’estremo giro  
si chiude, contro a Febo apre il vessillo;  
per varie *pietre* il pavimento ameno  
di mirabil *pittura* adorna il seno.

Poliziano non si risparmia certo, dato il contesto (la descrizione del regno di Venere), nel tratteggiare ogni singolo elemento con lussuosa e trionfalistica magnificenza, ponendo l’accento sul

---

<sup>202</sup> È del resto interessante notare come – oltre a Pan – anche Apollo, dio solare, venisse considerato dai contemporanei una delle divinità medicee per eccellenza, come traspare dall’egloga laurenziana intitolata, per l’appunto, *Apollo e Pan*; cfr. ORVIETO, *Tutte le opere* cit., tomo II, pp. 875-876: «Pan, il vero protagonista dell’egloga [*Apollo e Pan*] (in più sensi riabilitato e nobilitato rispetto alla fonte ovidiana) è nome mitologico prettamente mediceo, solitamente attribuito a Cosimo (da *cosmos*), ma anche a Piero e Lorenzo; ma è soprattutto degli anni ’60 la celebrazione a Firenze del dio Pan, che compare in molte rime celebrative soprattutto di Cosimo. Insomma Pan, dio mediceo per eccellenza e dio che presiede alla poesia bucolica, canta gli infelici amori (e la morte per amore) del pastore Dafni-Lorenzo. Ma anche Apollo, in quanto amante di Dafne-alloro-lauro-Lorenzo (vv. 37-38: «Phebo ancora ama il loco, e ancora cole / il lauro suo») è dio laurenziano, qui esiliato dall’Olimpo (dalla poesia “alta”, lirica) e ridotto alla condizione di pur eccellentissimo pastore (vv. 58-72): plausibile perciò l’assenza del suo canto, in quanto necessariamente doppione del canto di Pan, anch’egli, come il decaduto Apollo, dio dei boschi e delle greggi: le competenze dei due dèi non sono più differenziate».

gioco iperbolico derivante dall'accumulazione di elementi di immediato 'impatto visivo', se così possiamo definirlo; procedimento, quest'ultimo, tipico dello stile poliziano.<sup>203</sup> Di seguito riportiamo invece il brano mediceo, che si estende dai due versi finali dell'ottava 36 all'intera stanza 38 di *S I*:

Ecco già in casa questa mia gentile,  
*felice casa*, benché *alquanto umile*.

*Non colonne* marmoree in altezza  
reggon le picciolette e basse mura  
dello edifizio; *non* li dà bellezza  
*petra* di gran saldezza, chiara e dura;  
*non* opra di scultor che 'l vulgo prezza,  
*non* mosaico alcun, *non* v'è *pittura*,  
*non gemme orientali*, argento od oro,  
ma molto più gentile e bel *lavoro*.

Nella porta Bellezza e Leggiadria,  
dolci sguardi amorosi e bei Sembianti;  
Pietà drento si mostra e in compagnia  
Speme e Merzé par dolcemente canti  
(oh che dolce e divina melodia!);  
Costumi ornati e Modi onesti e santi,  
dolce Parlar, Motti arguti in la scala;  
Fede, Amor, Gentilezza con lei in sala.

Fin dall'iniziale caratterizzazione della dimora («regia casa» in Poliziano, «felice casa [...] alquanto umile» in Lorenzo), possiamo notare come la ripresa laurenziana del tema assuma decisamente i tratti di una vera e propria negazione delle figurazioni poliziane, evidentemente già note al Magnifico all'epoca della composizione di questo passo delle *Selve*, che dunque andrebbe con ogni probabilità attribuito agli anni successivi al 1478; lascia pochi dubbi l'insistito utilizzo anaforico di «non» in corrispondenza di elementi puntualmente ripresi dalle *Stanze* («oriental zaffiro» / «non gemme orientali» è solo il caso più evidente).

La spiegazione più ovvia per tale presa di distanza sarebbe, a mio parere, l'adesione incondizionata di Lorenzo – quantomeno sul piano meramente letterario – alle istanze neoplatoniche che promuovevano il distacco 'filosofico' dai beni terreni come *conditio sine qua non* per l'accesso alle sfere più alte della conoscenza del divino, istanze che peraltro fanno capolino più volte nel corso delle stesse *Selve* (come ad esempio si vedrà nell'invettiva delle stanze 108-116 di *S I*, sulla quale ritorneremo, o nell'intera seconda *Selva*); ma non è tuttavia da escludere un'effettiva presa di posizione polemica del Magnifico – pur sempre con alla base le suddette motivazioni – nei confronti

---

<sup>203</sup> ORVIETO, *Poliziano* cit., p. 229: «Nelle *Stanze* e nell'*Orfeo* Poliziano è tutto concentrato a stupire con spericolate esibizioni di funambolismo combinatorio e di costruzione "a mosaico" che, da un lato, oscurano e quasi accecano il fatto concreto, l'occasione-spinta (la celebrazione di Giuliano, vittorioso nella giostra del 1475; l'occasione festiva mantovana); dall'altro lato stordiscono il lettore (e, ancora, l'interprete moderno) per le policrome e polistilistiche tessere dei recuperi, per le miscele (tra latini e volgari, tra latini e latini, tra volgari e volgari, tra aulico e popolare)».

di Poliziano, il quale, almeno secondo Paolo Orvieto, non sarebbe mai stato animato da analoghi ‘fervori’ platonici:

Chi sa, forse tra le ragioni, non ultima, del fatto che le *Stanze* siano state inopinatamente interrotte ci potrebbe essere l’inaccettabile (per Ficino, allora ancora assai potente) messaggio del poemetto: che il supremo obiettivo esistenziale e ontologico dell’uomo sia l’Immortalità tutta terrena grazie alla Gloria e alla Poesia e non che il «sommo bene» consista unicamente nell’abbandono di ogni «bene» terreno per la beatificante – grazie ad Amore – metamorfosi in Dio.<sup>204</sup>

Non va tuttavia dimenticato, a proposito del brano laurenziano, che ad essere rappresentata è la dimora della donna amata, non il (già poliziano) palazzo di Venere; ulteriore archetipo – per entrambi gli autori – diverrebbe dunque la descrizione della reggia della donna nell’*Intelligenza* del Compagni, opera già citata nei precedenti paragrafi; il riferimento è in particolare alle stanze 59-76, ma riportiamo qui, a titolo esemplificativo, solamente le prime quattro stanze del passo (59-62) – peraltro le più significative ai fini del nostro confronto –, le quali sono da riferirsi all’aspetto esteriore e ai monumentali portali della dimora muliebre:

Savete voi, ov’ella fa dimora  
la donna mia? In parte d’Oriente.  
Muove da lei la clartà de l’aurora,<sup>205</sup>  
ch’allegra ’l giorno, tant’è splendente;  
e giammai Policleteo intagliadura  
non fece al mondo sì propriamente:  
ché l’asestò e fece Amor divino,  
ché non v’è troppo, né poco, né mino,  
al saggio di qual è più conoscente.

In una ricca e nobile fortezza  
istà la fior d’ogni biltà sovrana,  
in un palazzo ch’è di gran bellezza:  
fu lavorato a la guisa indiana.  
Lo mastro fu di maggior sottigliezza  
che mai facesse la natura umana.  
È molto bello, e nobile, e giocondo,  
e fu storiato a lo mezzo del mondo,  
intorneato di ricca fiumana.

L’alto palazzo è di marmo listato  
di bella guisa e molto bene istante:  
le porte sono d’ebano affinato  
che nol consuma fuoco al mio semblante.  
Vovvi contar come fue dificato.  
La porta sta diritta al sol levante;  
proàulo è ’l secondo c’uomo appella  
verone, ed è d’un’overa assai bella,  
c’à la gran sala fu posto davante.

Lo terzo loco è lo salutorio,

---

<sup>204</sup> ORVIETO, *Poliziano* cit., p. 244.

<sup>205</sup> Ecco nuovamente il *tòpos* dell’alba associato alla donna e alla sua dimora!



e quel logh'è la grande camminata  
di gran larghezza; ov'è 'l gran parlatorio,  
la grada è d'alcipresso inciamberlata;  
e lo sacreto loco è concestorio.  
Ogni finestra à 'ntagli e vetriata;  
e son di porfferito i colonnelli,  
e d'alabastro, molto ricchi e belli:  
antica storia v'è dentro intagliata.

Ritengo comunque che, anche in rapporto a questo brano, possano valere le considerazioni fatte poco sopra. Il messaggio trasmesso dall'«umile» dimora della donna laurenziana sarebbe dunque volutamente antitetico a quello dell'*Intelligenza* e delle *Stanze* poliziane, inserendosi in un nuovo filone 'pauperistico' di stampo neanche troppo velatamente ficiniano.

L'ingresso nella casa della donna segna, ad ogni modo, una svolta nell'intera struttura della prima *Selva*, sino a quel momento divisa fra la dolente malinconia dell'iniziale monologo dell'innamorato e l'illusoria serenità del sogno profetico. La rassegna delle virtù presenti nella modesta dimora viene infatti bruscamente interrotta dall'apparizione di quella che – assieme a Speranza – è la principale antagonista del poeta: la temibile Gelosia. Alla sua descrizione fisica e alle sue nefaste azioni sono dedicate le stanze 39 e 45-46:

Solo una vecchia in uno oscuro canto,  
pallida, il sol fuggendo, si sedea,  
tacita sospirando, ed uno amanto  
d'uno incerto color cangiante avea;  
cento occhi ha in testa, e tutti versan pianto,  
e cento orecchi la maligna dea;  
quel che è, quel che non è, trista ode e vede;  
mai dorme, e ostinata a sé sol crede.

[...]

Di Caòs nata e da Pluton, nutrita  
del latte delle Furie (o tristo nume!),  
fa sentire a' mortali ancora in vita  
le pene del gran regno senza lume;  
non sana mai la sua immortal ferita;  
porta una spada tinta nelle schiume  
di Cerbero laggiù nel basso seggio;  
del ben fa male e sempre crede il peggio.

D'ombre vane e pensier tristi si pasce:  
rode un cor sempre la infelice bocca  
e come è consumato, alor rinasce  
(o miser quello a cui tal sorte tocca!)  
nelle prime sue cune e nelle fasce:  
nel petto tristo invidia, odio trabocca;  
fugge sempre ove il mio bel Sole arriva,  
né si parte però la morte viva.

L'aspetto e le turpi abitudini della Gelosia derivano certamente dalla descrizione che del perfido

essere fa Boccaccio – sulla base dell’Invidia ovidiana, quindi prendendo in prestito caratteristiche di un’entità affine – nel suo *Filocolo* (III, 24):

La vecchia abitatrice di cotal luogo era magrissima e vizza, nel viso scolorita; i suoi occhi erano biechi e rossi, continuamente lagrimando; di molti drappi vestita, e tutti neri, ne’ quali riviluppata, in terra sedea, vicina al tristo fuoco, tutta tremando, e al suo lato avea una spada, la quale rade volte, se non per ispaventare, la traeva fuori. Il suo petto batteva sì forte, che sopra i molti panni apertamente si discernea, nel quale quasi mai non si crede che entrasse sonno.<sup>206</sup>

Ma Lorenzo va oltre, esasperando i caratteri mostruosi della vecchia, grazie anche al sapiente utilizzo di fonti classiche quali lo stesso Ovidio e Virgilio, ed estremizzando in senso macabro temi topici dell’era cortese quali quello – peraltro presente già nella *Vita nuova* dantesca – del ‘cuore roso’.<sup>207</sup> Erika Milburn sottolinea inoltre come Gelosia mantenga, all’interno del testo laurenziano, una sostanziale ambiguità: può essere infatti di volta in volta interpretata o come una sorta di emanazione dell’animo del poeta oppure come figura dalla più marcata identità, vera e propria personificazione ‘antagonistica’ da vituperare aspramente e senza mezzi termini, mantenendo le distanze:

A further contribution to the fortunes of the theme is made by Lorenzo de’ Medici, who exploits Boccaccio’s two digressions and combines them with a series of new elements drawn from Latin literature. [...] From Boccaccio’s predominantly anthropomorphic representation, owing as much to medieval misogynist rhetoric as to its Ovidian source, Lorenzo produces a figure characterized by monstrous attributes. Although still an old woman and a goddess, jealousy now has the hundred eyes of Ovid’s Argus (*Metamorphoses*, I. 625-29) and the numerous ears of Virgil’s personified Rumour (*Aeneid*, IV. 173-90). A series of pictorial metaphors represent the psychological effects of jealousy, with the goddess shown feeding on ‘ombre vane e pensier tristi’, and chewing on the heart of the unfortunate lover, which, like the liver of Prometheus, regrows as it is consumed (*Aeneid*, VI. 597-600). In Lorenzo’s depiction, jealousy develops from a personified natural force within the context of a third-person narrative, to the metaphorical representation of an emotion attributed to the narrating ‘I’. Despite this shift, however, distance is maintained between the poet and jealousy by means of personification; although affecting the poet and jealousy is a largely external force. A persisting element of Lorenzo’s portrait is the closing invective, addresses directly to jealousy herself; this antagonistic stance is typical of almost all later lyric representations, with the diatribe often expanding to cover an entire poem.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Su questa figura boccacciana cfr. E. MILBURN, “D’Invidia e d’Amor figlia sì ria”: *Jealousy and the Italian Renaissance Lyric*, in «The Modern Language Review», vol. 97, no. 3 (July 2002), p. 580: «The first detailed representation of jealousy in vernacular Italian literature appears in Boccaccio’s *Filocolo* (III. 24), where we find an episode describing the goddess Diana’s visit to the house of Gelosia. Closely modelled on a scene in Ovid’s *Metamorphoses* (II. 760-86) involving Envy, the description plays on the negative qualities attributed to Jealousy, personified as an old woman. Boccaccio’s imitation of Ovid is extremely close, reiterating not only the general context, but also many individual details: Jealousy and Envy are pale, thin, and sleepless, their houses are hidden among high mountains, permanently cold and dark, and surrounded by an array of unpleasant natural features. However, Boccaccio omits some of Ovid’s more grotesque elements, replacing them with details indicating Jealousy’s opposition to love: the emphasis on dark and cold, joylessness, and the tearfulness of Jealousy and her house. The choice of Envy as a model is determined by the close association of the two emotions in classical and medieval thought; however, it is significant also because it confirms that at this point jealousy as yet possessed no autonomous figurative associations, relying instead on characteristics borrowed from other personified emotions».

<sup>207</sup> Cfr. *Vita nuova*, III: «Allegro mi sembrava Amor tenendo / meo core in mano, e ne le braccia avea / madonna involta in un drappo dormendo. / Poi la svegliava, e d’esto core ardendo / lei paventosa umilmente pascea».

<sup>208</sup> MILBURN, “D’Invidia e d’Amor...” cit., pp. 581-582.

La figura letteraria della vecchia come essere pseudo-mostroso – o comunque dall’aspetto caricaturale –, che diviene oggetto di scherno, di sdegno o addirittura di odio misogino, è del resto molto frequente in epoca medievale, come fa notare Umberto Eco nella sua celebre *Storia della bruttezza*:

Nel Medioevo [...] il tema della “vituperazione della vecchia” appare in molti testi come *L’arte versificatoria* di Matteo di Vendôme, dove si legge un disgustoso ritratto della vecchia e depravata Beroe (dalla testa calva, il volto rugoso, gli occhi cisposi, il naso che cola muco e l’alito repellente), oppure ne *I segreti delle donne* dello Pseudo-Alberto, dove si accetta una diceria diffusa per cui lo sguardo di una vecchia (reso mortifero a causa della ritenzione del sangue mestruale) avvelena i bambini nella culla. Talora, il *topos* della invettiva antifemminile appare come reazione all’elogio stilnovista della *donna angelicata*, per cui la brutta femmina descritta da Rustico di Filippo o da Cecco Angiolieri diventa una anti-Beatrice.<sup>209</sup>

Le ottave 40-44 di *S I*, sapientemente incastonate all’interno della descrizione di cui sopra, ricostruiscono per sommi capi la grottesca vicenda che vede protagonista Gelosia, incentrata sulla potenza di Cupido e sull’ostilità degli altri dèi nei suoi confronti. L’arrogante spadroneggiare di Amore nel mondo preoccupa addirittura lo stesso Giove, il quale ritiene pertanto cosa saggia il richiamare Gelosia dal suo primigenio esilio per poterla manovrare in funzione anti-Cupido; decisione, questa, che purtroppo si rivelerà foriera di immani disgrazie:

Nel primo tempo che Caòs antico  
partorì il figlio suo diletto Amore,  
nacque questa maligna dea ch’io dico:  
nel medesimo parto venne fòre.  
Giove, padre benigno, al mondo amico,  
la relegò tra l’ombre inferiore  
con Pluton, con le Furie; e stie’ con loro  
mentre regnò Saturno e l’età d’oro.

Poi, sendo spesso e gravemente offesi  
dal fer Cupido gl’immortali dèi  
ora a un laccio, ora a un altro presi,  
feron tornar dalli inferi costei  
per decreto divin, di sdegno accesi,  
e che dove Amor è, fussi ancor lei.  
Così questa inimica il mondo ingombra:  
segue Amor sempre come il corpo l’ombra.

Temeva forte il sommo padre Giove  
che di Caòs il bello e dolce filio  
non si facessi con le forze nuove  
rettore in luogo suo del gran concilio,  
il scettro e ’l regno transferissi altrove;  
però rivoò questa dallo esilio,  
giurando alor per la palude Stigia  
che segua di Amor sempre le vestigia.

---

<sup>209</sup> U. ECO, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2013, p. 167.

Pensò con questa molta forza torre  
el sommo Padre alli amorosi strali,  
e' duri nodi e tutti i lacci sciorre:  
perché, veggendo gli dèi immortali  
in quante pene qualunque ama incorre,  
in che pianti e sospiri e in quanti mali,  
leverebbon d'amore ogni pensiero,  
fuggendo il grave giogo e duro impero.

Così fatta la legge e 'l giuramento  
e consentita dal divin senato,  
poco passò che ne fu mal contento,  
e invan pentissi allora aver giurato,  
provando in sé questo mortal tormento:  
prima era amor sicur, lieto e beato;  
e, se non fussi la già data fede,  
l'aria rimessa alla tartarea sede.

La rievocazione dell'ingiustizia perpetrata dal tribunale divino ai danni dell'umanità sembra fomentare ulteriormente lo sdegno di Lauro/Lorenzo contro la vecchia, il quale cresce esponenzialmente fino a giungere a quella che è una delle più dure invettive del poemetto (stanza 48):

O venenoso mostro al ciel dispetto,  
o vivo fonte d'ogni uman tormento,  
d'Amor mortal nimico e di diletto,  
di Speranza, di Fé, d'ogni contento;  
tu incendi di furore il tristo petto.  
Rompi, o Giove, lo ingiusto giuramento,  
rimetti la infelice al foco eterno:  
ma non l'acetterà forse l'inferno.

Tutto questo ci porta a rammentare come Gelosia fosse già stata caratterizzata, nel tardo Medioevo, quale implacabile antagonista di Amore. Ciò avviene proprio in una delle opere più importanti e conosciute del periodo: quel *Roman de la Rose* del quale si è già fatta menzione all'interno del presente lavoro. L'esortazione di Lorenzo a Giove affinché il padre degli dèi condanni nuovamente «la infelice al foco eterno» è pressoché analoga al trattamento che, nel *Roman*, il personaggio di Amico auspica venga riservato a Gelosia e alla Vecchia sua sottoposta, pur consigliando all'amante di blandirle entrambe con ingannevoli lusinghe (vv. 7369-7378):

La vielle qui Bel Acueill garde  
servez ausinc, *que mau feu l'arde!*  
Autel fetes de Jalousie,  
*que nostres sires la maudie!*  
La doulereuse, la sauvage,  
qui tourjorz d'autri joie enrage,  
qui est si cruieuse et si glote  
que tel chose veut avoir tote,  
s'el en lessoit a chascun prendre,

qu'el ne la troveroit ja mendre.<sup>210</sup>

Anche il laurenziano «venenoso mostro» potrebbe ben confarsi alla Gelosia del *Roman*, la quale «sempre avvelena la gioia degli altri»; così come la caratterizzazione ‘francese’ della malvagia dea come «crudele e invidiosa» trova puntuale riscontro – come abbiamo visto – in *S I*, 46, 6: «nel petto tristo invidia, odio trabocca».

La Gelosia è dunque, in Lorenzo, un'entità costruita filologicamente su una *pluralità* di figure, con particolare attenzione ai dettagli orrorifici che ne accentuano l'aura di negatività. L'atteggiamento sdegnoso nei suoi confronti è talmente estremizzato che si fa fatica a credere in una *vituperatio* mossa semplicemente da motivazioni di carattere amoroso. Senza dover necessariamente giungere a conclusioni radicali,<sup>211</sup> si potrebbe congetturare che, essendo la donna-sole con ogni probabilità l'incarnazione di una nuova ‘primavera fiorentina’,<sup>212</sup> la sua antagonista Gelosia (la quale «fugge sempre ove il [...] bel Sole arriva») possa rappresentare le forze d'opposizione all'idea di concordia statutale promossa con ferrea decisione dalla signoria medicea fino al 1478 (a tale contingenza politica potrebbero far pensare i vani tentativi della donna di «cacciar da sé questo terribil mostro / or con minacce, or con buone parole»); se si ammettesse una simile chiave di lettura, ancor più convincenti si rivelerebbero le ipotesi di datazione ‘tarda’ delle *Selve* promosse dalla Castagnola,<sup>213</sup> in quanto l'invettiva potrebbe benissimo essere interpretata, fuor di metafora, come attacco a coloro che, durante e dopo la congiura dei Pazzi, avevano osato attentare all'autorità dei Medici per invidia – o, appunto, *gelosia* – della posizione di potere da essi così faticosamente raggiunta.

---

<sup>210</sup> *Roman de la Rose* cit., pp. 479-481 (traduzione Jevolella, pp. 155-156): «Servite anche la Vecchia che fa la guardia a Bell'Accoglienza, che un fuoco d'inferno la bruci! Altrettanto fate con Gelosia – che nostro Signore la maledica! –, la seminatrice di dolore, la selvaggia, che sempre avvelena la gioia degli altri. Lei è così crudele e invidiosa che di qualunque cosa vuole avere tutto: se a ciascuno lasciasse prendere la sua parte, lei non ne avrebbe comunque di meno».

<sup>211</sup> Cfr. ad esempio VALLI, *Il linguaggio segreto* cit., pp. 231-232, ove l'autore identifica la Gelosia degli stilnovisti con la Chiesa corrotta tardo-medievale, nemica dell'autentica Santa Sapienza incarnata dalla donna amata: «Sono frequenti i versi nei quali si ripete che Amore rende gli uomini *felici*, mentre *gelosia* li rende infelicissimi o malvagi. [...] Ma se si pensi che, da quanto appare, questi poeti *ignoravano completamente il sentimento della gelosia nei rapporti delle donne*, che mai una volta in tutta questa poesia la gelosia è comparsa sul serio come sentimento riguardante una donna, si dovrà convenire che quella *gelosia* alla quale Guido Cavalcanti dice tanti impropri, contrapponendola nettamente ad Amore, non è la gelosia vera, ma proprio la *Chiesa corrotta* contrapposta ad Amore della vera Sapienza. Infatti egli dice delle cose che con la *gelosia* vera non hanno nulla a che vedere, per esempio che la gelosia rende gli uomini *codardi*, il che non è *vero affatto* (se mai li rende violenti); e dice che rende l'uomo villano (e villano è proprio sempre il seguace della Chiesa); e che lo rende «scarso di uguaglianza» in quanto appunto la Chiesa con tutte le sue gerarchie negava la *vera uguaglianza* evangelica degli uomini di fronte a Dio»; il corsivo è dell'autore.

<sup>212</sup> In tal senso andranno a mio parere interpretati i riferimenti all'Arno nell'ottava 33, non a caso situati appena prima della tanto attesa apparizione della donna-sole: «Lascia la vecchia madre Falterona / e le caverne dello antico monte / Arno mio lieto, e di verde corona / di popol cuopre la cerulea fronte; / nel suo mormoreggiar seco ragiona / e duolsi Arno d'aver troppo bel ponte; / Arno che, quanto può, si sforza e brama / aver, come il fratello [il Tevere], eterna fama»; e, poco dopo (35, 5-8), appare fin troppo esplicita l'associazione fra la «cara patria» fiorentina e la primigenia età aurea, ormai ‘fuori moda’ e in procinto di essere superata dalla ‘rinascenza’ medicea: «O cara patria, or non sia più invidiata / da te giamai la prima età dell'oro, / l'isole Fortunate in occidentale, / o dove già peccò il primo parente».

<sup>213</sup> CASTAGNOLA, *Stanze* cit., pp. LXXXVIII-XCVIII; cfr. anche *supra*, p. 6.

Discorso diverso va fatto per la Speranza, già protagonista – in qualità di ispiratrice – della ‘visione primaverile’ all’inizio del poemetto. La stretta correlazione dell’entità con le meccaniche amorose, in genere con valenza positiva, risulta ben consolidata già nella prima era volgare; la ritroviamo ad esempio in Boccaccio (*Amorosa visione*, testo A, L, 77-84), ove la speranza, ancora non del tutto personificata, è fra l’altro associata a una figura femminile dai caratteri ‘solari’, esattamente come in Lorenzo:

Dunque, *donna* gentile e valorosa,  
di biltà fonte, com *di luce sole*,  
rimirate alla fiamma che nascosa  
dimora nel mio petto, ed ispegnete  
quella con l’esser verso me pietosa.  
Amor mi diede a voi, *voi sola sete*  
*il ben che mi promette la speranza*,  
sola mia vita in gioia tener potete.

Quello boccacciano potrebbe dunque essere uno dei modelli principali per la caratterizzazione della Speranza promotrice della visione onirica di *S I*; e tuttavia non bisogna farsi troppe illusioni, perché la valenza positiva dell’entità viene già precocemente messa in dubbio con le definizioni «fallace» in 1, 5 e 8, 7, e «cieca» in 3, 5, salvo poi mantenere una certa ambiguità (si pensi al «dolce e disiatata Speme» di 17, 5) sino a 48, 4, ove Speranza è annoverata – assieme ad Amore e Fede – tra i nemici mortali di Gelosia. Il deciso crollo di ogni illusione avviene nelle ottave 53-54, nelle quali l’esasperato Lauro, constatata l’impossibilità di liberarsi pacificamente di Gelosia, si lancia in una nuova dolorosa invettiva:

O mia cieca Speranza, ove hai condutti  
e dolcemente lusingando scòrti  
di pensiero in pensiero e disir tutti!  
Mentre che falsamente li conforti  
di vaghi fiori e belle fronde, e frutti  
acerbi, duri, acri e amari or porti;  
mostrando invano a me la donna mia,  
veggo in suo luogo Amore e Gelosia.

Lasso a me, quando entrasti nel pensiero,  
io vidi così veri e vaghi lumi,  
coprir di fior l’amoroso sentiero,  
correr le ninfe, Pan, satiri e fiumi,  
come vede ciascun che vede il vero.  
O fallace Speranza, or mi consumi;  
or fugge il vero e ’l dolce inganno invola,  
e resta con Amor Gelosia sola.

Il mutamento di prospettive è ben evidente anche a livello retorico: l’allitterazione di «fiori [...] fronde [...] frutti» – tutti elementi naturali dalla valenza positiva – a riprendere in modo significativo il «falsamente» del verso precedente; il duro *enjambement* «frutti / acerbi»; la nuova allitterazione

«acerbi [...] acri [...] amari» a bilanciare negativamente la prima; l'anafora, dai toni drammatici e solenni, posta a cavallo dei versi 6-7 della stanza 54 («or mi consumi, / or fugge il vero»).

Tutto ciò è però solamente una sorta di premessa, dato che la vera invettiva deve ancora arrivare. Le ottave 64-66, poste dopo la rievocazione 'elegiaca' dell'ultimo incontro con la donna amata (che analizzeremo più avanti), presentano nuovamente una «cruda Speranza [...] fallace» (64, 3) dalla quale il poeta invita a prendere le distanze (65-66):

Perché seguite, o pensier vani e folli,  
tante volte ingannati ancor costei?  
Ed io più stolto, a che seguir voi volli?  
Deh, fermatevi, o stanchi pensier miei!  
Più presto eleggo star con gli occhi molli,  
e gridar l'ora mille volte «omei»  
in doglia, in foco il tempo che m'avanza,  
e morir poi, che vivere in speranza.

Almen, se la memoria il disio punge,  
dinanzi al core il ver mi rapresenta;  
ma questa vana finge un bene a lunge,  
che, se t'apressi, più lontan diventa.  
Fugge di tempo in tempo e mai non giunge,  
sperando e disiando, il cor tormenta.  
Amor, che sempre in compagnia la mena,  
così dipigne questa dolce pena.

Ed ecco che si apre davanti agli occhi del lettore la descrizione vera e propria di Speranza, la quale si estende per diverse ottave; riportiamo qui le stanze 67-72:

È una donna di statura immensa,  
la cima de' capelli al ciel par monti,  
formata e vestita è di nebbia densa,  
abita il sommo de' più alti monti.  
Se, e nugoli guardando, un forma e pensa  
nuove forme veder d'animal pronti  
che 'l vento muta e poi di nuovo figne,  
così Amor questa vana dipigne.

Par molto grande e bella dalla lunga,  
con l'ombra quasi tutto il mondo piglia;  
se avvien che apresso disioso giunga,  
a poco a poco manca e s'assottiglia;  
e, come suol quando par Borea punga,  
vedi sparire il nugol dalle ciglia;  
così mai giugni ove trovar la credi,  
ma sempre innanzi agli occhi te la vedi;

sì come un can che la bramosa bocca  
crede bagnar nel sangue d'una fera  
che fugge innanzi, e già quasi la tocca,  
pur non la giugne e pur giugnerla spera:  
così la voglia disiosa e sciocca  
non sazia, e digiun resta come s'era;

lei più veloce innanzi a lui si fugge,  
lui pien di rabbia e di disio si strugge.

O, come se la schiena scalda il sole,  
chi vuol giugner quella ombra che ha dinanzi,  
s'almen co' passi pareggiar la vuole,  
convien di spazio equal pur l'ombra avanzi:  
se corre come cervio correr suole,  
li resta drieto alfin quanto era dianzi;  
or par la priema, or par l'avanzi un pezzo,  
al fin del corso poi pur resta il sezzo.

Giugner non posson le volubil rote  
bue o caval, che innanzi il carro tira;  
così costei giamai trovar si puote:  
la vana fronte occhio mortal non mira.  
Uno occhio ha in testa e cose alte e remote  
innanzi guarda e drieto mai nol gira,  
Minerva sol con l'egida già vide  
la fronte, e di noi miseri si ride.

Sopra a' nebulosi omeri li nascono  
due pennute ali oltra misura grande;  
vola per alti lochi, onde poi cascono  
quei che credon che lei alto gli mande;  
vento e vane ombre questa fera pascono,  
e rade volte gusta altre vivande;  
vola la notte, e sempre fuggir suole,  
come aürora, la luce del sole.

Raffaella Castagnola individua nella Filosofia della *Consolatio* boeziana il grande modello archetipico per la definizione della figura di Speranza, seguito a ruota da un passo della *sylva* poliziana *Manto*.<sup>214</sup> Dunque anche Speranza – come Gelosia – si caratterizza in quanto ultima propaggine di una lunga tradizione letteraria, facente capo, questa volta, a un autore tardo-antico come Boezio.

Il nocciolo della questione è semmai un altro: come interpretare e motivare la valenza negativa assunta dalla Speranza medicea nelle *Selve*? Va detto che in realtà il carattere incontestabilmente positivo dell'entità in questione parrebbe più che altro un'acquisizione moderna. Se poniamo mente alle differenti versioni del mito di Pandora, ci rendiamo conto che in esse la Speranza rappresenta alternativamente uno dei *beni* o uno dei *mali* dell'umanità.<sup>215</sup> Lorenzo non fa altro che schierarsi in

---

<sup>214</sup> CASTAGNOLA, *Stanze* cit., p. 30.

<sup>215</sup> P. GRIMAL, *Enciclopedia della mitologia greca e romana*, Garzanti, Milano 1999, p. 478: «Pandora è, in un mito esiodeo, la prima donna. Fu creata da Efesto e Atena, aiutati da tutti gli dei, per ordine di Zeus. Ognuno l'ornò di una qualità; ella ricevette la bellezza, la grazia, l'abilità manuale, la persuasione ecc. Ma Ermes mise nel suo cuore la menzogna e la furbizia. Efesto l'aveva modellata a immagine delle dee immortali, e Zeus la destinava alla punizione della razza umana, alla quale Prometeo aveva appena dato il fuoco divino. Fu il regalo che tutti gli dei offrirono agli uomini per loro sventura. Ne *Le Opere e i Giorni* Esiodo racconta che Zeus la inviò a Epimeteo, il quale, dimenticando il consiglio del fratello di non ricevere alcun regalo da Zeus, ne fece la propria moglie, sedotto dalla sua bellezza. Ora, vi era un vaso (Esiodo non ci dice che cosa fosse) il quale conteneva tutti i mali. Era chiuso con un coperchio, che impediva al contenuto di scappare fuori. Appena sulla terra, Pandora, divorata dalla curiosità, aprì il vaso, e tutti i mali



favore della seconda opzione, come possiamo facilmente notare dalle stanze 82-83 di *S I*, riferite appunto all'apertura del celebre vaso:

Tu ti restasti sull'orlo soletta,  
perché la Speme a terra mai non casca;  
se 'l disio nasce ed ella tel prometta,  
dell'un vago pensier par l'altro nasca:  
del male in bene e del ben meglio aspetta,  
sì come augello va di ramo in frasca,  
certa non mai: però non drento o fòra  
restò nel vaso che donò Pandora.

Troppo sforza e mortal, troppo presume  
questa inimica della umana mente;  
ancor nel cieco regno senza lume  
estender vuol la sua forza latente;  
parse ad alcun degno e gentil costume  
la dolce vita abandonar presente:  
la dolce vita sprezza e morte brama  
alcun, sperando poi viver per fama.

Ci troviamo pertanto di fronte ad un completo ribaltamento di quella che era la concezione della Speranza enunciata nel *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris (vv. 2597-2635), che abbiamo già individuato in precedenza come una delle plausibili fonti letterarie delle *Selve*. Qui Speranza è una delle principali alleate del protagonista-amante nella sua spasmodica attesa di prendere possesso della Rosa; la sua figura è dunque pienamente positiva, al punto di meritarsi gli appassionati elogi del poeta:

Cil que l'en met en chartre oscure,  
en verminiere et en ordure,  
qui n'a que pain d'orge ou d'avaine,  
ne se muert mie por la poine.  
Esperance confort li livre,  
et se cuide voir delivre  
encor par aucune cheance.  
Trestote autretele beance  
a cil qu'Amors a en prison.  
Il espoire sa guerison,  
ceste esperance le conforte  
et cuer et talant li aporte  
de son cors a martire offrir.  
Esperance li fet souffrir  
les maus, dont nus ne set le conte,  
por la joie qui .C. tanz monte.  
Esperance par sosfrir vaint  
et fet que li amant vivaint.  
Beneoite soit Esperance,

---

si riversarono sull'umanità. Soltanto la Speranza, che era in fondo, non poté scappare, poiché Pandora aveva richiuso prima il coperchio. Altre tradizioni vogliono che questo vaso non rinchiudesse i mali, ma i beni, e che fosse stato portato a Epimeteo come dono di nozze, da Pandora, da parte di Zeus. Aprendolo sconsideratamente, Pandora lasciò che i beni volassero via e se ne ritornassero alle dimore divine invece di restare fra gli uomini. In tal modo gli uomini furono afflitti da tutti i mali; solo la Speranza, povera consolazione, rimase loro».

qui les amanz ensint avance!  
 Mout est Esperance cortoise,  
 el ne lera ja une taise  
 nul vaillant home jusqu'au chief  
 ne por peril ne por meschief;  
 nes au larron que l'en veut pendre  
 fet ele adés merci atendre.  
 Iceste te garantira,  
 que ja de toi ne partira  
 qu'el ne te sequeure au besoing.<sup>216</sup>

E tuttavia già nella prosecuzione del *Roman ad opera di Jean de Meun* – anzi proprio nei primissimi versi di questa – fa capolino una concezione di Speranza come entità molto più ambigua, possibile archetipo dell'ingannevole dea laurenziana (vv. 4029-4069):

Et si l'ai je perdue, espoir,  
 a poi que ne m'en desespoir.  
 Desespoir! Las! je non feré,  
 ja ne m'en desespereré,  
 quar s'Esperance m'iert faillanz,  
 je ne seroie pas vaillanz.  
 En lui me doi reconforter,  
 qu'Amors, por mieuz mes maus porter,  
 me dist qu'el me garantiroit  
 et qu'avec moi par tout iroit.  
 Mes de ce quoi? Qu'en ai je a fere?  
 S'el est cortoise et debonere,  
 el n'est de nule riens certeine  
 et met les amanz an grant peine  
 et se fet d'els dame et mestresse.  
 Mains en deceit par sa promesse,  
 qu'el promest tel chose souvent  
 dom el ne tendra ja couvent;  
 si est peril, se Dex m'amant,  
 quar en amer maint bon amant  
 par lui se tienent et tendront,  
 qui ja nul jor n'i avendront.  
 L'en ne s'en set a coi tenir,  
 qu'el ne set qu'est a avenir.  
 Por ce est fos qui trop s'an aprime;  
 car quant el fet bon sillogime,  
 si doit l'en avoir grant peur  
 qu'el ne conclue le peur,  
 qu'aucune foiz l'a l'en veü,  
 s'en ont maint esté deceü.

---

<sup>216</sup> *Roman de la Rose* cit., pp. 169-171 (traduzione Jevolella, pp. 77-78): «Chi viene gettato in un carcere oscuro, tra i vermi e la sporcizia, e ha solo pane d'orzo e d'avena, non si lascia morire per la pena. Speranza lo invita a vivere, e lui immagina di vedersi ancora libero grazie a un colpo di fortuna; ed è la stessa bella fantasia di chi è tenuto prigioniero da Amore. Egli ha fiducia nella guarigione, perché Speranza lo conforta e gl'infonde coraggio e volontà di offrire il suo cuore al martirio. Speranza gli fa sopportare i mali che nessuno è in grado di contare, per la gioia che li compenserà cento volte. Speranza vince con la sofferenza, e dona la vita agli amanti. Sia benedetta Speranza, che aiuta così gli amanti! Speranza è assai cortese, perché non abbandona di un sol passo nessun uomo di valore, fino alla fine, né per pericolo né per sventura. Perfino al ladrone destinato alla forca lei fa sempre attendere la grazia. Sarà lei la tua garanzia, e da te non s'allontanerà mai fino al punto di non soccorrerti al bisogno».

Et ne porquant si voudroit ele  
 que le meilleur de la querele  
 eüst cil qui la tient o soi,  
 si sui fox quant blasmer l'osoi.  
 Et que me revaut son vouloir,  
 puis qu'el ne me fet desdoulir?  
 Trop pou, qu'el n'i peut conseil metre,  
 fors que seulement de prometre.  
 Promesse sanz don ne vaut gueres.  
 Avoir me let tant de contreres  
 que nus n'en peut savoir le nombre.<sup>217</sup>

Lorenzo si pone dunque nel solco di una tradizione forse minoritaria, ma certamente autorevole, che affonda le sue radici nel mito classico, tanto caro agli umanisti, e – allo stesso tempo – impregna di sé anche la cultura medievale di stampo cortese.<sup>218</sup>

Notevole è, tornando al testo delle *Selve*, la connessione ‘interna’ tra la figura della Speranza e quella – tratteggiata in precedenza – della Gelosia; i versi 3-4 della stanza 83 (riferiti a Speranza: «ancor nel cieco regno senza lume / estender vuol la sua forza latente») riprendono infatti quasi alla lettera i due versi corrispondenti dell’ottava 45 (riferiti a Gelosia: «fa sentire a’ mortali ancora in vita / le pene del gran regno senza lume»). Le due entità, seppur nemiche fra loro (*SI*, 48, 4), costituiscono insomma le due facce di una stessa medaglia, caratterizzandosi entrambe come figure infernali,

<sup>217</sup> *Roman de la Rose* cit., pp. 263-265 (traduzione Jevolella, p. 103): «E forse ho perduto la speranza; per poco non sono un disperato. Disperare? No, sventurato! Non perderò Speranza, perché se ella mi mancasse io perderei ogni valore. In lei mi devo confortare. Amore, per alleviare i miei mali, mi disse che lei mi proteggerà e mi accompagnerà ovunque. Eppure, io non so più quello che devo fare. Se lei è cortese e ben disposta, tuttavia non è affatto sicura; mette gli amanti in grande pena, e si fa con loro signora e padrona. Ne disillude tanti con la sua promessa, perché spesso dà loro una parola che poi non mantiene. È questo il rischio, che Dio mi salvi!, perché molti bravi amanti, fidando in lei, s’impegnano nell’amore senza mai ottenere successo. Non ci si può ben regolare con lei, perché il futuro è incerto anche per lei. Perciò è folle chi le si attacca, perché quando tesse un buon sillogismo, si deve sempre avere paura che ne tragga una pessima conclusione; e non di rado si è visto quanti ne furono ingannati. E tuttavia lei pretende che le storie migliori debbano capitare solo a chi se la tiene ben cara. Ecco perché sono stato stupido a criticarla! Ma infine, a che mi giova la sua buona volontà, se non mi libera dai miei dolori? Ben poco, se non mi può dare aiuto ma solo promesse; e una promessa a vuoto non ha alcun valore. Lei mi dà tante amarezze, che nessuno può conoscerne il numero».

<sup>218</sup> Per quel che riguarda il rapporto fra il *Roman de la Rose* e le *Selve*, vale la pena di ricordare come un importante *trait d’union* tra l’opera francese e la tradizione volgare italiana fosse stato costituito dal *Fiore*, rivisitazione del *Roman* tradizionalmente attribuita a Dante Alighieri. Sull’argomento, cfr. L. VANOSI, *Dante e il «Roman de la Rose» – Saggio sul «Fiore»*, Olschki, Firenze 1979, pp. 42-43: «Del primo *Roman* Dante ha [...] eliminato le parti più idealizzanti, che sono anche quelle più statiche: la prima vede infatti un susseguirsi di *descriptions* (di paesaggi, figure, oggetti), che intessono come un grande arazzo simbolico; mentre la seconda vede sostituirsi alla narrazione l’*expositio* discorsiva. L’attenzione del poeta toscano si concentra invece sulle sezioni «dinamiche» dell’allegoria, là dove Guillaume rappresenta il gioco di forze antagoniste che agiscono nell’eros. Tuttavia anche qui [...] Dante interviene drasticamente, procedendo a una vera e propria ristrutturazione del racconto. Ma nell’economia del poemetto quasi altrettanto importanti risultano i tagli effettuati nella selva del secondo *Roman*. Del romanzo di Jean Dante sopprime tutti quegli elementi che ne fanno, oltre che un’*ars amatoria*, una enciclopedia in volgare, «une vraye mapemond de toute choses celestes et terreines», come si esprime un critico del sec. XV, Laurent de Premierfait. È evidente che per questo aspetto della *Rose* il termine di confronto nell’opera dantesca non è il *Fiore*, ma la *Commedia*, dove la sintesi si effettuerà intorno a ben altra concezione dell’amore: non l’amore generativo, ma l’amor che move il sole e l’altre stelle, nel quale potranno placarsi le contraddizioni ancora presenti nel romanzo. Il *Fiore* per contro resta un’esperienza parziale: esso si riduce ad un’arte d’amore, dove la sola eccezione alla tematica amorosa è costituita dalla satira antimonastica di Falsembiante». In tal senso, le *Selve* sembrerebbero richiamare maggiormente l’archetipo del *Roman* (e, di conseguenza, della *Commedia*) piuttosto che la ‘mediazione’ pseudo-dantesca del *Fiore*.

implacabili avversarie del poeta-amante.

### 3.4 Lorenzo e l'elegia

Per quel che riguarda l'influsso boccacciano sulle *Selve*, si potrebbe innanzitutto riflettere sull'utilizzo laurenziano dell'ottava, il cui spirito non si discosta più di tanto da quello originario del *Filostrato*, forse la prima opera in ottava rima dell'intera tradizione volgare.<sup>219</sup> Scrive Meneghetti:

Boccaccio sembra il primo poeta che utilizza l'ottava in un testo di ampio respiro e ampie ambizioni. [...] Nel *Filostrato*, la serie delle ottave sembra peraltro tesa a creare più un'appassionata rappresentazione di slanci emotivi e di abbandoni sentimentali ed elegiaci che la complessa trama di vicende avventurose che sarà appunto caratteristica della maggior parte dei cantari.<sup>220</sup>

Tale spirito elegiaco vede il suo apogeo, nella prima *Selva*, in uno dei passi più controversi dell'intera opera, all'altezza delle ottave 56-63. In quello che appare come una sorta di 'quadretto' avulso dal resto del poemetto, si assiste alla curiosa 'umanizzazione' di quella che sino a quel momento era stata l'eterea e imperturbabile donna-sole o donna-primavera:

Madonna stassi in quelle parti eccelse  
ove il mio bel disio da prima nacque,  
che Amore ogni pensier del core svelse  
e piantò quel che sempre verde giacque,  
e la mia donna tra le donne scelse  
e me la die'; né poi altro mi piacque.  
Questo amoroso loco or me la invola:  
lì si sta, senza me, pensosa e sola.

In questo loco ove Madonna gira,  
lasso, le luci belle e lacrimose,  
amorosi mister dolente mira  
e rimembra le prime dolce cose:  
ad ogni passo mi chiama e sospira  
(e chi chiama ode, e di lontan rispose),  
piange, e piangendo cresce più il tormento,  
e fra sé stessa così dir la sento:

– Qui l'aspettai, e quinci pria lo scorsi;  
quinci sentii l'andar de' leggier' piedi,  
e quivi la man timida li porsi;  
qui con tremante voce dissi: «Or siedì»;  
qui volle allato a me soletto porsi,  
e quivi interamente me li diedi;  
quivi legò Amore ambo duo noi  
d'un nodo che giamai si sciolse poi.

Quando il sentii tra l'ombre e vidi appresso,  
el cor tremava pavido nel petto;

---

<sup>219</sup> SURDICH, *Boccaccio* cit., p. 28.

<sup>220</sup> M. L. MENEGHETTI, *Il romanzo nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 105-106.

era il disio e dubbioso e perplesso;  
da timor lieto e timido diletto  
in un tempo era il vago core opresso;  
né so in quel punto quel che avessi eletto.  
Mentre Amor spinge e' passi e 'l timor frena,  
mi giunse di letizia incerta piena.

«Quivi» li dissi «omai contento giaci:  
sia lieto il cor, poi che ha quel che disia».  
O parolette, o dolci amplessi, o baci!  
O sospirar che d'ambo e petti uscia!  
O mobil tempo, o brevi ore e fugaci,  
che tanto ben ve ne portasti via!  
Quivi lasciommi piena di disio,  
quando già presso al giorno disse: «Adio».

Era già, lasso a me, vicino il giorno,  
quasi era Febo all'orizzonte giunto,  
che la dolcezza di quel bel soggiorno  
facea parer che fussi un breve punto.  
Lui disse: «O vivo o morto a te ritorno».  
Così partissi, e da me fu disunto.  
Scorgendo questa mano il cammin cieco,  
strinse e baciolla, e 'l cor mio porto seco.

Drieto, quanto io pote' da questo loco  
li tenni gli occhi lacrimosi e 'l volto;  
soletto andava acceso in dolce foco  
co' passi avversi e 'l viso ver' me vòlto.  
La notte ombrosa fece durar poco  
questa ultima dolcezza, e mi fu tolto.  
Agli occhi più virtù non è concessa,  
ma restò drento al cor la forma impressa. –

Questo dice Madonna, e chi gli è presso  
nol sente; ed io, che son sì lontan, l'odo.  
Questa memoria nel pensiero ha messo  
quel primo tempo che strinse il bel nodo,  
e mi ribella tanto da me stesso  
ch' i' veggo quasi quel bel tempo e 'l modo  
come alor mi legò la bianca mano;  
ma poco dura il breve piacer vano.

Ritengo opportuno fare una serie di considerazioni sull'intero episodio. Innanzitutto va messa in evidenza l'abbondanza delle figure anaforiche e – più in generale – di ripetizione, soprattutto all'interno del discorso diretto della donna (ma anche in precedenza; cfr. 56, 4-6: «*e* [Amore] piantò quel [lauro]... [...] / *e* la mia donna [...] scelse / *e* me la die'»), ove è sancito l'effettivo beneplacito di Amore al legame fra Lauro/Lorenzo e l'amata; o ancora, 56, 7 e 57, 1: «*Questo* amoroso loco [...] / In *questo loco*», ove viene introdotta la 'scenografia' vera e propria dell'incontro amoroso); l'esempio più rilevante è costituito dall'intera stanza 58, che riproponiamo:

– *Qui* l'aspettai, e *quinci* pria lo scorsi;

*quinci* sentii l'andar de' leggier' piedi,  
 e *quivi* la man timida li porsi;  
*qui* con tremante voce dissi: «Or siedi»;  
*qui* volle allato a me soletto porsi,  
 e *quivi* interamente me li diedi;  
*quivi* legò Amore ambo duo noi  
 d'un nodo che giamai si sciolse poi.

Stesso discorso varrà per l'ottava 60: «*Quivi* [...] omai contento giaci / [...] *Quivi* lasciommi...» (vv. 1; 7); «*O* parolette, *o* dolci amplessi, *o* baci! / *O* sospirar che d'ambo e petti uscia! / *O* mobil tempo, *o* brevi ore e fugaci» (vv. 3-5).<sup>221</sup>

In realtà l'insistenza anaforica contribuisce a rendere ottimamente non tanto l'angoscia *della donna* – la quale, come abbiamo visto e vedremo, è personaggio spiritualmente superiore e niente affatto associabile ad alcuna passione terrena –, bensì il frenetico turbamento *del poeta*, il quale appare palesemente vittima delle *proprie* emozioni. Il monologo della donna sembrerebbe infatti espressione dei sentimenti di Lauro/Lorenzo; il poeta afferma di 'sentire' il lamento dell'amata (57, 5-8), ma si tratta con ogni probabilità di un ennesimo slancio immaginativo. Ad avvalorare tale ipotesi contribuisce, a mio parere, la tendenza all'autobiografismo già presente in un altro dei modelli cardine di quest'episodio delle *Selve*, vale a dire l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, alla quale il Magnifico – come ha già notato fra gli altri Raffaella Castagnola – si rifà abbondantemente, giungendo fin quasi alle soglie della citazione letterale.<sup>222</sup> Lorenzo, in questo quadro, si comporterebbe né più né meno come alcuni studiosi hanno ipotizzato abbia fatto il Boccaccio, calandosi cioè in vesti muliebri per giustificare, sublimandola, la propria assenza o la propria trascuratezza in qualità di figura virile:

Because she [Fiammetta] takes over what was previously the position of the male narrator, and because Panfilo's departure enticingly resembles Boccaccio's own move from Naples to his father's house in Florence, the critics who were looking at Boccaccio's fictions as autobiography suggested either that Boccaccio is putting into Fiammetta's mouth his own sorrow at having to leave her, perhaps as a kind of apology, or else that in bitterness at having been betrayed by her, he is writing a story in which their situation is reversed. Yet making Fiammetta the narrator was not only an imitation of the *Heroides*, as scholars have noticed, but also a brilliant stroke which enabled Boccaccio to have her fulfill two roles at once. She is on one hand a female version of the usual narrator-lover or poet-seducer, who hopes that her enterprise of writing will win the reward of love returned, or at least of compassion from

<sup>221</sup> A livello tematico, è forse questa l'ottava dove si fa sentire maggiormente l'influsso delle *Heroides* ovidiane: il rimpianto della donna per i momenti di passione sensuale si trova già nella figura di Arianna abbandonata da Teseo (*Her.*, 10, 51-58), la quale, con l'incessante ritorno al talamo ormai vuoto, esprime tutto il suo atroce dolore per la partenza dell'amato; e modelli paradigmatici – per quanto riguarda gli amplessi degli amanti laurenziani – sono, sempre in Ovidio, i ricordi di Laodamia (*Her.*, XIII, 103-124) e di Saffo (*Her.*, XV, 123-156).

<sup>222</sup> CASTAGNOLA, *Stanze* cit., pp. 26-28. I passi 'incriminati' dell'opera boccacciana, chiaramente ricalcati da Lorenzo, sono, nell'ordine, III, 1: «Qui sedette il mio Panfilo, qui giacque, quivi mi promise di tornare tosto, quivi il baciai io»; I, 25: «Ohimè! quanti piacevoli baci, quanti amorosi abbracciari, quante notti ragionando graziose più che il chiaro giorno senza sonno passate, quanti altri dilette cari ad ogni amante, in quella avemmo ne' lieti tempi!»; II, 13: «E questo detto, me con volontà somma abbracciò ultimamente dicendo – Addio! – con rotta voce»; II, 11: «E già il giorno, agli amanti nemico, cominciato aveva a torre la luce alle stelle»; II, 13: «Donna, io ti giuro [...] che il quarto mese non uscirà che, concedendolo Iddio, tu mi vedrai qui tornato»; II, 15: «Onde uscito, appena si saria detto che egli potesse andare, anzi ad ogni passo volgendosi...».

the beloved. Like many of the poet-lovers, she is ignored and frustrated by the object of her attentions.<sup>223</sup>

Un simile (e strumentale) ‘mutamento di identità sessuale’ appariva del resto, al tramonto del Medioevo, una pratica frequente, in un momento in cui la piena emancipazione intellettuale delle donne era ancora di là da venire. Qualsiasi pretesa rappresentazione dell’interiorità femminile dovrà dunque essere paradossalmente considerata – ancora all’altezza dell’età laurenziana – come piena espressione di una cultura ancora profondamente ‘maschilista’, come spiega ottimamente Furlan:

Dal nostro punto di vista, e ribaltando un luogo comune della stessa letteratura tardomedievale, all’ostinato silenzio delle donne si oppone, insomma, una loquacità magari relativa ma persistente degli uomini. Non di tutti gli uomini, certo. Trattandosi non di *verba* ma di *scripta*, di parole non pronunziate ma vergate sulla carta, è innanzitutto con chierici, con filosofi e letterati, con medici e giuristi che abbiamo a che fare. Lo schermo ch’essi innalzano e col quale ricoprono il nostro oggetto è senz’altro uno schermo maschile, e sovente concepito e collaudato a partire da ambienti nei quali la donna è assente, dai quali anzi – com’è per gli ecclesiastici – essa è esclusa. O ancora, è uno schermo messo a punto a partire da un sapere eminentemente libresco, antico quanto la civiltà occidentale.<sup>224</sup>

Quanto si è detto finora contribuisce dunque a fornire una giustificazione alla ‘stranezza’ delle ottave 56-63, le quali presentano una figura femminile del tutto diversa dalla donna-sole (o donna-primavera) dominatrice del poemetto. La soluzione al dilemma – come abbiamo visto – potrebbe essere molto semplice: nel corso dell’intero episodio, il poeta stesso è pienamente partecipe della ‘lamentazione elegiaca’ e giunge quasi a sovrapporre i suoi sentimenti a quelli dell’amata, snaturandone pertanto la figura solo in apparenza.

Non troppo rilevante parrebbe il tipico scenario notturno dell’episodio, fuggevolmente descritto in alcuni versi del monologo muliebre (59, 1: «Quando il sentii tra l’ombre e vidi apresso»; 60, 8: «... già presso al giorno...»); 61, 1-2: «Era già, lasso a me, vicino il giorno, / quasi era Febo all’orizzonte giunto»; 62, 5-6: «La notte ombrosa fece durar poco / questa ultima dolcezza...»); e tuttavia anche un simile particolare è meritevole di menzione, in quanto si cala alla perfezione nel gusto petrarchista rinascimentale che assegna alle ore di buio un ruolo ambiguo e ambivalente, nel caso specifico sapientemente tratteggiato dallo stridente contrasto fra la gioiosa naturalezza del sentimento amoroso e l’angosciante consapevolezza dell’inesorabile scorrere del tempo. Possiamo ben affermare che la ‘notte elegiaca’ delle *Selve* sia allo stesso tempo oscura e luminosa, desiderata e odiata, felice e disperata, spirituale (se si vuol tener presente l’effettiva valenza salvifica della donna) e carnale (se invece si pensa agli «amplessi», ai «baci», al «sospirar che d’ambo e petti uscia»).<sup>225</sup> L’oscurità, teatro

<sup>223</sup> J. L. SMARR, *Boccaccio and Fiammetta – The narrator as lover*, University of Illinois Press, Urbana 1986, p. 131.

<sup>224</sup> F. FURLAN, *La donna, la famiglia, l’amore tra Medioevo e Rinascimento*, Olschki, Firenze 2004, pp. 8-9.

<sup>225</sup> D. MONDA, *Amore e altri despoti – Figure, temi e problemi nella civiltà letteraria europea dal Rinascimento al Romanticismo*, Liguori, Napoli 2004, pp. 25-26: «In quel movimento letterario e di pensiero oltremodo complesso e sfuggente che è il petrarchismo europeo, la notte – non è certo un mistero – compare di frequente e quasi mai per caso. Quel che più impegna e preoccupa lo storico della letteratura che aspiri a ritrovare nella produzione letteraria quattrocentesca costanti e convergenze, è il fatto che in essa la notte si manifesta simbolo terribilmente *ambivalente*; gli specialisti ci rammentano, d’altra parte, non solo che la notte è tale per sua natura, ma altresì che le cose non vanno

del furtivo incontro, è dunque espressione ulteriore dell'ambivalenza del 'reale' narratore – il poeta stesso, come abbiamo visto in precedenza –, il quale vive una profonda scissione fra corporeità e spiritualità che verrà sanata del tutto, in favore del secondo termine, solo nell'ultima parte dell'opera.

Lasciando per un momento da parte il modello elegiaco ovidiano-boccacciano, nell'economia dell'episodio laurenziano non sarà certo da trascurare l'influsso esercitato dalla letteratura cortese del tardo Medioevo. Andando indietro nel tempo fino al *Roman de la Rose*, vediamo che uno dei capitali precetti enunciati da Amore per istruire il suo discepolo nel rapporto con la donna amata è la necessità di essere costantemente a lei *presente*, quantomeno sul piano spirituale se non su quello strettamente fisico-materiale (vv. 2555-2562):

Dou païs gaires ne t'esloigne;  
et se tu as si grant besoigne  
que il esloignier te coviengne,  
gardes bien que tes cuers remaigne  
et pense dou tost retorner.  
Tu ne doiz gueres sejourner,  
fai samblant que veoir te tarde  
cele qui ton cuer a en garde.<sup>226</sup>

Il dolore del distacco nell'opera laurenziana appare dunque particolarmente sentito proprio perché Lauro/Lorenzo, al termine della notte d'amore, è drammaticamente costretto ad infrangere il 'regolamento' cortese, o quantomeno a disattenderlo in qualità di 'persona fisica' (che il suo cuore sia rimasto spiritualmente "in custodia" della donna è indubbio, dato che tale tematica riaffiorerà durante tutta l'opera per deflagrare infine nella seconda *Selva*). Si spiega dunque il tono solenne di quell'«O vivo o morto a te ritorno» (61, 5) che segna la definitiva separazione dall'amata; l'intero passo assume pertanto quella sorta di afflato 'eroico' tipico della letteratura cortese, nella quale – come scrive Huizinga – la morte altro non è che una nobilissima alternativa alla realizzazione amorosa:

Il cavaliere e la dama, l'eroe per amore, questo è il motivo romantico, primitivo e invariabile, che riappare sempre e deve sempre riapparire. È la trasmutazione più immediata della passione sensuale in una abnegazione etica o quasi-etica. Essa scaturisce direttamente dal bisogno di mostrare il proprio coraggio alla donna amata, di esporsi a pericoli e di mostrare la propria forza, di soffrire e sanguinare: un impulso che ogni adolescente conosce. La manifestazione e l'esaudimento del desiderio, che sembrano impossibili, vengono sostituiti dall'azione eroica compiuta per amore. Con ciò la morte si presenta subito come l'alternativa dell'esaudimento, e il soddisfacimento è, per dir così, garantito nelle due direzioni.<sup>227</sup>

---

in modo troppo diverso per la quasi totalità dei grandi simboli che animano e vivificano la cultura occidentale. Così, nella produzione letteraria di quel tempo inquieto e lontano possiamo ritrovare una miriade d'immagini ben delineate e, non di rado, ancora appassionanti di notti oscure e di notti luminose, di notti bramate e di notti odiate, di notti feconde e di notti sterili, di notti liete e di notti disperate, di notti asceticamente spirituali e di notti bassamente carnali, di notti d'intenso amore umano e di notti di lacerante solitudine affettiva, di notti divine e di notti sataniche, di notti angeliche e di notti demoniche, di notti popolate da sogni sublimi e di notti assediata da incubi feroci».

<sup>226</sup> *Roman de la Rose* cit., pp. 165-167 (traduzione Jevolella, pp. 76-77): «Non allontanarti mai dal paese, e se proprio ti stringe la necessità di partire, guarda bene che il tuo cuore rimanga, e preoccupati di tornare presto. Non devi affatto restare lontano; lascia intendere che sei impaziente di rivedere colei che ha in custodia il tuo cuore».

<sup>227</sup> HUIZINGA, *L'autunno del Medio Evo* cit., p. 100.



A simili concezioni e allo stesso brano mediceo mi pare si possa peraltro accostare, a titolo di illustre progenitore, un passo del già citato *Filostrato* boccacciano (stanza 56), ove amore e morte sembrano appunto assumere i caratteri ‘eroici’ di cui si è detto:

Io tornerò se tu fai, donna, questo,  
qual fiore in vivo prato in primavera,  
né mi fia poscia l’aspettar molesto,  
né il vederti sdegnosa od altiera;  
e s’el t’è grave, almeno a me, che presto  
ad ogni tuo piacer son, grida fera:  
«Ucciditi» ch’io il farò di fatto,  
credendoti piacere in cotal atto.

In un simile quadro, potrebbe apparire ancor più giustificata (e giustificabile) la laurenziana ‘trasfigurazione’ del poeta nel corpo della donna, in quanto suggerisce l’idea di fondo che l’amata – che in tutti gli altri passi del poema appare talmente eterea e imperturbabile da non necessitare affatto dell’amore di Lorenzo – corra un grave pericolo, abbia cioè bisogno di un aiuto maschile per uscire dalla situazione di impasse; il monologo-lamento dell’amata è, per l’uomo, una sorta di richiamo all’azione *eroica* e, allo stesso tempo, a quella *erotica*:

Il sogno dell’azione eroica per amore, che ora gonfia e inebria il cuore, cresce e prospera come una pianta rigogliosa. Presto, il primo semplice tema si è esaurito, e lo spirito anela a presentarlo in modo nuovo e diverso. E la passione stessa impone colori più forti al sogno di sofferenza e di abnegazione: il gesto eroico dev’essere la liberazione o il salvamento della dama da un pericolo imminente. Con ciò uno stimolo nuovo e più forte è aggiunto al motivo originale. Prima è il soggetto stesso che vuol soffrire per la donna; ma subito nasce il desiderio di salvare la donna amata dalle pene. Che l’idea del salvamento sia sempre da ricondurre a quello della difesa della verginità, cioè dell’eliminazione del rivale e della conservazione della donna pel salvatore? In ogni caso si ha qui il più alto motivo erotico della cavalleria: il giovane eroe, che libera la vergine. [...] La liberazione della vergine è il più primordiale e sempre fresco motivo romantico.<sup>228</sup>

Simili tematiche, spesso avvertite come tipiche espressioni della società cortese, potrebbero parimenti essere ricollegate agli archetipi principali della letteratura elegiaca, sia quella di stampo ovidiano sia la sua rivisitazione boccacciana. I due modelli non sono tuttavia privi di differenze anche piuttosto marcate, quali una maggiore insistenza, in Boccaccio, sul motivo dell’autobiografia; si pensi ad esempio al seguente passo tratto dal proemio del già citato *Filostrato*:

Conoscendo assai chiaramente che, tenendo io del tutto come proposto avea la mia concetta doglia nel petto nascosa [...], pensai di volere con alcuno onesto ramarichio dare luogo a quella. [...] E il modo fu questo: di dovere in persona d’alcuno passionato sì come io era e sono, cantando narrare li miei martiri. Meco adunque con sollicita cura cominciai a rivolgere l’antiche storie per trovare cui io potessi fare scudo verisimilmente del mio segreto e amoroso dolore. Né altro più atto nella mente mi venne a tale bisogno, che il valoroso giovane Troiolo, figliuolo di Priamo nobilissimo re di Troia.

---

<sup>228</sup> Ivi, pp. 100-101.

Molto chiara risulta, sull'intero impianto autobiografico del poemetto giovanile boccacciano, l'analisi di Meneghetti:

Ciò che domina [nel *Filostrato*] è [...] l'attenzione per tutto quanto può chiarire gli atteggiamenti spirituali dei protagonisti: monologhi, dialoghi, perfino diffusi scambi di «confessioni» epistolari, in cui gioca anche il ricordo delle *Eroidi*. Boccaccio va però oltre il codificato psicologismo di marca ovidiana che si era rivelato tipico attributo del romanzo cortese fin dai primordi del genere [...]: ma oltre, per il momento almeno, più in ragione dello spazio particolarmente ampio riservato alle differenti forme dell'introspezione dei personaggi, che della qualità artistica di tali forme. Seguendo d'altra parte una tendenza che aveva caratterizzato alcuni romanzi francesi a partire dalla fine del XII secolo (il *Bel Inconnu* e il *Partonopeu de Blois*, ad esempio), lo scrittore toscano lega l'accurata descrizione delle situazioni emotive dei suoi eroi all'assioma che tali situazioni rappresentano un più o meno preciso riflesso della propria realtà sentimentale.<sup>229</sup>

Di ispirazione boccacciana potrebbe pertanto essere l'autobiografismo, seppur velato, presente nelle *Selve*, come abbiamo avuto modo di osservare in precedenza a proposito del discorso diretto attribuito alla donna. Potremmo dunque affermare che il poemetto sia la testimonianza di una via del tutto personale (dell'uomo-personaggio Lorenzo/Lauro, ovviamente) all'elevazione platonica, via che non può fare a meno di attraversare – quasi in una sorta di dantesca catarsi – le 'bassezze' della carnalità e dell'erotismo.

Il monologo della donna è perfettamente funzionale a simili esigenze, configurandosi anche come intermezzo 'drammatico' per spezzare lo schema canonico 'lamento/rimpianto/invettiva dell'innamorato'. Si spiega dunque anche con queste motivazioni il suddetto ricorso al modello boccacciano:

La figura di Fiammetta riempie di sé l'intero testo: Panfilo è personaggio freddo, i suoi atti e i suoi interventi sono di una convenzionalità che dà l'impressione di essere stata perfino ricercata dall'autore; per contrasto, la protagonista appare forse la più viva delle eroine romanzesche fin qui inventate, viva non solo per la capacità di esprimere con calda, spesso felice eloquenza sentimenti e stati d'animo, ma anche per la precisa coscienza del significato delle proprie scelte sentimentali.<sup>230</sup>

L'intera digressione elegiaca delle *Selve* sembra dunque inserirsi in una temperie che poco ha a che fare con la figura muliebre caratterizzata nel resto del poemetto, maggiormente riconducibile a stilemi – come abbiamo in parte già visto – stilnovistico-petrarcheschi. Le stanze 56-63 parrebbero infatti voler suggerire l'idea di una donna "reale", su base boccacciana:

Boccaccio apre una porta sull'Europa che Petrarca non seppe. Tranne momenti di pessimismo, dalla porta di Petrarca escono donne trasfigurate, che andranno ad alimentare teorie d'amore e struggimenti cortesi ma anche presteranno il lessico alle ansie nuove della coscienza. Da quella di Boccaccio passano donne reali, raramente volte a metafora, tessute in tutta la casistica psicologica e morale dell'esistenza. [...] Con Boccaccio nascono due percorsi letterari che sconvolgeranno la sicurezza immobile dei modelli della donna e i luoghi comuni sulla psicologia femminile: la biografia laica collettiva e il

<sup>229</sup> MENEGHETTI, *Il romanzo nel Medioevo* cit., pp. 104-105.

<sup>230</sup> Ivi, p. 107.

romanzo sentimentale.<sup>231</sup>

E tuttavia il motivo dell'apparente 'umanità' dell'amata e quello della sua indipendenza intellettuale, così evidenti nelle ottave citate, non devono ingannare: all'orizzonte, nella seconda parte delle *Selve*, si profila un'operazione poetica memore – appunto – della lezione petrarchesca. È indubbio il fatto che la donna costituisca – nell'opera di Lorenzo come in quella di Petrarca – uno stimolo intellettuale e morale in direzione del divino. Si tratta di un motivo, di ascendenza stilnovistica, che ritroviamo ad esempio nel *Secretum*, come fa notare Marco Santagata:

Francesco resta ostinatamente attaccato [all'idea] che quell'amore sia un bene in quanto fonte di perfezionamento. [...] Quella donna superiore ha destato il suo ingegno, facendo fruttare le sementi in esso racchiuse, lo ha stimolato alla virtù, lo ha spronato, con il suo esempio, a cercare il bene e pertanto ad amare Dio. Insomma, il sentimento amoroso è stato per lui determinante sia per la ricerca della fama letteraria, sia per quella del perfezionamento morale. Gli argomenti di Francesco sono un concentrato di ciò che potremmo chiamare lo «stilnovismo» petrarchesco. Tale concezione del rapporto amoroso riprende l'idea cortese e stilnovista della donna come scala al cielo e come stimolo al raffinamento etico, con l'innesto, però, di una forte dose di moralismo, estraneo agli stilnovisti.<sup>232</sup>

Torneremo sull'argomento più avanti; qui basti dire che Lorenzo, pur utilizzando talvolta, come Petrarca, stilemi poetici accostabili a una concezione puramente 'terrena' dell'amore (da qui i rimandi al Boccaccio elegiaco), ha ormai intravisto, come Petrarca, quella che risulta essere, alla fine dei conti, la reale valenza della figura muliebre, la cui apparenza corporea – dalla quale muove il sentimento amoroso – altro non è che un punto di partenza, lo stimolo per mezzo del quale l'anima del poeta può compiutamente elevarsi in direzione delle sfere celesti e del «perfezionamento morale». Sono tutti elementi che ritroveremo nel fitto interscambio di temi e figurazioni tra la conclusione della prima *Selva* e la seconda, come avremo modo di osservare, mentre un altro aspetto che converrà qui sottolineare è la scissione fra i due piani del divino presenti nel poemetto: quello mistico-platonico di cui si è appena detto, che fa capo alla divinità, identificata come fine ultimo dell'uomo, e quello classico-mitologico, che pone problemi di ben altro ordine, come vedremo nel paragrafo seguente.

### **3.5 Il conflitto Giove-Prometeo e la fine dell'età aurea**

Se, sul piano strettamente spirituale, il legame gerarchico fra la donna e Dio risulta del tutto definito e privo di contrasti, i rapporti fra le entità divine di ascendenza classica nelle *Selve* appaiono invece per lo più tesi e problematici; emblematica in tal senso è la figura di Giove, padre degli dèi e sommo rettore dei cieli, il quale è protagonista di almeno due rilevanti diatribe i cui effetti si

---

<sup>231</sup> R. DE MAIO, *Donna e Rinascimento – L'inizio della rivoluzione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp.40-41.

<sup>232</sup> M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima – Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 66.

ripercuotono in modo nefasto sul mondo circostante e, conseguentemente, sull'intera struttura del poemetto laurenziano. Della tempestosa vicenda avente come oggetto il furto del fuoco ad opera di Prometeo e delle sue disastrose implicazioni parleremo a breve; converrà infatti prima ricordare come – nella finzione poetica – persino la figura di Amore avesse rappresentato, in un remoto passato, un grave pericolo per l'ordine costituito degli dèi olimpici. Tutto nasce dal timore di Giove di fronte all'incontrollabile ascesa del suo alato antagonista, come apprendiamo dalle stanze 42-43, in questa sede già citate in riferimento alla figura di Gelosia:

*Temeva forte* il sommo padre Giove  
che di Caòs il bello e dolce filio  
*non si facessi con le forze nuove*  
*rettore in luogo suo del gran concilio,*  
*il scettro e 'l regno transferissi altrove;*  
però rivotò questa [Gelosia] dallo esilio,  
giurando alor per la palude Stigia  
che segua di Amor sempre le vestigia.

Pensò con questa *molta forza torre*  
el sommo Padre *alli amorosi strali,*  
e' duri nodi e tutti i lacci sciorre:  
perché, veggendo gli dèi immortali  
in quante pene qualunque ama incorre,  
in che pianti e sospiri e in quanti mali,  
leverebbon d'amore ogni pensiero,  
fuggendo il grave giogo e duro impero.

Ritroviamo anche qui il consueto gioco anaforico laurenziano («*in quante pene [...] / in che pianti e sospiri e in quanti mali*»), che esprime in modo efficace il timore provato da Giove nei confronti di Cupido. L'inimicizia latente fra le due divinità parrebbe quantomeno singolare, specie se facciamo riferimento all'immagine classica di Zeus-Giove come 'servo d'amore' e marito non propriamente fedele di Era-Giunone. È vero, tuttavia, – come riporta Robert Graves – che «Eros, per la sua irresponsabilità, non fu mai considerato degno di figurare tra la famiglia olimpica dei Dodici Dei»,<sup>233</sup> e una simile caratterizzazione di Amore come entità arrogante e dispettosa, anche nei confronti dello stesso Giove, si ritrova del resto pure nelle *Stanze* polizianee (I, 23-24):

Né fu Cupido sordo al pio lamento,  
e 'ncominciò crudelmente ridendo:  
– Dunque non sono idio? dunque è già spento  
mie foco con che il mondo tutto accendo?  
Io pur fei Giove mughiar fra l'armento,  
io Febo drieto a Dafne gir piangendo,  
io trassi Pluto delle infernal segge:  
e che non ubidisce alla mia legge?

Io fo cadere al tigre la sua rabbia,

---

<sup>233</sup> R. GRAVES, *I miti greci*, Longanesi, Milano 1999, p. 49.

al leone il fer rughio, al drago il fischio;  
e quale è uom di sì sicura labbia  
che fuggir possa il mio tenace vischio?  
Or, ch'un superbo in sì vil pregio m'abbia  
che di non esser dio vegna a gran rischio?  
Or veggian se 'l meschin ch'Amor riprende,  
da dua begli occhi se stesso or difende. –

Vediamo come, stando al Poliziano, una mancata azione punitiva nei confronti di Iulio potrebbe addirittura mettere in discussione la divinità stessa di Cupido. Ma la pericolosità di Amore si basa soprattutto sul fatto che questi sarebbe in realtà, secondo una consolidata tradizione – accettata anche da Lorenzo nei versi presi in esame<sup>234</sup> – addirittura il primo fra gli dèi per nascita:

Taluni dicono che Eros, uscito dall'uovo cosmico, fu il primo degli dèi, poiché senza di lui nessuno degli altri sarebbe potuto nascere; sostengono dunque che egli fu coevo della Madre Terra e del Tartaro, e negano che egli avesse un padre e una madre, a meno che non fosse sua madre la dea della nascita, Ilizia.<sup>235</sup>

Amore potrebbe dunque legittimamente rivendicare l'effettiva sovranità sulle divinità olimpiche; e, peraltro, l'affermazione secondo cui egli non avrebbe né padre né madre lo renderebbe un soggetto ancor più 'anarchico', difficilmente controllabile o anche solo inquadrabile in uno schema precostituito. Al fine di disciplinarlo, occorrerebbe dunque la saggezza insita nella figura di Giove, da sempre sinonimo di autorità 'illuminata'. Nel presentare Giove come prudente giudice e legislatore (stanza 42), Lorenzo cita addirittura se stesso, per la precisione i vv. 55-57 (il cui oggetto è Apollo) dell'*Apollo e Pan*, come è stato giustamente notato da Raffaella Castagnola:<sup>236</sup>

Onde irato il *rettor del gran concilio*,  
per punir giustamente il grave errore,  
gli die' del ciel per alcun tempo *esilio*.

La corrispondenza dei due passi è evidentissima; ma l'auto-citazione non si ferma affatto all'ottava 42, dato che il Magnifico continua a svilupparla nelle stanze successive; il riferimento è in particolare all'ottava 50, nella quale peraltro è introdotta l'importantissima figura di Prometeo, sulla quale torneremo:

Come già *giustamente* persüaso  
sciogliesti di Iapeto il saggio filio,  
legato eternalmente in Caucàso,  
per render qualche merto al buon consilio,  
perché fai ora, o sommo Padre, caso  
rimetter questa trista [Gelosia] al primo *esilio*?  
Al primo esilio, e non son cose nuove:

---

<sup>234</sup> Cfr. *SI*, 42, 2: «... di Caòs il bello e dolce filio».

<sup>235</sup> GRAVES, *I miti greci* cit., p. 48.

<sup>236</sup> CASTAGNOLA, *Stanze* cit., p. 20.

puoi tutto, e giusto è quel che piace a Giove.

Il problema è che Giove si rivela – alla fine dei conti – una divinità non certo infallibile, essendo egli stesso all’origine del disastro causato da Gelosia; ben poco può l’onnipotenza divina di fronte alla forza del giuramento sullo Stige (42, 7), da sempre il più sacro per gli dèi della Grecia e di Roma,<sup>237</sup> citato già nell’*Iliade* (XV, 37-38) e successivamente anche nell’*Eneide* virgiliana (VI, 322-324: «Anchisa generate, deum certissima proles, / Cocyti stagna alta vides Stygiamque paludem, / di cuius iurare timent et fallere numen»). Sempre nell’*Eneide*, il riferimento allo Stige si ritrova proprio in occasione di una solenne promessa di Giove, che fa tremare persino l’Olimpo per la sua valenza – e veemenza – sacrale:

Dixerat idque ratum Stygii per flumina fratris,  
per pice torrentis atraque voragine ripas  
adnuat et totum nutu tremefecit Olympum.

L’impotenza degli dèi dinanzi a un simile vincolo è perfettamente resa nell’ottava 44, ove peraltro quella sorta di *climax* ascendente riferita alla spensieratezza di Amore prima dell’avvento di Gelosia («prima era Amor *sicur, lieto e beato*») stride in modo drammatico con la condizione presente:

Così fatta la legge e ’l giuramento  
e consentita dal divin senato,  
poco passò che ne fu mal contento,  
e invan pentissi allora aver giurato,  
provando in sé questo mortal tormento:  
prima era Amor *sicur, lieto e beato*;  
e, se non fussi la già data fede,  
l’aria rimessa alla tartarea sede.

Sono gli uomini stessi, per bocca di Lauro/Lorenzo, ad implorare pietà, pregando Giove affinché rompa il giuramento e distrugga Gelosia (49):

Gli uomin, gli dèi pregano a giunte mani  
che la estermini del tutto e che la spenga:  
de’ lamenti del ciel, de’ pianti umani  
nel generoso petto pietà venga.  
Deh, tanti e giusti prieghi or non sien vani,  
e ’l giuramento più non si mantenga  
fatto a danno comun, come chiar veggio:  
error fu farlo, e mantenerlo è peggio.

---

<sup>237</sup> A testimonianza della crudeltà della punizione riservata ai contravventori, Graves (*I miti greci* cit., pp. 121-122) racconta che gli Aloidi, Efiante e Oto, «quando ebbero raggiunto i nove anni, ed erano larghi nove cubiti e alti nove stadi, dichiararono guerra all’Olimpo. Efiante giurò sul fiume Stige che avrebbe violato Era, e Oto giurò parimenti che avrebbe violato Artemide». L’impresa – neanche a dirlo – fallì miseramente, e le anime dei due fratelli «discesero al Tartaro dove furono legate a una colonna con corde di vipere vive. Colà siedono, schiena contro schiena, e la Ninfa Stige se ne sta appollaiata ghignando sulla cima della colonna, a ricordo dei loro giuramenti non mantenuti».

Ma è tutto inutile; un giuramento di tale portata è irrevocabile anche per la divinità maggiore del pantheon olimpico. L'irremovibilità di Giove di fronte alle legittime richieste dell'umanità è del resto ben resa dall'identificazione – di stampo virgiliano – del padre degli dèi con una solida quercia (stanze 51-52):

Come una antica quercia in alto posta,  
quando è percossa dal furor de' venti,  
ora assalita d'una, or d'altra costa,  
cascon le foglie, e' suoi rami pendenti  
si piegono sì che a terra alcun s'accosta;  
sta fermo il tronco e par che non paventi,  
poco prezzando di Eolo la guerra,  
tenendo ferme le radici in terra;

così, Padre benigno e giusto, alquanto  
ti muove, se perviene a' santi orecchi  
il nostro duro e quasi eterno pianto.  
Vorresti usar pietà, purché non pecchi;  
ma, quando pensi al giuramento santo,  
convien che 'l fonte di pietà si secchi,  
perché il divin voler mai si corregge:  
così sta ferma questa dura legge.

Rilevante mi sembra il quasi ironico, o comunque amaro, *enjambement* «... alquanto / ti muove...», che esprime molto bene la condizione di impotenza nella quale il sovrano olimpico si ritrova nonostante egli stesso riconosca come giustificate le preghiere degli uomini. Interessante è anche l'allitterazione – che sembra riflettere un balbettante imbarazzo – di «Vorresti usar pietà, purché non pecchi». La similitudine in sé, diretta citazione di Virgilio (*Aen.*, IV, 441-446),<sup>238</sup> affonda le proprie radici in antichissimi culti greci e italici, nei quali Zeus-Giove, simboleggiato dalla quercia, era parimenti considerato – come del resto è risaputo – dio della pioggia e del tuono;<sup>239</sup> non stupisce dunque il fatto che i venti e le intemperie non scalfiscano minimamente, sia in Virgilio che in Lorenzo, la maestà dell'albero divino. E tuttavia, nonostante quest'immagine autorevole e autoritaria, resta il fatto che Giove si dimostri, nell'economia delle *Selve*, un dio alquanto inconcludente, al punto da non

---

<sup>238</sup> CASTAGNOLA, *Stanze cit.*, p. 23.

<sup>239</sup> J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro – Studio sulla magia e sulla religione*, Newton Compton, Roma 2007, pp. 194-195: «Il culto della quercia, o del suo dio, sembra fosse condiviso da tutte le stirpi ariane in Europa. Greci e Italici associavano l'albero alla loro massima divinità, Zeus o Giove, dio del cielo, della pioggia e del tuono. Forse il più antico, e certo il più famoso, santuario della Grecia era quello di Dodona, dove Zeus era venerato nella quercia profetica. I temporali che, si dice, infuriano a Dodona più che in qualsiasi altro luogo d'Europa, facevano di quella località la dimora ideale per un dio, la cui voce risuonava tanto nel fruscio delle fronde di quercia, quanto nel fragore del tuono. [...] In Beozia [...] le sacre nozze di Zeus ed Era, le divinità della quercia, sembra venissero celebrate con gran pompa da una confederazione religiosa di Stati. E, in Arcadia, il duplice carattere di Zeus come dio della quercia e della pioggia, emerge chiaramente dall'incantesimo della pioggia, che un sacerdote celebrava sul monte Liceo, immergendo una fronda di quercia nelle acque di una sorgente sacra. A Zeus signore della pioggia, i Greci innalzavano regolarmente le loro preghiere; ed era naturale, poiché spesso il dio aveva la sua dimora sulle montagne dove crescono le querce e si addensano le nuvole. [...] Ogni quercia dell'antico suolo italico era dedicata a Giove, lo Zeus dei Greci; e a Roma, sul Campidoglio, era venerato come dio non solo delle querce, ma anche della pioggia e del tuono».

poter impedire il declino dell'umanità e la fine dell'età aurea. Su questi ultimi motivi, anch'essi decisivi nella definizione del poemetto, converrà soffermarsi brevemente.

Quello dell'età dell'oro è senza ombra di dubbio uno dei *tòpoi* più rilevanti delle *Selve*, nelle quali assume – come spesso era accaduto nel passato classico e come sovente accadrà ancora, almeno fino ai secoli XVII-XVIII – una valenza non solamente di ordine estetico e filologico, bensì anche di natura propagandistica, come avremo modo di vedere a breve.

Attenendoci strettamente al testo laurenziano, vediamo come il tema – prima di avere il suo giusto spazio nell'ampia digressione di cui si dirà – serpeggi internamente al testo, suggerendo un progetto d'insieme fitto di richiami intertestuali, sin dalla stanza 35, vv. 5-8, in cui il già citato avvento della donna-sole sembra riportare (ma è solo un'illusione) la «cara patria» toscano-fiorentina agli antichi fasti:

O cara patria, or non sia più invidiata  
da te giamai la prima età dell'oro,  
l'isole Fortunate in occidente,  
o dove già peccò il primo parente.

Poco più avanti, l'età aurea assume più decisamente i caratteri di malinconico rimpianto che manterrà nel resto dell'opera, incarnando – nel caso specifico – il felice tempo in cui Gelosia languiva in esilio (40, 5-8):

Giove, padre benigno, al mondo amico,  
la relegò tra l'ombre inferiore  
con Pluton, con le Furie; e stie' con loro  
mentre regnò Saturno e l'età d'oro.

E tuttavia questi brani sono solamente le premesse di quello che appare come il vero e proprio cuore pulsante della prima *Selva* e dell'intera opera, ovvero la lunga digressione che si estende dall'ottava 84 alla 112 e che muove, nelle stanze 84-85, dallo sdegno provato da Lorenzo nei confronti di Speranza e del titano Prometeo:

Pria che venissi al figlio di Iapeto  
del tristo furto il dannoso pensiero,  
reggeva nel tempo aureo quièto  
Saturno il mondo sotto il giusto impero.  
Era il viver uman più lungo e lieto;  
era e pareva un medesimo vero;  
frenato e contento era ogni disio,  
né conosceva il mondo «tuo» o «mio».

La terra liberal dava la vita  
comunemente in quel bel tempo a tutti;  
non da vomere o marra ancor ferita,  
produceva e frumenti e vari frutti,  
di odorifere erbette e fior vestita,



non mai dal sol, non mai dal gel destrutti;  
l'acque correnti dolce, chiare e liete  
spegniéno alor la moderata sete.

Rimandando di qualche pagina l'analisi della figura prometeica, nella quale potrebbe nascondersi una delle chiavi di lettura filosofico-ideologiche delle *Selve*, converrà innanzitutto porre l'accento su un altro motivo di ascendenza classica, vale a dire il riferimento topico a Saturno come sommo monarca dell'età aurea (peraltro sottolineato, nel passo laurenziano, da un significativo *enjambement*: «reggeva nel tempo aureo quiéto / Saturno il mondo...»).<sup>240</sup> Ciò che è importante sottolineare, a mio parere, è il fatto che Saturno non sia in realtà un personaggio del tutto tagliato fuori da un possibile scenario futuro; l'età dell'oro è infatti 'recuperabile', potendo essere in fin dei conti oggetto di "riconquista" da parte di una civiltà 'eletta' che varia di volta in volta a seconda delle esigenze propagandistiche (il popolo romano nelle intenzioni di Virgilio, quello fiorentino e toscano – aggiungo io – in quelle di Lorenzo). Il Saturno virgiliano, monarca indiscusso di un'età aurea che non è destinata a sopravvivergli,<sup>241</sup> sarebbe in realtà – secondo certe dottrine esoteriche – solo "addormentato" in attesa di un nuovo avvento; e allo stesso tempo, come afferma Thomas, condizione favorevole al suo ritorno sarebbe l'ascesa di un popolo volenteroso guidato da un "novello Romolo", identificabile, nella visione virgiliana, con Augusto:

C'est bien sur cette base que Virgile construit son personnage de Saturne, à partir d'une double polarité: condensation et libération.

1) Le Saturne de l'âge d'or et des *Saturnia regna*, évoqué au VIII<sup>e</sup> livre de l'*Énéide* (v. 319 sq.), fit descendre l'«or» spirituel du ciel sur la terre. Mais, peu à peu, les processus involutifs ont pris le dessus, et Saturne s'est «endormi» – cf. le thème du «dormant» dans l'ésotérisme –, en même temps que s'installait «une âge moins bon, dégradé» («deterior... ac decolor aetas», *Én.* VIII, 326): le processus d'incarnation-condensation se gauchit dans le sens de l'involution.

2) A cet âge d'or disparu répond un nouvel âge d'or: non pas retrouvailles cycliques, mais reconquête, fruit de la volonté d'un peuple à coïncider avec cette renaissance obtenue de haute lutte et méritée. Le peuple romain a toujours eu en germe cette potentialité évolutive privilégiée, selon Virgile; elle fait de lui la «race de Saturne», habitant la *Saturnia tellus* (*Géorg.* II, 173). La IV<sup>e</sup> *Bucolique* prophétise avec enthousiasme ce *retour de Saturne*: «Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna» (IV, 6). Cette mystique de la résurrection est aussi fondée sur une coïncidence entre l'ancien âge d'or, et le nouvel âge et le «second or» qu'il ramène (de même qu'Auguste est un «nouveau Romulus» et qu'avec Énée ils appartiennent à la même lignée des *conditores*, les Fondateurs), en fonction de la nécessaire *conversion réciproque* des contraires.<sup>242</sup>

<sup>240</sup> O. FARACOVI, *A proposito di Saturno*, in «Bruniana & Campanelliana», vol. 4, no. 1 (1998), p. 198: «Sua è la signoria dell'età dell'oro, secondo una stratificata tradizione, alle cui origini è ancora Esiodo. Divoratore dei propri figli, viene infine sconfitto da Zeus, il più giovane fra loro, che la madre Rea ha salvato, avvolgendo nei panni una pietra, e facendola divorare al suo posto da Kronos. Detronizzato e solitario, va allora, secondo Omero, ad abitare l'estremità più remota della terra e del mare; secondo Esiodo invece – in una versione del mito sulla quale concordano Pindaro e Plutarco – diventa signora delle Isole Beate, dove dorme in una caverna d'oro, nella montagna dell'isola di Ogigia. Nel mito orfico, ha consegnato volontariamente al figlio la misura del tempo; è ancora il padre degli dèi e dei beati, ma è soprattutto l'«astuto, incorrotto, possente, coraggioso Titano», che tutto divora e tutto di nuovo genera».

<sup>241</sup> *Aen.*, VIII, 324-327: «Aurea quae perhibent illo sub rege fuere / saecula: sic placida populos in pace regebat, / deterior donec paulatim ac decolor aetas / et belli rabies et amor successit habendi».

<sup>242</sup> J. THOMAS, *Saturne*, in J. Servier (a cura di), *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, PUF, Parigi 1998, p. 1159.

È del resto quasi superfluo sottolineare come i principali protagonisti dell'era laurenziana in campo culturale fossero pienamente consapevoli, non senza una certa dose di campanilismo, del ruolo decisivo che l'egemonia fiorentina sulla Toscana avrebbe dovuto svolgere nel più generale quadro degli equilibri italiani, e Lorenzo stesso poteva, in un simile contesto, incarnare *in toto* – seppur su scala più piccola – la figura di “novello Romolo”, traghettatore dei suoi concittadini verso una nuova era di gloria. L'entusiasmo per l'avvento di una rinnovata età aurea aveva pertanto coinvolto numerosi intellettuali fiorentini e non, e tale esaltazione si sarebbe protratta almeno sino agli anni '90 del secolo, soprattutto grazie al flusso ininterrotto di dotti scambi epistolari fra personaggi illustri legati alla corte medicea – ma non va certo sottovalutato il ruolo delle nuove leve di scrittori riconducibili alla cerchia ficiniana –, in un più generale contesto di speranzoso ottimismo, alimentato dalle letture classiche:

È nel 1490, circa, che il cardinale Egidio da Viterbo scrive a Marsilio Ficino una lettera piena d'entusiasmo nella quale proclama:

«Haec sunt, mi Marsili, Saturnia regna, haec toties a sybilla et vatibus aurea decantata, haec Platonis illa tempora, [...]».

Giovanni Nesi, il quale era stato discepolo di Ficino, pubblica nel 1496 un poema intitolato *Oraculum de novo saeculo*. Nel fine Quattrocento, periodo in cui si sviluppano considerevolmente le correnti profetiche, periodo in cui il mondo è «soulevé dans l'attente de grandes choses de Dieu», i neoplatonici fiorentini e i cabalisti cristiani sembrano introdurre un particolare tono di ottimismo: non è che il disastro sia vicino, ma che l'ordine sta per essere ritrovato. Le profezie, di ogni epoca come lo spiega bene il Postel nel suo *Thresor*, annunciano un futuro migliore il cui prezzo non sarà quello del sangue e del caos. Quell'ottimismo si esprime tramite l'utilizzazione del mito dell'età aurea. È ovvio che i riferimenti a quell'epoca primitiva nella quale l'umanità, sotto la guida di Saturno, provava una felicità perfetta, epoca nella quale la giustizia garantiva l'opulenza di ciascuno, nella quale non si parlava né del “tuo” né del “mio”, nella quale, infine, ogni cittadino viveva, in una primavera eterna, allo scopo del bene comune, tutti questi riferimenti sono numerosissimi in una letteratura che intende meditare di nuovo su Esiodo, Virgilio e Ovidio.<sup>243</sup>

La digressione delle *Selve* incarna pienamente questa temperie culturale, ponendosi *in toto* sulla scia dell'autorevole e incontestabile modello virgiliano e, più in generale, classico. I singoli passi laurenziani si pongono infatti, fin dal principio, in un preciso rapporto di correlazione-opposizione con gli effetti del predominio di Giove su Saturno descritti nelle *Georgiche*, nelle *Elegie* di Tibullo e negli *Epodi* di Orazio (con l'importante mediazione poliziana di *Stanze*, I, 21, 4).<sup>244</sup>

E tuttavia il processo di trasposizione in Lorenzo non sembra essere pacifico. Tutti gli esempi citati

---

<sup>243</sup> F. ROUDAUT, *Il mito dell'età dell'oro presso Guillaume Postel e i suoi discepoli*, in L. Rotondi Secchi Tarugi (a cura di), *Il mito nel Rinascimento – Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, Nuovi Orizzonti, Milano 1993, pp. 199-200; cfr. anche ivi, pp. 209-210: «Tramite il mito dell'età aurea, i cabalisti cristiani s'interrogano sulla degradazione del mondo. Quest'idea, già presente in Esiodo e Virgilio, è particolarmente importante nel *Libro di Daniele*. La statua di Nabucodonosor che vi si trova descritta è successivamente d'oro, d'argento, di bronzo e di ferro. Tuttavia, nonostante questo schema, non si tratta per questi pensatori di una *laudatio temporis acti*, di un rammarico permanente di uno stato meraviglioso dell'umanità: l'elegia non è il loro modo privilegiato di espressione. L'età aurea appare loro, al contrario, come un modello futuro: è interamente avviato verso la riconquista dell'unità perduta e del rincontrarsi del cielo e della terra. Si tratta di riconciliare la storia e il mito».

<sup>244</sup> CASTAGNOLA, *Stanze* cit., pp. 36-37.

pongono infatti l'accento sul 'malgoverno' di Giove. Così è in Tibullo (*Eleg.*, I, 3, 49-50), che pone l'accento sulle stragi e le morti cruente causate dall'abbandono delle vecchie usanze:

Nunc Iove sub domino caedes et vulnera semper,  
nunc mare, nunc leti mille repente viae.

Orazio (*Epodi*, XVI, 63-66) si caratterizza invece per una nostalgica malinconia, con Giove quasi nelle vesti di semplice 'traghettoniere' verso un'età di sofferenza:

Iuppiter illa piae secrevit litora genti,  
ut inquinavit aere tempus aureum,  
aere, dehinc ferro duravit saecula, quorum  
piis secunda vate me datur fuga.

Un simile sentimento nostalgico sembra animare anche Virgilio (*Georg.*, I, 125-128), il quale, prima dell'elencazione minuziosa delle responsabilità di Giove (vv. 129-135), non manca di riprendere il *tòpos* della terra che dà frutti pur se non toccata dall'aratro e che, al tempo stesso, ancora non sottostà alle leggi della proprietà privata:

Ante Iovem nulli subigebant arva coloni;  
ne signare quidem aut partiri limite campum  
fas erat; in medium quaerebant, ipsaque tellus  
omnia liberius nullo poscente ferebat.

È interessante invece notare – e approfondiremo meglio l'argomento a breve – come l'«*Ante Iovem*» del testo virgiliano diventi, in Lorenzo, «*Pria* che venissi al figlio di Iapeto [Prometeo] / del tristo furto il dannoso pensiero», dunque con una presa di posizione in difesa di Giove che appare ancor più rilevante se si considerino gli archetipi a cui si fa riferimento.

Non è certo questo l'unico esempio in tal senso deducibile dalle *Selve*. Di ascendenza bucolico-georgica è parimenti la lunghissima serie di *adynata* a sfondo 'animale' delle stanze 86-97; gli archetipi più rilevanti di questa particolare figura retorica si ritrovano soprattutto in Virgilio (*Buc.*, IV; *Georg.*, I). Eppure, anche in questi casi, il mutamento di rotta laurenziano su quel che riguarda le responsabilità oggettive della degradazione del mondo, che nel personaggio poliziano di Iulio è addirittura addebitata ad Amore,<sup>245</sup> pare alquanto evidente. Limitandoci al solo esempio delle *Georgiche*, possiamo benissimo notare come gli accenni virgiliani ai serpenti, la cui natura 'velenosa' sarebbe ancora una volta una colpa addebitabile a Giove, e ai lupi, resi feroci dallo stesso dio (I, 129: «Ille malum virus serpentibus addidit atris / predarique lupos iussit...»), vengano da Lorenzo rivisitati in senso 'positivo' – e dunque scevro da qualsiasi tono accusatorio – nei seguenti termini (86, 1-4; 87, 1-4; 91, 1-4):

---

<sup>245</sup> Cfr. *Stanze per la giostra*, I, 21, 7-8: «Lussuria entrò ne' petti, e quel furore / che la meschina gente chiama Amore».

Per l'erbose campagne lieti e sciolti  
givan gli armenti senza alcun timore,  
senza sospetto che gli fosser tolti  
da orso o lupo il timido pastore.

[...]

E' si potea vedere in una stoppia  
col lupo lieta star la pecorella,  
senza sospetto l'un dell'altro, in coppia;  
*non fero il lupo alor*, non timida ella.

[...]

Tu puoi pel prato scalzo ir senza rischio  
di far crucciar, calcando, il frigido angue,  
*e' serpenti non han veleno* o fischio,  
onde dal volto al cor si fugge il sangue.

Dopo alcune ottave (101-107) nelle quali è affrontato il tema – anch'esso topico – dell'uomo dell'età aurea e delle sue virtù,<sup>246</sup> perveniamo alle stanze finali della lunga digressione (108-112):

Oggi il mortal ingegno pur presume  
essere un bene occulto, al quale aspira;  
muove l'uman disio il basso acume,  
né truova ove fermarlo; onde s'adira  
e duolsi che la mente ha troppo lume,  
quel ben presupponendo; e, se nol mira,  
si duol del poco e vede che non vede:  
esser cieco o il veder perfetto chiede.

Al troppo manca, e par che avanzi al poco:  
men vegga il troppo, e 'l poco assai presuma;  
e, come in verde legno debil foco,  
non splende chiar, ma gli occhi umidi affuma.  
Gli uccei notturni son degli altri gioco  
cercando il sole; e l'insolita piuma  
Icaro perde se troppo alto sale,  
e resta in mezzo al ciel uccel senza ale.

Come uccel peregrin che il lito amato  
pel freddo lassa e il mar volando varca,  
stanco già a mezzo l'onde d'ogni lato  
l'acqua sol vede e di dolor si carica:  
non ramo o scoglio ferma il suo volato;  
se pur l'onde solcar vede una barca,  
de l'uom le mani e del mar la tempesta  
teme, e dubbioso in mezzo l'onde resta;

così se lassa il suo nativo sito  
la mente, da sé stessa si confonde;  
se vuol cercare uno incognito lito,

---

<sup>246</sup> Per il quale rimandiamo ancora una volta alle opere citate di Tibullo, Virgilio e Orazio.

dubbiosa e stanca alfin resta tra l'onde.  
Alor vedeva lo ingegno espedito  
quel ver che alle sue forze corresponde,  
né la presunzion questo ben guasta:  
voglion quanto hanno, e quel che intendon basta.

Quel che 'l ciel da sé mostra e la natura,  
intendon senza aver dubbio o fatica,  
né la troppo sottile e vana cura  
muove la bile o adusti umor nutrica.  
La nuda verità gentile e pura  
lunghe vigilie o studio non mendica:  
questa vera dolcezza e bella vede  
la mente, e, qui contenta, altro non chiede.

Ottave, queste, molto significative, in quanto esprimono efficacemente la difficile condizione esistenziale dell'uomo dopo la caduta delle illusioni 'auree'; la mente umana è ormai troppo sensibile e avanzata, troppo presuntuosa e bramosa di conoscenza per accontentarsi di quel poco che l'età del ferro le concede (e ciò è ottimamente reso dal chiastico *enjambement* di 108, 4-5: «... onde s'adira / e duolsi...»); ma anche dalle nervose allitterazioni e anafore di 109, 1-2: «Al troppo manca, e par che avanzi al poco: / men vegga il troppo, e 'l poco assai presuma»), ma allo stesso tempo si smarrisce se prova a volare alto, nella vana speranza di recuperare almeno un frammento della felicità perduta, poiché l'accesso ai misteri divini è precluso ai più, e chi mira a più alte vette è condannato all'alienazione (un altro *enjambement* rilevante, a tal proposito, è quello di 110, 7-8: l'"uccel peregrino" «... del mar la tempesta / teme...»). A tutto ciò si contrappone la serena condizione – priva di preoccupazioni che impediscano l'atto contemplativo – dell'umanità nell'era di Saturno, per tratteggiare la quale i versi laurenziani («voglion quanto hanno, e quel che intendon basta. / Quel che 'l ciel da sé mostra e la natura, / intendon senza aver dubbio o fatica, / né la troppo sottile e vana cura / muove la bile o adusti umor nutrica») riecheggiano forse la prima canzone del *Convivio* di Dante, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*. Gli uomini dei primordi – non ancora schiavi dei bisogni materiali, bensì votati ad un platonico interscambio cielo-terra privo di soluzioni di continuità, in cui Dio plasma l'uomo con la sua luce e l'uomo ciclicamente ritorna, attraverso la contemplazione, al suo stesso Fattore – potrebbero essere facilmente assimilabili alle pure intelligenze del dantesco cielo di Venere.

Da quanto si è detto sopra appare evidente come, nonostante una lunga tradizione letteraria attribuisse a Giove, sia pur animato da intenzioni 'moralizzatrici', la piena responsabilità del declino e dei guasti successivi alla fine del «secol d'oro», il Magnifico abbia voluto smorzare quasi del tutto, nelle *Selve*, il ruolo 'punitivo' avuto dal padre degli dèi nella vicenda, preferendo anzi sottolinearne le virtù di incorruttibile legislatore e giudice. La stessa riluttanza del sovrano olimpico nel richiamare all'ordine Gelosia è vista da un pur sofferente Lauro/Lorenzo quasi con ammirazione, in quanto – come si è osservato – un'azione decisa in tal senso avrebbe implicato la rottura del sacro giuramento

sullo Stige.

Per cercare di comprendere le motivazioni alla base della netta presa di posizione laurenziana in favore di Giove, bisognerà osservare come la figura di quest'ultimo si riveli importante anche in relazione a uno dei personaggi chiave dell'intera opera, additato addirittura (lui sì!) come principale responsabile della decadenza umana: il titano Prometeo. La sua prima apparizione – per la verità piuttosto in sordina – si ha nella stanza 50, ove il Magnifico ricorda come Giove avesse compiuto nei suoi confronti un atto di misericordia, liberandolo dal suo supplizio nel Caucaso in seguito a un favore assai gradito.<sup>247</sup> In questo passo non parrebbe di poter ravvisare un qualche spunto polemico nei confronti di Prometeo, anzi il tono sembra, se non benevolo, quantomeno neutro (lo spunto, fra l'altro, è chiaramente esiodeo: *Teogonia*, vv. 526-534); nulla, insomma, che possa prefigurare gli sviluppi successivi. Se l'epiteto «saggio» non è particolarmente indicativo in tal senso<sup>248</sup> – e lo ritroveremo peraltro più avanti (77, 2; 78, 8), premesso all'invettiva vera e propria – qualche sospetto in più si potrebbe nutrire sul «giustamente persuaso» del verso 1: Lorenzo pare, a questo punto del testo, non essere in disaccordo con la liberazione del titano dalle catene che lo imprigionano, e ciò – lo vedremo – non sembra collimare del tutto col prosieguo del discorso poetico.

All'altezza dell'ottava 77, dopo la lunga digressione sulla fallace Speranza, i toni nei confronti dei due fratelli titani si fanno improvvisamente più aspri; l'oggetto del contendere è soprattutto il furto del fuoco di cui si è detto, e l'invettiva si prolunga per ben sette ottave (77-83); conviene qui citare solamente i passi salienti, a cominciare da 77, 5 – 79, 2:

Rendi il furto, Prometeo, che tolto  
nel miser mondo tanti morbi misse.  
Qual fu più stolto puoi discernere poco,  
chi prese il dono [Pandora] o chi furò già il foco.

Stolta prudenzia e cieco accorgimento  
fu il tuo, e del fratel folle stultizia.  
Deh rendi il furto, se Giove è contento

---

<sup>247</sup> BIGI, *Scritti scelti* cit., pp. 520-521: «Prometeo, figlio di Giapeto, era stato condannato da Giove, per punizione del furto del fuoco, a rimanere legato sul Caucaso, dove un avvoltoio gli rodeva eternamente il fegato. Ma, secondo una tradizione che qui Lorenzo segue, l'avrebbe liberato da tale pena lo stesso Giove, in ricompensa della rivelazione che, se avesse avuto un figlio da Teti, questi gli avrebbe tolto il trono». Il mito della liberazione di Prometeo, secondo altre versioni, era tuttavia alquanto più complesso, fermo restando il motivo della liberazione finale; cfr. GRIMAL, *Enciclopedia* cit., p. 539: «Quanto a Prometeo, [Zeus] l'incatenò sul Caucaso con lacci d'acciaio e inviò un'aquila, nata da Echidna e da Tifone, perché gli divorasse il fegato, che sempre rinasceva, e giurò sullo Stige di non staccare mai Prometeo dalla roccia. Tuttavia, allorché Eracle passò nella regione del Caucaso, trafisse con una freccia l'aquila di Prometeo e lo liberò. Zeus, felice di questa impresa che accresceva la gloria del figlio, non protestò; ma, affinché il suo giuramento non fosse vano, ingiunse a Prometeo di portare un anello fatto con l'acciaio delle sue catene e un pezzetto della roccia alla quale era legato: così un legame d'acciaio continuava a unire il Titano alla sua roccia. Fu in quel momento che il Centauro Chirone, ferito da una freccia d'Eracle e soffrendo incessantemente, desiderò morire, e, poiché era immortale, dovette trovare qualcuno che accettasse la sua immortalità; Prometeo gli rese questo servizio e diventò immortale al suo posto. Zeus accettò la liberazione e l'immortalità del Titano tanto più volentieri in quanto quest'ultimo gli aveva reso un grande servizio rivelandogli un antichissimo oracolo, secondo il quale il bambino ch'egli avrebbe avuto da Teti sarebbe stato più potente di lui stesso, e, fattosi adulto, lo avrebbe spodestato».

<sup>248</sup> ZANATO, *Opere* cit., p. 468: «L'aggettivo *saggio* vuole distinguere Prometeo dallo stolto fratello Epimeteo».

ritrar del mondo e morbi e la malizia.  
Tu non sapevi ancor che 'l pentimento  
va drieto sempre a quel che mal s'inizia:  
credesti ingannar Giove, o error gravi!  
Così maggiori error fanno e più savi.

Se tu non eri, non dava l'offizio  
Giove a Vulcan di fabricar Pandora.

E ancora l'intera ottava 81, in cui a Prometeo sono addebitati i danni causati dalla Speranza in seguito all'apertura del vaso di Pandora:

E così fu troppo dannoso e caro  
el foco che furasti nella ferula:  
da poi fu il mondo crudele ed avaro,  
la mente sempre disiosa e querula,  
le guerre, incendi, e torti e 'l pianto amaro;  
da poi sulcorno e legni l'onda cerula;  
la menzogna, l'inganno e 'l romper fede,  
da questa vana [Speranza] ciascun mal procede.

Parole molto dure, alle quali fa seguito il già citato passo (84, 1-4) che sembra chiaramente suggerire la responsabilità di Prometeo anche per quanto riguarda il definitivo troncamento di quell'età aurea che sarà oggetto – quale fondamentale *tòpos* lirico – della vasta digressione successiva (84-112):

Pria che venissi al figlio di Iapeto  
del tristo furto il dannoso pensiero,  
reggeva nel tempo aureo quièto  
Saturno il mondo sotto il giusto impero.

Vale la pena notare – e approfondiremo il discorso più avanti – come in questo luogo delle *Selve* Prometeo sia visto come entità caotica antitetica al benevolo Saturno, il che potrebbe non essere del tutto casuale. Ma non anticipiamo i tempi, e torniamo al rapporto Esiodo-Lorenzo; come si può facilmente osservare, sulla scorta di Zanato,<sup>249</sup> anche gli *Erga* esiodei presentano la successione 'mito prometeico – età dell'oro'. Il Magnifico segue abbastanza fedelmente il modello; tuttavia, nel brano di Esiodo la responsabilità di Prometeo per ciò che riguarda la decadenza dei tempi è molto più sfumata, non essendovi ben definite interconnessioni fra il mito dei fratelli titani (e di Pandora) e la successiva elencazione delle età del mondo: i due episodi rimangono, nel testo classico, ben distinti e separati. A ben vedere, lo stesso ruolo prometeico nell'economia degli *Erga* è limitato ai versi 48-

---

<sup>249</sup> Ivi, p. 440: «Tenuto conto che la storia del «figlio di Iapeto» è cavata in gran parte, con echi diretti, da *Le opere e i giorni* di Esiodo, è verosimile che Lorenzo sia stato suggestionato anche a livello struttivo dalla disposizione della materia nell'operetta esiodea, che schiera, dopo la pagina d'avvio, l'episodio prometeico (*Erga* 42-105), seguito dalla descrizione dell'età dell'oro (106-26), cui è contrapposta l'età presente del ferro (174-201), ripiena di mali, fra i quali fa capolino anche quella Gelosia (195-96) che in Lorenzo trova ampia ospitalità (ottave 39-52)».

58 (riporto la traduzione dal greco di Graziano Arrighetti):

Prometeo dagli astuti pensieri lo aveva ingannato,  
per questo [Zeus] meditò agli uomini tristi sciagure:  
nascose il fuoco; ma ancora di Iapeto il figlio valente  
lo rubò per gli uomini a Zeus dai saggi consigli  
di nascosto a Zeus fulminatore, in una ferula cava.  
A lui Zeus che aduna le nuvole disse adirato:  
«O figlio di Iapeto, tu che fra tutti nutri i pensieri più accorti,  
tu godi del fuoco rubato e di avermi ingannato,  
ma a te un gran male verrà, e anche agli uomini futuri:  
io a loro, in cambio del fuoco, darò un male [Pandora], e di quello tutti  
nel cuore si compiaceranno, il loro male circondando d'amore».

Non si può fare a meno di notare – ferma restando l'indubbia derivazione dei passi medicei dall'archetipo esiodeo – come Lauro-Lorenzo faccia proprio, nelle *Selve*, quello stesso ruolo di “grande accusatore” del «figlio di Iapeto» che negli *Erga* spetta nientemeno che a Zeus; e il Magnifico non si fa scrupoli nel dilatare ulteriormente la sua invettiva, che ritorna a farsi aspra – come a chiudere un cerchio – una volta conclusa la digressione sull'età aurea, alle ottave 113-114:

Questo felice tempo al mondo tolse,  
a l'uom la vera sua beatitudine  
Prometeo, che troppo saper vòlse:  
dal saper troppo nasce inquietudine.  
Per saper poco il van fratello sciolse  
la morte poi, e' morbi in moltitudine.  
Troppo e poco saper la vita attrista,  
ché 'l troppo e 'l poco equal dal mezzo dista.

El folle antiveder, la stolta cura  
e la presunzion del vano ingegno  
il foco trasse della sua natura:  
le forze estese alor fuor del suo regno.  
Quinci la guerra nacque, che ancor dura,  
tra li elementi, che n'ebbono sdegno;  
triema la terra, il ciel lampeggia e piove:  
ogni distemperanza di qui muove.

Impossibile trovare toni così aspri anche nell'altra opera esiodea da cui Lorenzo sembrerebbe aver attinto a piene mani, la *Teogonia* (vv. 507-616). In questa lunga digressione è approfondito l'episodio (535-561), ignorato da Lorenzo, che – secondo Eleonora Vasta – costituisce la vera pietra dello scandalo nel rapporto fra il titano, gli uomini e gli Olimpici: la spartizione delle vittime sacrificali a Mecone,<sup>250</sup> ma anche qui – pur se Esiodo non mostra certo alcuna simpatia per il figlio di Giapeto – non si giunge mai a una vera e propria invettiva. L'ira di Zeus è anzi espressa con un certo sarcasmo,

---

<sup>250</sup> E. VASTA, in ESIODO, *Teogonia*, Mondadori, Milano 2011, p. 100: «Ma in che cosa consiste effettivamente la colpa di Prometeo? Nell'aver spartito malamente e in malafede le vittime sacrificali allo scopo di favorire gli uomini e deridere gli dei».



come in 559-560 (trad. di E. Vasta): «Figlio di Giapeto, tu che sopra tutti conosci saggi consigli, / caro, non mi sfuggì la tua arte ingannevole». Compare piuttosto – così come negli *Erga* – una certa misoginia interna al mito di Pandora, misoginia naturalmente molto più sfumata, se non del tutto assente, nel testo delle *Selve* laurenziane.

Il Magnifico sembra dunque nutrire una particolare idiosincrasia per il personaggio di Prometeo, al punto da estremizzare in senso polemico persino quelle che appaiono come indubitabili citazioni esiodee. Non è facile cogliere le ragioni di questa scelta, anche perché il titano, nei secoli, viene spesso caratterizzato come figura benevola; in quanto benefattore dell'umanità, tuttavia, il figlio di Giapeto si pone inevitabilmente – se non in aperto conflitto – quantomeno in contrapposizione con il padre degli dèi, Giove. I rapporti fra i due, secondo il mito, assumono caratteri di tensione sin dall'inizio, fermo restando il fatto che, nella dicotomia fra le due entità celesti, è Prometeo a rivestire un ruolo protettivo nei confronti dello sventurato genere umano vessato dalla divinità suprema:

Proprio per gli uomini Prometeo aveva ingannato Zeus. Una prima volta, a Mecone, durante un solenne sacrificio, aveva diviso un bue in due parti: da una parte, aveva messo sotto la pelle la carne e le viscere, che aveva ricoperto col ventre dell'animale; dall'altra parte, aveva disposto le ossa spolpate della carne e le aveva ricoperte di grasso bianco. Poi, aveva detto a Zeus di scegliere la sua parte; il resto doveva andare agli uomini. Zeus scelse il grasso bianco, e, quando scoprì che non nascondeva che ossa, fu invaso da un grande rancore contro Prometeo e contro i mortali che erano stati favoriti da quell'inganno. Così, per punirli, decise di non inviare più loro il fuoco. Allora, Prometeo li soccorse di nuovo; sottrasse semi di fuoco «alla ruota del Sole» e li portò sulla terra nascosti in un gambo di ferola. Un'altra tradizione vuole che abbia sottratto questo fuoco alla fucina d'Efesto. Zeus punì i mortali e il loro benefattore.<sup>251</sup>

Al di là del mito in sé, vediamo come la figura di Prometeo assuma talvolta caratteristiche 'cristologiche', pur mantenendo – a differenza del Cristo – una propria natura 'intangibile', del tutto aliena da quella umana. Anche questa condizione privilegiata viene tuttavia a cadere, nel momento in cui la prigionia e il supplizio, attraverso il loro carico di sofferenza, assottigliano notevolmente la linea di confine fra mortalità e immortalità:

Tra tutti gli dèi della Grecia, Prometeo è nei rapporti più singolari con l'umanità: rapporti che per analogia e per contrasto ricordano la concezione cristiana del Redentore. Prometeo interviene per l'umanità, fa causa comune con essa, come nessun altro dio greco. In questo consiste l'analogia tra i suoi rapporti con l'umanità e quelli del Cristo. Ma Cristo sopporta l'esistenza umana in qualità di uomo. [...] Prometeo, invece, mai appare come uomo. Egli è un essere mitologico. Per il fatto che egli appartiene da sempre alla mitologia e non, per esempio, posteriormente si sia formata attorno a lui una mitologia, il carattere divino gli spetta in modo naturale. Il paradosso comincia soltanto dal momento che egli ciò nonostante rappresenta l'umanità e nella sua qualità di dio patisce l'ingiustizia, sofferenza e umiliazione che sono contrassegni dell'esistenza umana.<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> GRIMAL, *Enciclopedia* cit., p. 538.

<sup>252</sup> K. KERÉNYI, *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 150; cfr. anche A. G. LUCIANI, *Il mito di Prometeo e altri saggi*, Iacelli, Roma 1988, p. 11: «Anche senza ripercorrere la storia del Prometeo romantico, personaggio faustiano, simbolo dell'uomo, inno all'uomo, alle sue capacità, da Goethe a Shelley al nostro contemporaneo Arthur Miller; anche senza questa rilettura, mi sento di affermare che il Prometeo della letteratura greca, e quello di Eschilo in particolare, è ben diverso da quello moderno: il Prometeo greco è un dio, che si pone a mezza strada fra la divinità

Alla luce di tali concezioni e dell'ambiguo ruolo rivestito da Giove nel processo che avrebbe portato al tracollo del «secol d'oro», ritengo sia necessario fare alcune ulteriori osservazioni sul controverso rapporto fra il padre degli dèi e Prometeo nelle *Selve*. I passi delle *Georgiche* virgiliane (e delle opere di Tibullo e Orazio) sul tramonto dell'età aurea, da me citati in precedenza come archetipo del poemetto laurenziano, vengono ripresi quasi alla lettera nel *Roman de la Rose* – come al solito fonte letteraria imprescindibile –, che li dilata di molto, non risparmiando i toni di aperta accusa, assenti nei testi classici, e fornendo al lettore un'immagine per nulla lusinghiera di Zeus-Giove, artefice del mutamento. La 'nuova' visione cristiana del mondo non dev'essere stata certamente estranea al cambio di prospettive operato da Jean de Meun! Dei luoghi 'incriminati' del poema francese riportiamo qui – per brevità – solamente la traduzione in prosa, evidenziando in corsivo alcuni punti salienti:

D'altra parte, come dice nelle *Georgiche* l'autore che ha scritto le *Bucoliche* – perché aveva conosciuto dai libri greci il comportamento di Zeus – prima dell'avvento di Zeus non vi era nessuno che usasse l'aratro; nessuno aveva mai arato, vangato e coltivato un campo, e mai la gente semplice, mite e buona aveva stabilito dei confini; essi cercavano insieme, comunitariamente, i beni che si offrivano loro spontaneamente. Zeus comandò di spartire la terra di cui nessuno sapeva rivendicare la sua parte, e la divise in arpenti. Fu lui a mettere il veleno nei serpenti; lui insegnò ai lupi l'arte della rapina, tanto favori l'ascesa della malvagità. Fu lui a tagliare le querce ricche di miele, e a prosciugare i ruscelli di vino; fece spegnere ovunque il fuoco, tanto s'affaticò ad affliggere le genti, e le obbligò a cercarlo nelle pietre, tanto era astuto e ingannatore. Fu lui a inventare diverse nuove arti, e fu lui a dare nomi e numeri alle stelle; fu lui che fece tendere lacci e reti e pània per catturare le bestie selvatiche, e che per primo lanciò i cani sulle loro tracce, cosa che prima nessuno usava fare. Fu lui ad addomesticare gli uccelli predatori, rendendoli malvagi come gli uomini. *Simulando le battaglie, creò i combattimenti tra sparvieri, pernici e quaglie, e diede vita tra le nuvole a tornei di astori, di falconi e di gru*; li addestrò poi a tornare al logoro, e per mantenerseli buoni e farli ritornare alla sua mano li nutrì sera e mattino. Così, il giovane Zeus tanto fece che ridusse l'uomo schiavo di quei crudeli uccelli, fino a mettersi al loro servizio per il fatto che *quelli – essendo degli orribili rapaci – erano i nemici degli altri uccelli di natura mite, che l'uomo non era capace di catturare: ma d'altra parte non voleva vivere privandosi delle carni di quei volatili, e anzi le voleva mangiare, essendo ghiotto di quelle delizie*. E fu sempre Zeus a spingere i furetti nelle tane, mandandoli all'assalto dei conigli, per farli poi cadere nelle sue reti; fu lui, che tanto amava i piaceri del corpo, che fece squamare, scorticare, arrostitire i pesci del mare e dei fiumi, e inventò delle salse tutte nuove di spezie di tipi diversi, a cui aggiunse molte erbe. Così furono create le arti, perché ogni ostacolo viene vinto a causa della pena e della dura povertà che fanno vivere la gente in grave preoccupazione; i mali, infatti, mettono in moto gl'ingegni per via delle sofferenze che gli uomini ne subiscono. [...] In breve, Zeus non ebbe altra intenzione, quando volle essere padrone della terra, che quella di trasformare l'impero di bene in male, di male in peggio. Fu un pessimo governante. Fu lui che accorciò la primavera e divise l'anno in quattro parti, come sono ripartite attualmente, estate, primavera, autunno, inverno: questi sono i quattro tempi diversi che prima erano interamente occupati dalla primavera; ma Zeus non li volle più, e quando salì al potere egli distrusse l'età dell'oro e diede inizio all'età dell'argento, che poi divenne di bronzo, perché in seguito le genti non finirono più di peggiorare, tanto decisero di comportarsi male. Adesso l'età del bronzo è mutata in ferro, tanto le genti hanno mutato il loro stato; e di questo vanno assai lieti gli dèi delle sale sempre tenebrose e fetide, che bramano di possedere gli uomini fin tanto che li vedono in vita.<sup>253</sup>

---

olimpica e l'uomo, come se quest'ultimo non osasse alzare gli occhi ed il pensiero a quella; Prometeo ruba per l'uomo, agisce per l'uomo. È un suo antico nume tutelare, un dio delle origini messo in ombra da quelli nuovi».

<sup>253</sup> *Roman de la Rose* cit., pp. 1321-1327, vv. 20085-20178 (traduzione Jevolella, pp. 360-361).

Da questo passo del *Roman* Lorenzo sembra trarre ispirazione anche per alcune figurazioni (da me evidenziate) non presenti nel comune archetipo georgico, come vediamo nel seguente luogo di *S I* (89, 4-90, 6):

[La colomba] non teme del falcon per la campagna,  
né tra le fronde dello astore insidia.  
Sora stridendo lieto lo aghirone,  
né teme il colpo e l'unghia del falcone.

Non teme la pernice che 'l terzuolo  
la stringa, come il ferro suol tanaglia,  
né restar presa sul levar del volo  
dallo sparvier, quando è grassa, la quaglia;  
gode lo smerlo che dal basso solo  
l'allodola cantando al ciel su saglia.

O ancora, in modo ancor più palese, nella stanza 93:

Non era ancor nel petto de' mortali  
di carne saziar la fera voglia.  
Pel nutrimento diventiam bestiali,  
che 'l sangue uman di sua natura spoglia;  
quinci guerra è tra l'uomo e gli animali,  
quinci fugge l'uccel di foglia in foglia,  
e si lamenta con pietoso strido  
quando non truova e cari figli al nido.

Il ruolo di 'ponte' fra la tradizione classica e le *Selve* rivestito, in questo caso, dall'opera di Jean de Meun pare dunque indubitabile; e abbiamo del resto già visto come la stessa opera francese possa costituire una fonte diretta delle *Selve* anche in riferimento ad altri episodi e luoghi testuali. Tuttavia, ciò che più ci interessa è il fatto che il *Roman* sembri attribuire esclusivamente a Zeus-Giove la responsabilità della fine dell'età dell'oro.

Concezioni analoghe trapelano da un'altra plausibilissima fonte laurenziana, la boccacciana *Comedia delle ninfe fiorentine*; riportiamo qui alcuni estratti (XXVI, 47; 54-56) dal monologo di Pomona:

Allora che la mia madre mi diede al mondo, Saturno i cari regni dell'oro governava ne' correnti secoli sotto caste leggi, e nel suo senno abondava ciascuna provincia tenente uomini. E la terra, più copiosa di beni che di gente, per sé a' rozzi popoli fedele donava nutrimenti, però che le ramosse querce abbondanti di molte ghiande sodisfaceano a tutti i digiuni. [...] Questi così fatti popoli coprivano i corpi loro, ancora non tementi i rigidi freddi, delle vellosi pelli delli scorticati leoni o di qualunque altro animale; e *il sangue del tiro non era ancora conosciuto né caro per dare i varii colori alle lane*, che per sé medesime cadevano delle non tondate pecore, solo per lo loro latte tenute care. Gli altissimi pini erano, a queste, graziose ombre e a' caldi e alle piove, e *le cresciute erbe davano graziosi sonni*, e ciascuno in sé, ad exemplo degli altri animali, teneva i libidinosi voleri reprimuti, fuori che allo ingenerare. Questi così fatti tempi trascorrevano con picciolo bisogno delle mie fatiche sì come ristretti solamente nelle bisognevoli cose alla natura. Ma la Terra, prontissima a' danni suoi, cacciato Saturno, ricevette per re

Giove, le cui leggi furono molto più larghe e i suoi secoli meno cari.

Anche in questo caso, le riprese medicee sono evidenti: basti qui citare i riferimenti alla porpora (*S I*, 95. 7-8: «La porpora sicura è dalli inganni, / né tigne il sangue e preziosi panni») e al «... dolce sonno per li erbosi letti» (102, 5); e anche in Boccaccio, come nel *Roman*, Giove viene caratterizzato in qualità di governante tutt'altro che impeccabile.

Se proprio volessimo considerare ininfluenti tali mediazioni, resterebbero comunque dinanzi ai nostri occhi le numerose fonti classiche schierate dalla parte della 'fazione prometeica'. Eppure Lorenzo sceglie deliberatamente di ignorare una simile tradizione ostile al padre degli dèi, scagliandosi anzi apertamente contro lo sventurato titano nelle tempestose stanze 77-81, che qui riportiamo:

O figlio di Iapeto al tutto stolto,  
non valse il saggio frate t'ammonisse  
a non mirar Pandora bella in volto  
o accettar dono che da lei venisse.  
Rendi il furto, Prometeo, che tolto  
nel miser mondo tanti morbi misse.  
Qual fu più stolto puoi discernere poco,  
chi prese il dono o chi furò già il foco.

Stolta prudenzia e cieco accorgimento  
fu il tuo, e del fratel folle stultizia.  
Deh rendi il furto, se Giove è contento  
ritrar del mondo e morbi e la malizia.  
Tu non sapevi ancor che 'l pentimento  
va drieto sempre a quel che mal s'inizia:  
credesti ingannar Giove, o error gravi!  
Così maggiori error fanno e più savi.

Se tu non eri, non dava l'offizio  
Giove a Vulcan di fabricar Pandora;  
Pallade l'arte belle e lo esercizio  
non vi agiugnea per farla più decora;  
nel volto ogni bellezza, in bocca il vizio,  
la grazia Vener non li dava ancora  
e' dolci sguardi e 'l bel semblante umano;  
né Giove poi la nostra morte in mano.

Così leggiadra e bella non avria  
offerito il vaso al folle, come offerse.  
Lui, come sai, benché ammonito pria,  
il vaso prese e subito l'aperse.  
Subito uscir del vaso e fuggir via  
pel mondo e morbi e passion diverse;  
del vaso fatto dal celeste fabro  
Speranza sola si restò nel labro.

E così fu troppo dannoso e caro  
el foco che furasti nella ferula:  
da poi fu il mondo crudele ed avaro,

la mente sempre disiosa e querula,  
le guerre, incendi, e torti e 'l pianto amaro;  
da poi sulcorno e legni l'onda cerula;  
la menzogna, l'inganno e 'l romper fede,  
da questa vana ciascun mal procede.

Rilevante, in questo passo, è innanzitutto l'insistita allitterazione delle sibilanti nella stanza 80, quasi a tratteggiare lo sdegno del poeta di fronte al disastro. Una curiosa contraddizione è invece il fatto che Prometeo venga definito «saggio» e «stolto» nel brevissimo arco di una sola ottava, la 77 (v. 2; vv. 7-8), muovendo dunque da una condizione di personaggio meritevole di perdono (alla concessione del quale, ricordiamolo, Giove era stato – persino a detta di Lorenzo – «giustamente persuaso») a nerissimo epigono del fratello «al tutto stolto» (v. 1), Epimeteo, in seguito (80, 2) apostrofato – senza troppi giri di parole – come «folle». È a questo proposito interessante notare come, in base a una consolidata tradizione che fa capo addirittura a Esiodo, i due fratelli titani fossero stati talvolta interpretati, dai vari autori che avevano trattato il loro mito, come una sola entità, un «essere doppio»;<sup>254</sup> in base a tale concezione, la valenza negativa del “fratello stolto” andrebbe ad inquinare la natura stessa del “fratello saggio”. Epimeteo potrebbe pertanto essere, anche in Lorenzo, nient'altro che un *alter ego* di Prometeo, come starebbe a testimoniare la poc'anzi citata corrispondenza fra gli epiteti indirizzati dal Magnifico ai due titani.

Figura alquanto ambigua è parimenti quella di Pandora, la quale va incontro nei secoli a pareri discordanti per quel che riguarda il suo effettivo ruolo nell'evolversi degli eventi; si va dalla stigmatizzazione esiodica alle rivalutazioni dell'era moderna:

Quale allegoria rivestisse anche Pandora, la Eva della mitologia greca, investigarono poeti e artisti, da Boccaccio a Goethe. Liberi dal mito dell'autorità e dall'esegesi letteraria, che vincolava lo studio dei testi biblici, la liberarono prima dalla prigione di Esiodo, che l'aveva tramandata come un *kalòn kakòn*, un bel male, poi da quella dei Padri della Chiesa. Sia Erasmo che Galileo ironizzavano sul Vaso di Pandora come era nel costume dei predicatori. Nella disputa su Pandora fu grande l'acquisizione del suo rapporto con Eva e con Psiche, ossia del male come dramma della conoscenza. [...] La Pandora-Minerva, che affascino Calderón e Voltaire, significava anche dono della civiltà e femminismo regale. Ma il destino di Pandora nella cultura comune era nel ritorno a Esiodo del Rosso Fiorentino, che la rivede, contro il divieto divino, aprire sul mondo il vaso delle sciagure; ed era nel poema di John Lyly, *La Donna*

---

<sup>254</sup> KERÉNYI, *Miti e misteri* cit., p. 159: «I fratelli che Esiodo attribuisce a Prometeo, caratterizzano la sfera deserta e dolorosa di questa famiglia. Di Epimeteo il poeta rammenta già in questo punto – egli, infatti, riporta nei suoi poemi ben due volte questa storia, come particolarmente istruttiva: *Teog.* 570-612 e *Opere e Giorni* 60-105 – come questi «sin dall'inizio procurasse guai ai figli dei mortali»: egli accolse, infatti, la Prima Donna che Zeus aveva fatta preparare alla rovina degli uomini, «il bel male». Il primo a riportarne i danni dolorosi, sarebbe stato lui stesso. Ma la situazione è molto singolare. Infatti, per via dell'imprudenza di Epimeteo, dovevano esser puniti gli uomini e puniti precisamente – ed è un altro momento singolarissimo – degli inganni di Prometeo: gli uomini, che per giunta non costituivano ancora un genere umano, tutt'al più un genere di uomini, dato che Pandora, il «bel male», sarebbe stata, appunto, la prima donna! Nel poema a catalogo tradizionalmente attribuito a Esiodo, Pandora è concepita come madre di un progenitore del genere umano, Deukalion. Ma il padre di Deukalion, in questa tradizione, non è tuttavia Epimeteo, bensì Prometeo. Anche lui, dunque, il prudente? – potremmo quasi domandare ironicamente. Ma di fronte a un antichissimo mitologema l'ironia è fuori posto. Giustificata è piuttosto la domanda: Prometeo ed Epimeteo non costituivano forse originariamente un essere doppio, l'Uomo Primo che con quella «Donna Prima» ha generato il genere umano?».

nella Luna, ove Pandora è la donna universale, mutabile.<sup>255</sup>

E «ritorno a Esiodo» è anche quello del Magnifico, come appare evidentissimo dai passi delle *Selve* che hanno come oggetto lo sventurato personaggio: «non valse il saggio frate t'ammonisse / a non mirar Pandora bella in volto / o accettar dono che da lei venisse» (77, 2-4); «Se tu non eri, non dava l'offizio / Giove a Vulcan di fabricar Pandora» (79, 1-2); «nel volto ogni bellezza, in bocca il vizio»<sup>256</sup> (79, 5).

Tornando alla classica opposizione Giove-Prometeo, particolare rilevante – seppur apparentemente ignorato in Lorenzo – è il ruolo del figlio di Giapeto nel mito della creazione; il titano avrebbe usurpato con quest'atto, forse ancor più che col furto del fuoco, la potestà degli dèi dell'Olimpo sull'intera razza umana.<sup>257</sup> A ciò si aggiunga la sua preveggenza del futuro, come spiega Luciani:

Il Prometeo esiodo è [...] fondamentalemente “il punito da Zeus”. Ma non esiste un mito semplice: la complessità dei miti è quasi un dato strutturale ed ineliminabile. Perciò non sorprende trovare in seguito nel personaggio di Prometeo una somma di altri caratteri, oltre quello di vittima e nemico di Zeus; possiamo ricordarli ricorrendo ad un testo che ci porta, con un certo salto cronologico, al V secolo, il *Protagora* di Platone, dove si legge (321 c) che “Prometeo vide l'uomo nudo, scalzo, privo di giaciglio e di armi, mentre si avvicinava il momento fatale della sua nascita”. Qui si affaccia la figura di un Prometeo demiurgo, che, intento alla creazione, guarda pietoso all'evento meraviglioso e terribile insieme che è la nascita, la venuta all'esistenza per tutti quelli che lì sono attesi dalla varietà degli eventi e dalla fatalità del morire. [...] Il Prometeo di Platone, che riprende le caratteristiche di quello eschileo, insomma il Prometeo del V secolo a.C. di Atene, è un dio che dà e toglie; lo stesso dio che dà le arti ed il fuoco agli uomini, toglie loro la conoscenza del loro destino (cfr. *Prometeo legato*, v. 248). Ma a ben guardare, questa ambivalenza si può risolvere in unità: il dio che dà e toglie finisce per dare agli uomini la possibilità e la gioia di vivere giorno per giorno. L'elaborazione eschilea di Prometeo che conosce il futuro lo mostra conoscitore del futuro di Zeus e di quello degli uomini; conoscitore, soprattutto, del proprio. Una delle ragioni per cui Prometeo e Zeus sono nemici è anzi il rifiuto del primo di rivelare al nuovo padrone del mondo i pericoli del suo futuro, in particolare quelli legati alle nozze con Teti.<sup>258</sup>

Nonostante il suo silenzio in merito, Lorenzo doveva senz'altro avere una certa familiarità con tale versione del mito, dato che nel secolo precedente essa era stata riportata in auge da Giovanni Boccaccio nella sua capitale *Genealogia deorum gentilium*; in quest'opera riaffiora peraltro la figura di Prometeo come «essere doppio», ma stavolta con il duplice volto di *creatore* da un lato e *benefattore* dall'altro, incarnando al medesimo tempo la 'doppiezza' dell'uomo stesso. Il titano, nell'interpretazione boccacciana, adempie due funzioni: una di ordine divino (la creazione), un'altra di ordine umano (la formazione culturale e scientifica dell'umanità). Il Certaldese è uno dei primi mitografi dell'era umanistica a cogliere un simile aspetto, andando al di là delle superficiali letture

<sup>255</sup> DE MAIO, *Donna e Rinascimento* cit., pp. 86-87.

<sup>256</sup> Il *kalòn kakòn* esiodo, per l'appunto.

<sup>257</sup> GRIMAL, *Enciclopedia* cit., p. 538: «Prometeo passa per aver creato i primi uomini, modellandoli con creta. Ma questa leggenda non appare nella *Teogonia*, in cui Prometeo è semplicemente il benefattore dell'umanità, e non il suo creatore».

<sup>258</sup> LUCIANI, *Il mito di Prometeo* cit., pp. 6-7.

degli autori cristiani medievali:

Tout un chapitre [de la *Généalogie*] (lib. IV, cap. 44) est consacré à Prométhée (*De Prometheo Japeti filio, qui fecit Pandoram et genuit Isidem et Deucalionem*). [...] Dépassant l'attitude traditionnelle du Moyen Age à l'égard des fables de l'antiquité et du paganisme en général (qui est une réaction de pur rejet quant à sa valeur anthropologique ou religieuse, en même temps que l'affirmation de l'incapacité des païens à concevoir l'idée d'un Dieu créateur), Boccace est conduit à imaginer deux Prométhée, et non pas un seul. Prométhée est double comme l'homme lui-même. Rappelons que le Prométhée de la tradition grecque (et même, semble-t-il, orientale) est surtout connu pour avoir dérobé le feu du ciel pour l'offrir par générosité aux hommes, mais aussi pour être le propre créateur de l'espèce humaine, puisqu'il a pétri ces créatures à partir de la terre glaise (le feu étant parfois considéré comme l'esprit animant la matière, lui donnant forme, en quelque sorte). L'acte de création ne peut être qu'un acte divin. [...] Quant au "second" Prométhée [...] c'est celui qui a amélioré la condition humaine en dérobant le feu, autrement dit en permettant aux hommes de transformer par l'art et l'industrie leur état d'êtres naturels, soumis aveuglément et inéluctablement aux lois de la nature. Dans un cas, la création de la vie; dans l'autre, l'acquisition de la science et de la culture. La première fonction est d'ordre divin, la seconde d'ordre humain, ou plutôt superhumain, si l'on veut bien se souvenir que Prométhée-le Prévoyant est fils d'un Titan, donc d'une créature intermédiaire entre l'humanité et la divinité. [...] On oublie souvent [dans l'esprit de Boccace et de ses lecteurs chrétiens] l'extraordinaire privilège d'un Prométhée plasmateur ou créateur de la race humaine. En même temps, se profile une conception de la dualité en l'homme d'une créature, faite à l'image et à la ressemblance de Dieu (l'homme spirituel), et d'un être instinctif, animal (l'homme charnel). Le feu passe aussi pour le souffle inspirateur de l'homme. L'être humain, conclut donc Boccace dans son chapitre sur Prométhée, est bien un «homo duplex». [...] Ici, la nature renvoie au monde créé par Dieu (ou par ce "premier Prométhée"), tandis que le feu, symbole de la civilisation et du groupement des humains en associations familiales, urbaines, etc., renvoie à l'homme "civilisé", ou "cultivé", dans la mesure où nature et culture s'opposent tout en se complétant. Boccace annonce donc, longtemps avant Pic de la Mirandole, Marsile Ficin, Erasme ou Maurice Scève, cette idée inconnue, ou en tout cas très confusément dégagée au Moyen Age, à savoir que l'homme doit accomplir son propre destin par un effort sur lui-même et en collaboration avec ses semblables.<sup>259</sup>

Proprio le figure di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola – citate da Margolin come continuatrici dell'ideale boccacciano di solidarietà fra gli uomini – potrebbero a mio parere fornire una chiave di lettura importante per meglio inquadrare il personaggio di Prometeo nelle *Selve*. Com'è noto, i primi anni '80 del Quattrocento segnano l'ascesa, nella Firenze umanistica che ha ormai raggiunto il suo massimo splendore, del precocissimo Giovanni Pico,<sup>260</sup> il quale in breve tempo diviene uno dei più cari amici e confidenti di Lorenzo, del suo sodale Poliziano e di altri illustri esponenti della corte medicea (fra i quali vale la pena menzionare – e a breve vedremo il perché – il poeta Girolamo Benivieni, già più volte citato nel corso di questa trattazione). Rampollo di un'illustre casata che pretendeva di discendere nientemeno che dall'imperatore Costanzo II, il giovane aristocratico emiliano dimostra ben presto una decisa propensione per gli studi filosofici, tuttavia vivendoli in modo eterodosso rispetto alle tendenze imperanti di stampo neoplatonico-ficiniano; pur venerando Platone, Pico muove infatti da posizioni ben diverse da quelle di Ficino – che pure fu uno dei suoi principali mentori negli anni fiorentini –, in quanto uno dei cardini del suo pensiero è il costante

<sup>259</sup> J. MARGOLIN, *Le mythe de Prométhée dans la philosophie de la Renaissance*, in Rotondi Secchi Tarugi, *Il mito nel Rinascimento* cit., pp. 242-244.

<sup>260</sup> Per un esauriente profilo biografico e culturale di Pico, cfr. M. FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, *Pico della Mirandola*, Laterza, Roma-Bari 2011.

tentativo di conciliazione del platonismo con le istanze non solo aristoteliche (lo Stagirita era stato un perno della sua formazione accademica), ma anche averroiste e – in modo originale – persino cabalistiche.<sup>261</sup> Una versatilità, quella pichiana, che non poteva alla lunga esimersi dall'entrare in conflitto con il rigore ficiniano, per il quale le autorità da prendere a modello erano poche e accuratamente selezionate.

Non è comunque di nostro interesse entrare nello specifico delle singole dispute filosofiche del tempo. Ci basterà qui ricordare – ai fini del nostro discorso – che uno dei più aspri attacchi dottrinali dell'allievo al maestro si situa proprio nel fatidico 1486, anno nel quale Angelo Poliziano pubblicava la sopra citata selva *Nutricia*, oltre che *terminus post quem* assunto da Bigi e dalla Castagnola per la datazione delle *Selve* laurenziane.<sup>262</sup>

Nel 1486, dunque, Pico compone una delle sue opere principali: il *Commento sopra una canzone d'amore di Girolamo Benivieni*. Come intuibile dal titolo, l'occasione del trattatello sembrerebbe derivare dalla precedente stesura – da parte del Benivieni, allora poeta molto in vista a Firenze – di una canzone di stampo chiaramente neoplatonico; tuttavia sono in molti a sospettare che i due scritti siano stati composti di concerto dai rispettivi autori.<sup>263</sup> Il *Commento* è in realtà – almeno per i suoi due terzi, corrispondenti ai primi due libri – una sorta di rifacimento del *De Amore* ficiniano, rifacimento che, ad ogni modo, cova in sé aspri spunti polemici in campo dottrinale.

Uno di questi spunti – che si rivelerà fondamentale per la nostra trattazione – è stato acutamente segnalato, fra gli altri, da Francesco Tateo:

Emergono dichiarate e tacite discordanze dalla dottrina ficiniana, come quando è respinta l'idea della creazione immediata dell'anima umana da Dio e non mediante i gradi dell'emanazione divina, che vede come primo grado l'anima del mondo. La sistemazione dei tre gradi è riportata alla simbologia pagana della successione cronologica di Celio, Saturno e Giove, mentre viene affermata l'unicità di Dio alle origini della creazione, nonché la funzione mediatrice dell'anima del mondo identificata con Giove.<sup>264</sup>

Se Giove può dunque simboleggiare – nel pensiero di Pico come in quello di Ficino – l'anima del mondo, i due gradi superiori, Saturno e Celio, sono da identificarsi rispettivamente con la mente angelica e con Dio stesso. Ma ben diversa è la finalità della ripresa in chiave platonica di uno dei più noti miti cosmologici classici, quello della castrazione di Celio da parte del figlio Saturno e della

---

<sup>261</sup> Sulla formazione e le vicende biografiche pichiane, cfr. *ivi*, pp. 3-43.

<sup>262</sup> BIGI, *Sulla cronologia...* cit., pp. 154-169; CASTAGNOLA, *Stanze* cit., pp. LXXXVIII-XCVIII.

<sup>263</sup> Cfr. ad esempio S. FOÀ, *Commento sopra una canzone d'amore di Girolamo Benivieni*, in *Letteratura italiana – Dizionario delle opere* cit., p. 247: «Composto nel 1486 tra Firenze, Perugia e Fratta, il *C.* venne pubblicato solo [...] nel 1519 per cura di G. Benivieni e di B. Buonaccorsi. [...] Discusse sono la data e le circostanze in cui venne composta la canzone commentata da P. Essa non compare nelle sillogi che hanno conservato il *corpus* dell'opera poetica di G. Benivieni, mentre è conservata pressoché esclusivamente insieme con il *C.* pichiano. Questo potrebbe rendere credibile la testimonianza di G. Giraldo Cinzio, secondo il quale la canzone venne composta da Benivieni proprio per essere accompagnata dal *C.*, in modo da offrire all'amico Pico spunto per una polemica contro M. Ficino sulla concezione platonica dell'amore».

<sup>264</sup> F. TATEO, *La prosa dell'umanesimo*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004, p. 52.



successiva deposizione dello stesso Saturno da parte di Giove; analizziamo prima la spiegazione che ne dà Ficino nel volgarizzamento del *De Amore* (V, 12):

Ma in che modo mentre che signoreggia la Necessità, i seguenti Dii detti da Agatone castrare e legare i loro Padri, facilmente per le cose sopra dette intenderemo. Non è da stimare che la Mente dello Angelo divida in sé medesima esso Dio: ma lei si divide il dono, che le è dato da Dio. Poco innanzi mostrammo a sufficienza i doni di Dio per necessità mancare da la loro somma perfezione, nello spirito che gli riceve. Onde nasce, che quella fecondità di natura che è in Dio intera, ma nello Angelo è diminuita, meritamente si dice essere castrata. E questo si dice avvenire mentre che regna la necessità. Perché non avviene per volontà di chi dà o di chi riceve: ma per quella necessità, per la quale lo effetto non si può alla sua cagione agguagliare. E così Saturno, cioè l'Angelo, pare che castrì Cielo, cioè il sommo Dio: ed ancora Giove, cioè l'Anima del Mondo, pare che leghi Saturno: cioè la potenza dello Angelo ricevuta restringe in sé per difetto di sua natura: e riducela a più stretti confini, imperocché più ampia è la potenza di Saturno, che di Giove. Si che la potenza che in Saturno si stima per la amplitudine libera e sciolta, in Giove per la strettezza di natura, già si dice essere legata. E di questo infino a qui basti avere detto.

Da questo passo appare lampante come Ficino attribuisca alla divinità, identificata con Celio, la *massima* fecondità, il *massimo* impulso generativo. La “castrazione” del mito starebbe dunque a simboleggiare la *diminuzione* di fecondità nel passaggio da Dio alla mente angelica, la quale – in quanto vero oggetto dell’“evirazione” – sarebbe generativamente imperfetta; la creazione – quella dell'uomo in special modo – rimarrebbe quindi unicamente prerogativa di Celio-Dio, in ossequio peraltro alla dottrina cristiana.

La rottura Ficino-Pico sembra consumarsi proprio su questo punto; ben diversa, infatti, è l'interpretazione del mito classico che traspare dal *Commento sopra una canzone d'amore* (II, 17):

Dopo questa cognitione è da sapere per quale cagione è detto da' poeti che Saturno castrassi Celio suo padre. Fu dichiarato nella prima parte dell'opera presente, come esso Dio, il quale è detto Celio, secondo Platonici, produceva el primo Angelo, il quale loro chiamano mente divina, e li Poeti Saturno, e fu dichiarato che esso Dio non produsse altra creatura che questa, dalla quale poi era prodotto il resto del mondo. Se adunque colui che rimane sterile, né può più generare, meritamente si può chiamare castrato, perché poi che è creata la prima mente Angelica per essere in lei comunicato ciò che dal primo Dio si può comunicare, e talmente comunicato che lui non rimane più prodottivo di cosa alcuna, non è senza gran ragione detto da' Poeti Saturno castrare Celio suo padre. [...] Seguendo adunque la esposizione da noi addotta, habbiamo ad dire che tutto quello che comunica Celio a Saturno, cioè quella plenitudine delle idee la quale descende da Dio nella mente, sono e' testicoli di Celio, peroché separati quelli da esso, rimane sterile e non è più generativo, cascono questi testicoli nel mare, cioè ne la natura informe Angelica, e come prima con quella si coniungano nasce essa Venere, la quale come è detto, è quello decore, quello ornato, e quella gratia risultante della varietà di quelle idee, e perché quelle idee non harebbono in sé quella varietà e distintione, se non fussino mischiate a quella natura informe, né senza quella varietà vi può essere bellezza, meritamente segue che Venere non potessi nascere se non cadendo e' testicoli di Celio nelle marittime acque.

Affermazioni radicali e – per l'epoca – molto probabilmente sconcertanti, quelle di Pico: Dio, dopo aver prodotto la mente angelica, rimarrebbe sterile trasmettendo la fecondità alla sua prima e unica creazione, la mente appunto.<sup>265</sup> La polemica con Ficino è evidente e soprattutto voluta, così come

---

<sup>265</sup> Cfr. G. CANZIANI, *Le metamorfosi dell'amore – Ficino, Pico e i “furori” di Bruno*, CUEM, Milano 2001, p. 72: «In

testimonia un ulteriore passo pichiano espunto dal *Commento* e riportato, fra gli altri, da Paolo De Angelis:

La questione appare di tale rilevanza per l'affermazione della libertà dell'uomo rispetto alla creazione, che il principale frammento che su questo tema si riscontra nei manoscritti a noi pervenuti del *Commento* a una canzone d'amore, venne probabilmente cancellato nelle edizioni a stampa: «Pertanto mi meraviglio di Marsilio – scrive Pico – che tenga secondo i platonici l'anima nostra essere immediatamente da Dio prodotta, il che non meno alla setta di Proclo che a quella di Porfirio repugna».<sup>266</sup>

La posta in gioco è alta: fondare su basi teologico-filosofiche salde la tesi della libertà dell'uomo nel sistema universale, teoria per la quale Pico sempre si batterà durante tutto il corso della sua breve esistenza. Una delle soluzioni, per il giovane aristocratico emiliano, è ammettere che la creazione possa essere stata delegata dalla divinità alle forze mediatrici identificabili con Saturno e, di riflesso, con la mente angelica. Ed è qui che entra in campo la figura di Prometeo, per una serie di ragioni: va innanzitutto ricordato come il figlio di Giapeto assurga già nel mito classico al ruolo di entità creatrice, avendo plasmato – secondo la tradizione – l'uomo dal fango (come del resto il Dio dei cristiani);<sup>267</sup> è proprio sulla base di questo presupposto che il titano viene ad assumere un importante ruolo nelle dottrine orfiche e platoniche, come ha ben sintetizzato De Angelis:

La figura di Prometeo è essenziale alla dottrina orfica e neoplatonica, in quanto rappresenta la creazione, per forze intermedie, della natura e dell'anima dell'uomo, coincidente con il furto del fuoco, e lo svelamento della natura provvisoria della religione antica, come fase reale di espressione del divino.<sup>268</sup>

E ancora:

Il mito di Prometeo oltre a raffigurare l'interposizione di una forza intermedia nella creazione, è legato all'espressione della caducità della religione greca, propria della celebrazione dei misteri. Questa idea, ha scritto Schelling nella *Filosofia della Rivelazione* (I, 23), spiega quella melanconia che attraversa le opere più eccellenti degli Elleni, in particolare quelle dell'arte figurativa, nelle quali anche la massima grazia e vitalità sembra esprimere la sua caducità.<sup>269</sup>

Ma non è tutto; andando a esaminare i testi orfici originali, certamente noti a Pico e ai maggiori umanisti quattrocenteschi, scopriamo un'esplicita – e a questo punto niente affatto sorprendente –

---

effetti, Pico assume la natura angelica come la prima e la sola creatura che dipenda direttamente da un atto creativo di Dio; l'anima razionale, che costituisce l'anima del mondo – a sua volta suscettibile di articolarsi in anime inferiori, sino a toccare le realtà individuali dei singoli uomini –, ha invece nell'angelo la propria causa»; si veda anche ivi, p. 76: «L'evirazione sta a significare che l'opera creatrice di Dio si limita a avviare la formazione della mente angelica, e qui si arresta, si sterilizza».

<sup>266</sup> P. DE ANGELIS, in G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Commento sopra una canzone d'amore*, a cura di P. De Angelis, Novecento, Palermo 1994, p. 139.

<sup>267</sup> È interessante notare come Prometeo assuma un ruolo demiurgico anche in Dante; cfr. *Convivio*, IV, 15, 8.

<sup>268</sup> DE ANGELIS, *Commento* cit., p. 137.

<sup>269</sup> Ivi, pp. 139-140.

identificazione di Prometeo con lo stesso Crono-Saturno. Riportiamo qui, come utile riferimento, il testo orfico dell'*Inno a Crono* (XIII; trad. di Gabriella Ricciardelli):

Sempre fiorente, padre degli dèi beati e degli uomini,  
dai vari espedienti, incorrotto, di grande forza, prode Titano,  
che tutto esaurisci e al contrario tu stesso accresci,  
che hai legami infrangibili nel cosmo infinito,  
Crono generatore assoluto dell'eternità, Crono dal vario parlare,  
germoglio di Terra e Cielo stellato,  
nascita, crescita, diminuzione, sposo di Rea, augusto Prometeo,  
che abiti in tutte le parti del cosmo, capostipite,  
dai disegni tortuosi, ottimo: ascoltando la voce supplice  
manda un felice termine di vita sempre irreprensibile.

Come si vede, le due entità – Crono e Prometeo – sono chiaramente fuse tra loro: in modo esplicito, come al v. 7, ove il padre di Zeus è definito “augusto Prometeo”; ma anche in modo più sotterraneo, quando a Crono sono riferiti epiteti già utilizzati da Esiodo nella *Teogonia* per caratterizzare il figlio di Giapeto: “dai vari espedienti”,<sup>270</sup> al v. 2; “dai disegni tortuosi”,<sup>271</sup> al v. 9. Tale identificazione di stampo esiodeo è del resto confermata anche da Kerényi:

Prometeo aveva anche altri nomi, meno trasparenti [...] ed essi dovevano essere più originari. [...] La sua mentalità viene definita [in Esiodo] per mezzo dello stesso epiteto che contraddistingue quella del Titano Kronos, il quale ugualmente non è saggio che in apparenza e soccombe a Zeus. Ambedue sono contorti nel loro modo di pensare, ma ambedue rimangono presi nel proprio laccio: uno spirito che, per questi suoi due rappresentanti, possiamo definire «titanico». A questo spirito si confanno anzitutto le vie storte, dall'inganno e dalla menzogna fino alle invenzioni più ingegnose, il cui presupposto è tuttavia sempre una manchevolezza nella forma d'esistenza della persona astuta. Tale manchevolezza fa entrare la natura titanica nei limiti umani.<sup>272</sup>

Dando per assodato dunque che Pico – grande conoscitore delle dottrine orfiche e autore, sempre nel fatidico 1486, delle *Conclusiones de modo intelligendi hymnos Orphei* – fosse ben conscio dell'identificazione Crono-Prometeo attuata negli *Inni*,<sup>273</sup> non stupirebbe il fatto che lo stesso Lorenzo – imbevuto di umanesimo e già in intimità col Ficino, poi con lo stesso Pico – potesse esserne a conoscenza; così come è plausibile che, in qualità di grande amico e protettore dell'astro nascente emiliano, il Magnifico avesse avuto libero accesso al manoscritto del *Commento* alla canzone del Benivieni, che pure sarebbe stato pubblicato solo nel 1519. Alla luce di ciò, dietro il Prometeo delle *Selve* si potrebbe celare una sorta di presa di posizione polemica di Lorenzo nei confronti di Pico. Delegittimando il personaggio del mito classico – anzi additandolo addirittura come principale

---

<sup>270</sup> Cfr. *Teog.*, v. 511; v. 521.

<sup>271</sup> Cfr. *Teog.*, v. 546; ma si veda anche *Erga*, v. 48.

<sup>272</sup> KERÉNYI, *Miti e misteri* cit., pp. 159-160.

<sup>273</sup> A conferma di ciò, va detto che la figura di Prometeo (visto sia come entità creatrice, sia come ladro del fuoco) ha un ruolo centrale nelle illustrazioni dell'opera *Le antiche lucerne sepolcrali*, pubblicata a Roma nel 1691 con le osservazioni di Giovanni Pietro Bellori: in essa è appunto trattata l'interpretazione pichiana degli *Inni orfici*. Alcuni estratti sono riprodotti in PICO, *Commento* cit., pp. 145-169.

artefice della decadenza umana – il Magnifico negherebbe in tal modo qualsiasi visione positiva del figlio di Giapeto come entità creatrice (e – si badi bene – del Prometeo ‘creatore’ nelle *Selve* non c’è traccia), dando così implicitamente ragione a Ficino<sup>274</sup> pur senza esplicitamente attaccare il suo protetto Pico. Ma Lorenzo – come detto in precedenza a proposito dell’ottava 84 (vv. 1-4) – pare spingersi addirittura oltre, scindendo poeticamente nel breve spazio di quattro versi le due entità, Prometeo e Saturno, che l’orfismo avvertiva come un *unicum*. In realtà la scissione potrebbe essere solo apparente: il passaggio dal titano “ribelle” al ben più malleabile sovrano della mitica età aurea (figura, quest’ultima, peraltro costituente un vero e proprio *tòpos* letterario) sarebbe in tal caso – a mio parere – espressione di un rientro nei ranghi della stessa mente angelica, che – lungi dall’intervenire direttamente nella creazione – si limiterebbe a svolgere il ruolo che Lorenzo assegna appunto a Saturno, il quale «reggeva [...] il mondo *sotto il giusto impero*» (84, 3-4; il corsivo è mio). Questi versi potrebbero dunque costituire la *summa* del processo di “normalizzazione” operato dal Magnifico in senso ficiniano e anti-pichiano.

Una conferma delle suddette ipotesi potrebbe peraltro arrivare dalla sottovalutata produzione poetica di Pico stesso. Ciò che delle sue rime è giunto fino a noi costituisce indubbiamente una piccola parte del *corpus* originale, che doveva in principio comprendere numerosissimi componimenti – prevalentemente di carattere amoroso – in latino e in volgare; gran parte di essi, secondo le testimonianze dell’epoca (fra le quali basti ricordare i carteggi del Mirandolano con altri illustri umanisti della sua cerchia), furono addirittura distrutti dallo stesso autore. Incerta è peraltro la datazione dei singoli sonetti sopravvissuti, per i quali è stata anche ipotizzata una stesura giovanile; già nel 1902, tuttavia, Nicola Valdimiro Testa riteneva plausibile, per alcuni di essi, una

---

<sup>274</sup> Ficino parla in realtà con ammirazione della figura di Prometeo, ma lo fa mantenendo sempre ben distinte le prerogative del titano (volte a favorire il progresso dell’umanità) da quelle più propriamente attribuite a Dio, fra le quali è annoverato – come si è visto – l’atto creativo; cfr. MARGOLIN, *Le mythe de Prométhée* cit., pp. 246-250: «Sans anticiper sur la figure romantique de Prométhée, symbole de la révolte, que ce soit celle d’un homme, d’un héros ou d’un demi-dieu, contre la tyrannie ou le despotisme – divin ou humain – ou contre les forces aveugles de la nécessité matérielle, Marsile Ficin voit en Prométhée le génie rationnel qui a communiqué aux hommes la puissance de la création technique. [...] “Il [Prométhée] a armé” les hommes, autrement dit, il a pourvu l’espèce humaine, l’animal humain, de moyens artificiels lui permettant de suppléer avantageusement à sa déficience naturelle. On retrouve le thème des deux frères, Prométhée (le Prévoyant) et Epiméthée (celui qui pense... après coup, pour ne pas l’appeler le “Rétro-voyant”), longuement exposé par Platon, précisément, dans ce *Protagoras* commenté par Ficin. [...] Rappelons que le mythe platonicien n’attribue pas à Prométhée la fonction “plasmatrice” ou créatrice de l’espèce humaine. [...] Prométhée et Epiméthée reçoivent l’ordre de «distribuer convenablement entre elles [les races mortelles] toutes les qualités dont elles avaient à être pourvues...». Ainsi, la création brute de l’animal humain est dévolue “aux dieux” (sans plus de précision); mais les fils du Titan sont chargés, si je puis dire, de l’aménagement intérieur du produit brut. [...] Ici [dans le commentaire du *Protagoras*], Prométhée symbolise la puissance supérieure (si l’on veut se détacher de la démonologie explicite) qui a doté les hommes des moyens “techniques” nécessaires à assurer leur subsistance. [...] Écoutons Ficin lui même, dans ce même résumé-commentaire du *Protagoras*: «Prometheus rationalis animae gubernator in homine trajecit artis industriam» (Prométhée, gouverneur de l’âme rationnelle, a transmis à l’homme l’activité fabricatrice): *homo faber, homo artifex*. [...] Dans son [de Ficin] commentaire du *Philèbe*, tout un chapitre (cap. 26) est consacré à Prométhée et, par ricochet, à Epiméthée. [...] La hiérarchie est toujours respectée, comme le rôle médiateur de Prométhée: à Dieu créateur, le rôle de producteur et de diffuseur de la lumière; à Prométhée, celui de capteur de cette lumière et de bon conducteur ou agent de transmission. [...] Ami des hommes, Prométhée n’est pas l’ennemi de Dieu, mais en quelque sorte son bon ange».

periodizzazione tarda:

I sonetti, in cui il Pico ci si presenta non amante, ma pentito ed assorto nel pensiero di Dio, sono una quindicina. In essi frequentissimi, potremmo dire unici i concetti, che solamente un sincero ardore religioso può ispirare: la transitorietà della vita e la morte, la fragilità dell'uomo e delle sue cose, la gioia della salvezza voluta dal trionfo sul peccato o sul *gran Nemico*, premio alle sofferenze terrene e auspicio di gaudio celeste. Evidentemente, versi siffatti non furono mai bruciati, ché bruciarli sarebbe stato un sacrilegio: essi son quindi da ritenersi concezioni posteriori al 1486, anno in cui il Pico scrisse al Corneo di aver dato alle fiamme i suoi carmi, e son poi lì a dimostrarci come non venisse mai meno nel Nostro l'amore per la poesia. Se pure non vogliasi la cosa argomentare dal fatto che questi versi sono anche i più belli quanto alla forma, poiché rivelano una tecnica quale solamente un esperto conoscitore dei più efficaci lenocini artistici avrebbe potuto rendere, la maniera *mistico-religiosa* dei versi medesimi è in perfetta corrispondenza colle idee svolte dal Pico negli ultimi suoi scritti, di cui qualcuna trovasi enunciata nell'orazione *De hominis dignitate* e nello *Heptaplus*.<sup>275</sup>

Le ipotesi del Testa sembrano tuttora godere di buona considerazione, come si evince ad esempio dalle annotazioni di Giorgio Dilemmi a corredo di una delle più recenti edizioni<sup>276</sup> dei *Sonetti pichiani*:

Sembra perciò trovare obiettivo riscontro l'ipotesi di un'attività poetica protratta oltre il limite del 1486 e devoluta alla meditazione etico-religiosa, nel segno di un provvidenziale ravvedimento rispetto alle devianze d'amore.<sup>277</sup>

Dilemmi, che data inoltre con precisione il sonetto XLV al 1488,<sup>278</sup> tende così a confermare alcune precedenti affermazioni di uno dei più illustri critici pichiani, Eugenio Garin:

Se tanto Gianfrancesco [Pico della Mirandola, nipote di Giovanni] quanto lo stesso Pico amarono insistere su questa rinuncia alla poesia che non fosse sacra, non mancano cenni di un ritornante amore delle Muse in lettere posteriori al 1486 di vari anni, sino, almeno, a tutto il 1490.<sup>279</sup>

Detto ciò, un sonetto in particolare, il XXXIII, colpisce la nostra attenzione; esso si inserisce, all'interno del canzoniere pichiano, in una serie di componimenti (XXX-XXXIV) piuttosto omogenea, in quanto è in essa riscontrabile un ben preciso filo conduttore: la condizione dell'anima umana. Andiamo ad analizzare la prima quartina del sonetto XXXIII:

Poi che 'l gran Re dil celo alla sua stampa,  
l'alma creò nudata d'ogni vizio,  
a' nostri eterni danni un pors' inizio,  
chi furar volse la febëa lampa.

Partiamo dal dato più evidente: colui che «furar volse la febëa lampa» è senza ombra di dubbio Prometeo. Sembrerebbe dunque che qui Pico – come del resto Lorenzo – scarichi sul povero figlio di

---

<sup>275</sup> N. V. TESTA, *Di Giovan Pico della Mirandola e dei suoi contributi in rima alla lirica del Quattrocento*, Premiata Tipografia Aternina, L'Aquila 1902, pp. 48-49.

<sup>276</sup> G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Sonetti*, a cura di G. Dilemmi, Einaudi, Torino 1994.

<sup>277</sup> G. DILEMMI, *Sonetti* cit., p. VIII.

<sup>278</sup> Ibid.

<sup>279</sup> E. GARIN, in G. PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate*, Vallecchi, Firenze 1942, p. 6.

Giapeto tutte le colpe dell'umana infelicità. Ciò farebbe pertanto pensare a un'unità di intenti poetici dei due amici, in contrasto con quanto ipotizzato finora in questa sede; senonché la decisa e non equivocabile affermazione picchiana appare – a mio parere – come un'evidente inversione di rotta. Ritengo infatti che i primi due versi della stessa quartina costituiscano una vera e propria riconsiderazione di quanto affermato dal Mirandolano nel suo *Commento*. Appare infatti quantomeno singolare il fatto che un umanista attento come Pico potesse cadere nella seguente (e significativa) contraddizione: dal momento in cui nel sonetto è detto che «il gran Re dil celo [ovvero Dio]... l'alma creò nudata d'ogni vizio», verrebbe meno, abbastanza sorprendentemente, quello che – come abbiamo visto – costituisce uno dei maggiori motivi di polemica con Ficino, ovvero l'affermazione della “sterilità” del Sommo Fattore e la “delega” della potenza creatrice alla mente angelica. Che non si tratti affatto di una semplice svista di Pico è peraltro deducibile dal sonetto precedente, il XXXII (vv. 9-11), il quale propone sostanzialmente il medesimo concetto del XXXIII:

Tu sai, Signor, che me su la tua stampa  
formasti con mirabil magistero  
e spirasti nel volto a me la vita.

Data la più che plausibile posteriorità di questo gruppo di sonetti rispetto alle *Selve*,<sup>280</sup> appare evidente come il Prometeo laurenziano possa aver fornito lo spunto per un cambio di indirizzo, se non nel sistema filosofico, quantomeno nella lirica picchiana. Non va infatti dimenticato come il Magnifico fosse considerato in quegli anni da Pico – fatti salvi gli eccessi encomiastici, piuttosto rilevanti – uno dei paradigmi della poesia toscana di ogni tempo.<sup>281</sup> Scrive a questo proposito Mariateresa Brocchieri:

Lo stile del signore di Firenze è paragonato da Pico con vantaggio a quello del Petrarca (percepito e giudicato come «volubile e canoro») ed è definito «pieno, fermo, modulato» e, con una intraducibile parola latina, «pressus». «Pressus» è termine usato da Quintiliano e Cicerone con valenza positiva e connota una eloquenza sobria, concisa e senza enfasi quale è appunto quella che Pico ammira nel Magnifico. [...] Entrambi, il barbaro Dante e il troppo dolce Petrarca [...], sono a parere di Pico comunque inferiori al poeta Lorenzo il Magnifico. [...] C'è da rimanere sbalorditi, tanto da far sorgere il sospetto che nel fondo di tanta cortigianeria si nasconda un sorriso ironico. Ma non è tutto: la poesia di Lorenzo è assolutamente spontanea – ed è questo aspetto che colpisce Pico – e ciò lo rende superiore a Dante. Pico finalmente concede che sia Dante a «volare più alto», ma, aggiunge, con l'aiuto delle ali del suo argomento, mentre Lorenzo viene sollevato dalle ali del suo personale ingegno, capace di

<sup>280</sup> Posteriorità su cui sembrano concordare – seppur in tempi diversi – sia il Testa che il Dilemmi; cfr. TESTA, *Di Giovan Pico della Mirandola* cit., p. 29: «Nella II Selva del Magnifico è poi raccontato il mito della Gelosia e di questa si descrivono le turpi sembianze. [...] Ammessa l'ammirazione che il Nostro [Pico] nutriva pel suo Mecenate, non parrebbe strano attribuire alla poesia di questo il motivo su accennato, tanto più che in un altro sonetto l'allusione che il Pico fa a Prometeo [...] trova riscontro con un punto della stessa Selva [...], nel quale si canta come la Speranza abbia tratto sua origine dal vaso di Pandora e come Prometeo abbia per sempre fuggato dalla Terra l'età dell'oro, apportando desideri e dolori»; cfr. DILEMMI, *Sonetti* cit., p. IX: «In realtà, nella concretezza dell'esercizio poetico i debiti nei confronti dell'aurea triade davano luogo a ben diversa graduatoria: una qualche attenzione per Lorenzo, si capisce (quello peraltro delle *Selve* e delle *Laude*)...».

<sup>281</sup> Si legga, a tal proposito, la fondamentale epistola *Giovanni Pico della Mirandola a Lorenzo dei Medici*, in *Prosatori latini* cit., vol. VI, pp. 796-805.

«rendere filosofiche le liriche d'amore». E ancora: «Nei tuoi versi si mescola la serietà dei filosofi agli scherzi degli innamorati». E qui noi rimaniamo perplessi: possibile che si tratti soltanto di bassa cortigianeria? O agisce in Pico un'altra visione estetica dalla quale noi ci siamo oramai allontanati, ma che avremmo torto a trascurare? Almeno su un punto però possiamo concordare con il signore della Mirandola: a differenza di Dante e Petrarca, tutti dediti (ma si può dire veramente anche dell'esule Dante?) alla «tranquillità degli studi [...] nell'ombra di luoghi remoti», Lorenzo è capace di concrete attività, e «in mezzo ai tumulti e agli strepiti della corte e del foro, affronta tempeste terribili trovando i tempi e gli spazi per cantare: è dunque vero poeta».<sup>282</sup>

Considerato ciò, non è da escludere che una simile ammirazione per Lorenzo – non solo sul piano politico, ma anche su quello letterario – possa aver convinto Pico a compiere, seppure contro voglia, una elegante e poco appariscente (almeno agli occhi dei profani) ritrattazione lirica di quanto in precedenza affermato in un'opera di ben altro tenore e spessore rispetto ai bistrattati *Sonetti*, il tutto in ossequio al suo più grande mecenate e protettore. Si tratta, com'è ovvio, di una semplice ipotesi, che tuttavia potrebbe contribuire a far luce – unitamente alle osservazioni che faremo nei paragrafi seguenti – sulla complessità dottrina di un'opera, le *Selve* laurenziane, a tutt'oggi di difficile lettura.

### **3.6 Ascesa e apoteosi della donna: la figura di Amore e gli echi due-trecenteschi fra prima e seconda *Selva***

Altro argomento portante delle *Selve* è il rapporto fra l'amante, l'amata e l'incarnazione stessa dell'amore. Per comprendere appieno – e fin dal principio – la natura di tale rapporto, converrà tornare indietro nel tempo sino all'importantissimo archetipo costituito dalla *Vita nuova* di Dante, con particolare riferimento al rapporto intercorrente fra la personificazione di Amore e i rimatori volgari (XXV, 6-8):

E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore. Onde, con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori, e questi dicitori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a loro sia maggiore licenza largita di parlare che a li altri parlatori volgari: onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori. Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto che molti accidenti parlano, sì come se fossero sustanzie e uomini; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa.

Tenendo presenti i concetti espressi da Dante, possiamo osservare come – due secoli dopo – la storia si ripeta. Lorenzo scrive in volgare in un'era in cui il fiorentino letterario sta nuovamente tentando di emanciparsi dal predominio del latino, riportato in auge dagli umanisti (peraltro con il

---

<sup>282</sup> BROCCIERI, *Pico della Mirandola* cit., pp. 45-47.

recente apporto del nonno del Magnifico, Cosimo il Vecchio). Risulta pertanto naturale che la sua poesia parli d'amore e – di riflesso – finisca per rivolgersi alla donna, alla quale «era malagevole d'intendere li versi latini»; al tempo stesso, il trapasso al volgare consente al signore di Firenze di 'laicizzare' e far propria la questione, svincolandosi da un idioma – quello latino – ancora troppo legato agli ambiti ecclesiastici.<sup>283</sup> Inoltre, sempre facendo riferimento alla *Vita nuova*, appare comprensibile il ripudio degli stilemi lirici adottati da «coloro che rimano sopra altra materia che amorosa» (Pulci e la "brigata", nel caso specifico). Raccogliendo il testimone dantesco, il Lorenzo maturo rivendica dunque il diritto del poeta di trattare dell'amore, personificandolo e definendone meglio la natura.

A tal proposito, la domanda che ci si potrebbe porre è la seguente: di che genere di amore stiamo parlando? Non è semplicissimo dare una risposta, considerato il fatto che lo stesso espediente della personificazione non manca di riservare al lettore più di una perplessità. L'ambiguità della figura di Cupido è evidente già all'inizio del poemetto, essendo questi incapace – almeno in apparenza – di provare pietà per il prostrato amante (3, 7-8: «Amore, a cui per sempre mi sono dato, / mi tien mirabilmente in questo stato»). Al tempo stesso il dio si caratterizza a più riprese come primo confidente della donna, e – proprio a causa di questo fatto – il poeta-amante sembra esser preda sin da subito di una malcelata gelosia, che fa sentire il suo malefico effetto alla sola vista dell'amata «... mentre con Amore or parla or canta» (6, 5), e che verrà riaffermata verso la fine della prima *Selva* (124, 6-8: «... se [tu, Amore,] mi se' rivale, / com'io penso, ed acceso de' belli occhi, / ho gelosia se nel portar [la donna] la tocchi»); ma a questo stadio l'amante è del tutto impotente, non potendosi fra l'altro permettere di scagliare esplicitamente l'anatema contro il divino 'terzo incomodo'. Rilevante è infatti il ruolo di Cupido stesso come testimone e complice degli abboccamenti e degli incontri amorosi, il ricordo dei quali costituisce per Lauro/Lorenzo – almeno sino alla finale consapevolezza dell'esistenza di una via d'uscita 'trascendente' – l'unica consolazione possibile: «O Amor testimon de' bei secreti, / lunghe vigilie, o parolette, o canti!» (9, 3-4); «Amore e mia usanza pur mi mena / nel loco dove fûr gli ultimi sguardi, / fine al mio ben, principio a tanta pena» (12, 1-3); ma anche, più avanti (all'altezza della 'parentesi elegiaca' di cui si è detto in precedenza), 56, 3-6:

... Amore ogni pensier del core svelse  
e piantò quel che sempre verde giacque,

<sup>283</sup> M. PICONE, *Eros e poesia da Dante a Petrarca*, in «Italianistica», vol. 27, no. 1 (gennaio/aprile 1998), p. 9: «Nel capitolo XXV della *Vita Nuova*, contenente la famosa digressione sulla personificazione di Amore, Dante sostiene che la materia propria della lirica romanza, dai trovatori agli Stilnovisti, è l'amore. Dante addirittura riscontra un'affinità essenziale fra lingua volgare e amore, dato che la poesia romanza nasce dal bisogno di comunicare con la donna; ciò che la mette fuori dall'ambito religioso e clericale dominato dal latino, e la proietta invece dentro l'ambito laico e mondano dominato dal volgare»; cfr. anche ivi, p. 10: «Mentre [nella *Vita nuova*] le poesie parlano il linguaggio convenzionale della lirica romanza, ripetono le situazioni topiche della tradizione precedente, la prosa parla invece il linguaggio originale della verità cristiana, rivela il valore autentico dei *topoi* lirici tradizionali. Nel trasmettere il significato profondo della sua propria storia amorosa, Dante trasmette anche il significato definitivo dell'eros romanzo. Con la *Vita Nuova* di Dante il problema di amore si può dunque considerare risolto».



e la mia donna tra le donne scelse  
e me la die'; né poi altro mi piacque.

L'intermediazione di Cupido – che si ritrova quasi ad essere un vero e proprio celebrante dell'unione mistico-carnale dei due amanti – è anzi elemento fondativo di un patto indissolubile: «quivi legò Amore ambo duo noi / d'un nodo che giamai si sciolse poi» (58, 7-8); ed è Amore stesso ad incoraggiare il timoroso Lauro a farsi avanti: «Mentre Amor spinge e' passi e 'l timor frena, / mi giunse di letizia incerta piena» (59, 7-8).

Alquanto più pregnante parrebbe, tuttavia, il ruolo di Amore come amico e confidente del poeta stesso, ruolo peraltro già assunto dalla divinità per gran parte della durata dell'archetipico *Roman de la Rose*; leggiamo, a tal proposito, le stanze 10-11 di *S I*:

S'io non debbo veder più gli occhi belli,  
sèrrinsi e miei, né veghin mai più luce;  
però che ogni altra cosa in fuor che quelli  
ch'io vegga, maggior doglia al cor conduce.  
Amor, che del mio mal meco favelli  
e in queste pene se' mia scorta e duce,  
rendimi con quelli occhi la mia pace,  
o tronca il viver mio, se pur ti piace.

Io so ben, caro e dolce signor mio,  
la pena che tu hai de' miei tormenti,  
e veggo insin di qua quel viso pio  
bagnar di pianti, e odo i tuoi lamenti;  
le tue parole, la pietà e 'l disio,  
li amorosi pensier mi son presenti,  
mille altri segni della ardente voglia;  
e questo cresce più tanta mia doglia.

Interessante a livello retorico è qui l'allitterazione «che del mio mal meco favelli», quasi a rendere graficamente l'agitazione dell'innamorato e l'urgenza di confidarsi con la divinità, che tuttavia ben presto scopriremo alquanto ingannevole. Rilevante è anche – nella prima ottava – l'andamento quasi liturgico conferito al testo dall'assonanza atona fra la rima in *-uce* e quella in *-ace*. Poco più avanti (13, 1), interessante è, sullo stesso tema, anche l'autoanalisi amorosa di un verso come «Quivi con Amor parlo e con me stesso», la cui atmosfera di intimismo petrarchesco è rafforzata dalla successiva esclamazione «... Oimè lasso!» (13, 2) che appare come un esplicito riferimento a *Canzoniere*, 15, 4.<sup>284</sup>

E tuttavia Amore si ritrova ben presto ad assumere connotati negativi, in relazione alla sua doppiezza che lo porta sin troppo spesso a prendersi gioco dello sventurato poeta. Colpisce particolarmente per sadismo e una certa dose di sensualità l'ottava 14 di *S I*, ove il dispettoso dio si

---

<sup>284</sup> CASTAGNOLA, *Stanze cit.*, p. 8.

compiace di mostrare a Lauro la tanto rimpianta e mai dimenticata donna mentre viene corteggiata – e forse addirittura posseduta – da una terza persona:

Io non so, non che dir, se pensar deggia  
senza uno stuol d'infiniti sospiri:  
ché forse alcun quei belli occhi vagheggia,  
e par che fiso e da presso li miri,  
e quella bella man tocca e maneggia;  
e, per crescere in tutto e miei martiri,  
Amore in preda d'altri alfin mi mostra  
la sua bellezza e la dolcezza nostra.

Cupido diviene – pur se momentaneamente – una figura ‘nemica’ del poeta. In più di un’occasione, la spietata divinità si prende addirittura gioco del suo ‘fedele’, come vediamo nella stanza 16 (vv. 7-8): «... Amor mi uccide, / poi di tanto mio mal si allegria e ride»; anche a causa della rima in *-ide* – e dei concetti ad essa correlati – e della figura di Amore ‘omicida’, il passo ricorda nitidamente un drammatico luogo cavalcantiano (*I' prego voi che di dolor parlate*, vv. 4-10):

Davante agli occhi miei vegg'io lo core  
e l'anima dolente che *s'ancide*,  
che *mor d'un colpo che li diede Amore*,  
ed in quel punto che madonna vide.  
Lo su' gentile spirito che *ride*,  
questi è colui che mi si fa sentire,  
lo qual mi dice: «E' ti convien morire».

L'aura negativa che circonda Amore non verrà di molto scalfita quando questi sarà fra gli attori principali – come abbiamo in parte già visto – della digressione che vede protagonista Gelosia e nella quale Giove teme le «forze nuove» del figlio di «Caòs antico»; Cupido non ha di certo alcuna colpa – anzi è parte lesa – nel processo che conduce alla liberazione di Gelosia, ma la simpatia che a più riprese Lauro/Lorenzo dimostra nei confronti di Giove non è certo un elemento a favore di Amore, tanto più che questi diviene ben presto una sorta di ostaggio sotto l'egemonia di Gelosia e Speranza. Gli esiti nefasti del decreto olimpico sulla liberazione della prima si notano quando essa diviene vera e propria ‘compagna’ di Amore, il quale è dunque – come del resto voleva Giove – limitato nella sua devastante azione dal malessere che inevitabilmente coglie l'uomo una volta entrato a contatto con la perfida vecchia. Il poeta ne è ben consapevole, come possiamo vedere da alcuni passi di *S I*: «mostrando invano a me la donna mia, / veggo in suo luogo Amore e Gelosia» (53, 7-8); e, subito dopo, «O fallace Speranza, or mi consumi; / or fugge il vero e 'l dolce inganno invola, / e resta con Amor Gelosia sola» (54, 6-8); fino a giungere alla ‘deflagrazione’ finale, nell’ottava 55, ove tutte e tre le entità sembrano coalizzarsi minacciose contro l’innamorato ed il suo sogno di elevazione spirituale:

Amor, che prende ogni mio male in gioco,  
senza pietà si ride dello inganno;  
Speranza se si mostra ancora un poco,  
drieto a llei tutti e van pensier ne vanno;  
né però manca l'amoroso foco,  
ma questi inganni assai maggior lo fanno;  
con feroci occhi Gelosia mi mira,  
e 'l cor n'ha doglia e nel dolor s'adira.

Ancor più di Gelosia – va detto – è Speranza la ‘regista occulta’ del dramma degli innamorati; è lei che li illude gettandoli nelle braccia di Cupido, per poi compiacersi della loro sofferenza, quasi ‘cavalcantiana’<sup>285</sup>: «Quanti tristi hai ad Amor dati in preda?» (76, 4). Ci sarebbero dunque, almeno sin qui, tutti gli elementi per affermare che il sentimento amoroso in Lorenzo costituisca null’altro che un ricettacolo di dolore.

In verità, dando per assodato che Cupido e Venere siano, ancora nel Quattrocento, i paradigmi classici dell’amore-passione, possiamo notare come sia proprio la prima delle due figure citate a caricarsi ‘topicamente’ di un’aura di negatività e di assenza di moderazione, in contrasto con la valenza positiva (pur se meno vitalistica di quanto possa apparire) della seconda. Entrambe si pongono in rapporto con l’intangibilità della donna,<sup>286</sup> e, nel processo di coercizione dell’amante, Amore si ritrova a ‘liberare’ – in assenza della madre – «poteri» e istinti che egli stesso non è in grado di controllare; manca del tutto la «moderazione» misticamente incarnata da Venere, e quando è lo stesso Amore a voltare le spalle all’innamorato, addirittura schernendolo e facendo lega con entità ostili – come avviene nelle *Selve* –, anche la passione puramente ‘spirituale’ può essere in grado di causare sofferenza. E tuttavia l’Amore ‘caotico’ rimane in questo caso, a mio parere, poco più che un vuoto *tòpos*; vedremo infatti a breve come la seconda *Selva* (nelle stanze 24-25) chiarisca definitivamente e senza possibilità di equivoco i veri intenti della beffarda divinità laurenziana.

È innegabile che ogni medaglia possieda due facce, e inevitabilmente – data la natura stessa della formazione di Lorenzo – al suddetto genere di Amore di stampo caotico (si ricordi che stiamo parlando pur sempre del «figlio diletto» di «Caòs antico») si affianca, nelle *Selve*, un Cupido più

---

<sup>285</sup> Cfr. G. CAVALCANTI, *Li mie' foll'occhi, che prima guardaro*, vv. 9-11: «Menârmi tosto, senza riposanza, / in una parte là 'v'i' trovai gente / che ciascun si doleva d'Amor forte».

<sup>286</sup> WIND, *Misteri pagani* cit., pp. 148-149: «Castitas è la neofita, iniziata all’amore dalle cure di Voluptas e di Pulchritudo. Protetta da Venere e assalita da Cupido, essa adotta alcuni di quei tratti contro i quali resiste. [...] Pure, poiché rappresenta la Grazia «rapita», che unisce gli opposti nella propria persona, l’intera danza è pervasa dallo spirito della castità, che essa comunica alle sue due compagne. E in ciò sembra avere la sanzione di Venere, perché, per quanto grande sia la foga con cui Cupido lancia le sue frecce infuocate, Venere tempera la danza e mantiene i suoi movimenti entro i limiti di un melodioso ritegno. L’idea di Venere come dea della moderazione può sembrare bizzarra dal punto di vista mitologico. Eppure, quando Pico della Mirandola definì Venere fonte di «debiti temperamenti», e la chiamò dea della concordia e dell’armonia, egli seguiva Plutarco quasi alla lettera. Il concetto di una Venere benefica, pacifica e misurata, fu uno dei paradossi più originali e stimolanti del neoplatonismo. Nel *De amore* di Plotino, che fu tradotto e commentato da Marsilio Ficino, il contrasto fra la placidità della sua natura e l’irrequietezza del figlio fu messo in luce da una definizione che sembra spiegare il loro ruolo divergente nel dipinto di Botticelli: «Se l’anima è la madre dell’Amore, allora Venere si identifica con l’anima e Amor è l’energia dell’anima». Secondo questa opinione, Venere tiene in sospenso i poteri dell’amore, mentre essi vengono liberati dalla volubilità di Amor».

convenzionalmente rinascimentale, inteso come unione filologico-filosofica fra carnalità pagana e spiritualità cristiana; è in tale contesto di nuova unità di intenti fra Amore e la donna (i quali, non a caso, nel poemetto laurenziano appaiono come confidenti) che avviene la riconciliazione fra sentimento amoroso e virtù, visti stavolta su un piano sostanzialmente paritario:

Per il primo, tra i vari periodi storici, il Rinascimento sentì e concepì l'amore, come l'essenza e la ragione più profonda della vita; la bellezza umana, e particolarmente muliebre, come la rivelazione sensibile più meravigliosa della Natura, o della Divinità; la donna bella, amante e amata, come il fiore più prezioso di bellezza, la fonte più deliziosa di felicità, il centro dell'universo. S'intende che ciò è detto, e vale, in generale: nel mondo antico, c'è pure Platone; nel mondo medievale, ci son pure il «dolce stil novo» e il Petrarca... L'originalità del Rinascimento consiste appunto nell'aver assimilato, dal mondo antico e dal medievale, quel che v'era d'assimilabile al suo nuovo senso di vita, creando una sintesi, che, prima d'allora, non s'era mai così pienamente realizzata. Sintesi che non è, dunque, assolutamente pagana, né assolutamente cristiana. Non assolutamente pagana, giacché, in essa, l'amore è senso, ma anche spirito; la bellezza è forma esteriore, ma anche sostanza interiore; la donna ha un valore fisico, ma anche morale, come personalità per nient'affatto inferiore a quella maschile. Non assolutamente cristiana, giacché, in essa, l'amore non è subordinato alla virtù, la bellezza non è rinnegata per la bontà, la donna non è esaltata per la sua purità; ma il primo e la seconda conservano la loro autonomia, e la terza vale soprattutto come amata e amante.<sup>287</sup>

Ben diversa – e decisamente positiva – sarà dunque la valenza di Amore nel solenne finale della prima *Selva*, a partire dall'ottava 118, nel momento in cui il poeta torna ad auspicare la già citata conciliazione del capriccioso dio con la donna amata (vv. 1-4):

In questi dolci luoghi, in questi tempi  
pommi, Amor, con la bella donna mia,  
nell'età verde, ne' primi anni scempi,  
senza Speranza, senza Gelosia.

Tuttavia, ancora a questo stadio del poemetto, riaffiorano oscillazioni e ambiguità dovute al sostanziale scetticismo di Lauro/Lorenzo nei confronti di un Amore che pure rivela sempre più, verso dopo verso, la propria autentica essenza spirituale e benefica; un esempio tipico di questo atteggiamento prudente lo si ha nella stanza 124:

Amor, che vedi il suo [del cuore] misero stato,  
*pietoso, come io credo*, del suo male,  
vola velocemente in quel bel lato,  
portami la mia donna, o le tue ale  
metti agli omeri e dammi il tuo volato,  
ch'io per lei vada: *se mi se' rivale*,  
*com'io penso*, ed acceso de' belli occhi,  
*ho gelosia* se nel portar la tocchi.

Ad una prima cauta manifestazione di fiducia, a dir la verità più un auspicio che altro («pietoso, come io *credo*...») fa subito da contraltare una nervosa disillusione («... *se mi se' rivale*, / *com'io*

---

<sup>287</sup> L. TONELLI, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1933, p. 316.

*penso [...] / ho gelosia...»*). Il richiamo alla gelosia – pur se stavolta non in veste di personificazione – potrebbe essere spia del fatto che il Lorenzo poeta non abbia ancora del tutto dimenticato la natura ‘caotica’ del suo divino interlocutore e faticosi ad accettarne la nuova condizione. L’evoluzione della figura di Amore in senso positivo è comunque ormai segnata, e avrà il suo culmine nel momento in cui, associato alla donna e alla Bellezza, il dio intonerà il canto finale della prima *Selva*, del quale parleremo più approfonditamente nel paragrafo seguente.

Nella seconda *Selva*, la capricciosa divinità è ormai del tutto disciplinata, come risulta evidente anche dalla ritrovata armonia con lo stesso Lauro, il quale riconosce ormai il valore salvifico del suo ex (supposto) antagonista: «Che benedetti sieno e primi nodi, / Amor, che mi legasti in tanti modi» (1, 7-8); o ancora (stanza 16):

Mostrommi Amor quel benedetto giorno  
più che mai belle le luci serene,  
le Grazie tutte alla mia donna intorno;  
né usò per legarmi altre catene.  
Qual meraviglia è se a me non torno?  
o qual disio si fugge dal suo bene?  
Somma Bellezza, Amor, dolce Clemenzia,  
al cor fan volontaria vïolenzia.

Sono le ottave 24-25 a rivelare finalmente – come già brevemente accennato in precedenza – la soluzione del mistero dell’ambiguità di Amore e i veri intenti del dio:

Nel primo tempo che Amor gli occhi aperse,  
questa beltade innanzi al disio pose,  
e poi che, come è bella, me la offerse,  
ridendo, lasso, agli occhi la nascose.  
Con quanti pianti bellezze diverse  
poi cercâr, quanto tempo, in quante cose!  
Talor vedevan pur l’afflitte ciglia  
cosa la qual questa beltà simiglia.

Allor (sì come can bramoso in caccia  
tra le fronde trovar l’occulta fera,  
se vede terra impressa dalla traccia,  
conosce al segno che indi passata era)  
perché la simiglianza par che faccia  
certo argomento alla bellezza vera,  
così, cercando questa cosa e quella,  
Amor mostrommi alfin mia donna bella.

Il messaggio di queste due stanze è, una volta tanto, chiarissimo. Amore mostra dapprima al poeta la donna e le sue virtù per stimolare, attraverso un contatto visivo, il desiderio ‘trascendente’; ma non può esservi piena conoscenza dei misteri divini senza una sorta di ‘discesa all’inferno’, per cui è il dio stesso a negare a Lauro la visione dell’amata affinché questi si renda conto della vanità delle alternative ‘terrene’ alla contemplazione della vera bellezza. L’atto del celare la donna all’amante è

in realtà un espediente per testarne la purezza d'animo e l'attitudine all'elevazione spirituale: nel momento in cui Amore si rende conto che il suo adepto (il quale nel frattempo ha continuato la sua *quête*, riuscendo infine a discernere un'ombra della «bellezza vera» in qualcosa che quantomeno le assomiglia) è ormai pronto a salire l'ultimo gradino, viene a cadere la necessità di nascondere al poeta stesso il reale aspetto dell'amata.

Le *Selve* possono dunque essere vagamente interpretate come una sorta di astratto romanzo di formazione in cui le varie digressioni prendono il posto delle peripezie avventurose e il premio finale è costituito dalla 'consapevolezza trascendente'. Per riprodurre in versi tale schema, Lorenzo si serve di una serie di stilemi e *tòpoi* attinti a piene mani dalla tradizione classica e volgare, benché, verso la fine dell'opera, prenda decisamente il sopravvento l'aspetto dottrinario, sulla base delle più moderne concezioni ficiniane. La stessa figura di Amore, per come è caratterizzata nell'ultima parte del poemetto, risente di questa temperie; nei versi del Magnifico si avverte in modo netto l'esigenza di un'armonia universale, la quale può essere raggiunta – o almeno così sembrerebbe suggerire il poeta – 'disciplinando' Amore, incanalandolo in quel processo di interscambio 'verticale' fra l'uomo e il suo divino Fattore:

Si tratta dell'Amore di Dio per l'uomo, principio di ordine e armonia nell'universo, che Marsilio Ficino, volgarizzando quanto esposto in maniera più dottrinale nella *Theologia platonica*, affronta nel *De Amore*, offrendo con questo testo una risposta filosofica più o meno esplicita alle esigenze esistenziali e spirituali degli intellettuali del suo tempo. È noto come il *De Amore* divenga un repertorio di temi (*eros*, *charitas*, armonia, bellezza, ecc.), cui intere generazioni di artisti attingono, in quanto serbatoio di strutture simboliche adatte per utilizzi diversificati. Per Ficino, la bellezza dell'universo e della natura è originata dalla *grazia*, esito della *temperies* degli elementi del mondo come riflesso del bene di Dio.<sup>288</sup> L'amore dunque è maestro di tutte le arti. [...] È questo il pensiero che informa la politica culturale di Lorenzo de' Medici e che ci autorizza a leggere nella produzione artistica di questo ambiente un processo creativo e poetico di tipo simbolico che su uno sfondo mitologico/pastorale dipinge le vicende amorose come manifestazione dell'ascesi dell'anima che dalle cose terrene (la *voluptas* dei sensi) si eleva alla contemplazione del bello (l'esperienza dell'amore celeste). L'arte diviene compiuta nella purezza incontaminata della natura, della campagna, delle selve popolate da ninfe, pastori e divinità silvane.<sup>289</sup>

La base di partenza pastorale delle *Selve*, secondo Pontremoli, sarebbe dunque manifestazione della bellezza divina, la quale, declinata in un contesto terreno, assume l'aspetto di una serena visione 'arcadica' (che può ragionevolmente identificarsi con la «*temperies* degli elementi del mondo come riflesso del bene di Dio») da cui muovere per giungere alla comprensione di più alti misteri. Solo dalla «purezza incontaminata della natura» possono avere origine i germogli della consapevolezza platonica.

Risulta a questo punto evidente come la poesia di età medicea non possa oramai più essere

---

<sup>288</sup> In Lorenzo anche i contrasti fra elementi opposti possono contribuire alla definizione dell'ordine divino e della sua armonia; cfr. ad esempio *S II*, 28, 1-6: «Contrarie voci fanno un suon suave, / e diversi color bellezza nuova; / piace la voce acuta per la grave; / nel negro el bianco la sua grazia truova. / Mirabilmente l'alta bellezza have / fatto che l'un nimico all'altro giova».

<sup>289</sup> PONTREMOLI, *I balli di Venere* cit., p. 152.

considerata un mero veicolo di stilemi amorosi, e che soprattutto con la stesura delle *Selve* Lorenzo abbia raggiunto il giusto equilibrio fra istanze filologiche e filosofiche, fra citazionismo classico e profondità dottrinarie. In tale contesto è dunque inevitabile un ritorno all'enciclopedismo dantesco a scapito dell'esempio – per lo più stilistico-formale – del Petrarca:

Per raggiungere un simile traguardo di espansione (la poesia come arco portante e giustificazione per il transito di un'imponente mole di sapere dal bordo dei testi antichi a quello dei moderni) occorre rinunciare non certo a Petrarca, quanto alla rastremazione estrema del suo linguaggio e del suo universo; e recuperare le potenzialità dottrinarie, le aperture enciclopediche dell'auto-esegesi dantesca. Anche questo nuovo impegno probabilmente spiega quella sorta di 'crisi' (già come tale registrata dalle analisi del Rochon) che tra il 1470 e l'80 sembra torcere fortemente il linguaggio poetico laurenziano verso modelli pre-petrarcheschi o addirittura 'stilnovistici'. Oltre al fascino di una fresca riscoperta dei padri primitivi, agiva la seduzione di una varietà di gamme più disponibili (come lo era stata la celebre canzone "Donna me prega" di Guido Cavalcanti) ad una frequentazione esegetica aperta, capace di intrecciare intorno al testo piccole 'summae', tra cronaca sentimentale e teoria morale, tra retorica e scienza naturale. L'esempio di una fungibilità della poesia profondamente diversa da quella che era prevalsa sotto il segno di Petrarca, come puro linguaggio della vita interiore e del conflitto privato tra le passioni, era già pronto, in due integrabili versioni, sotto gli occhi di chi ripercorreva l'intero arco della tradizione lirica; era, cioè, nella *Vita Nova* e nel *Convivio* danteschi: le due opere che funsero da archetipi per il *Comento* laurenziano, intrecciando nel nuovo testo il filo dell'autobiografia lirica e quello della riflessione critica.<sup>290</sup>

Un simile recupero del giovane Dante e dello Stilnovo come basi filologico-dottrinarie si riflette soprattutto nella definizione della figura muliebre, la quale è protagonista, nel corso delle *Selve*, di un percorso attraverso il quale numerosissimi elementi testuali la avvicinano ai paradigmi stilnovisti, specialmente per l'insistenza sul motivo degli "occhi" femminili, al centro dei pensieri dell'innamorato, e sull'interazione topica fra essi e il "cuore" del poeta, spesso nell'ottica del conflitto/identità amore-morte.<sup>291</sup> In un simile contesto, l'immagine dell'amata – sebbene trasposta su carta – diviene 'parlante', e la finale consapevolezza di non poter 'spiritualmente' possedere l'oggetto del desiderio è causa di grande sofferenza: la medesima provata da Lauro all'inizio delle *Selve*, quando l'assenza dell'amata si fa più duramente sentire nonostante gli illusori tentativi di rievocazione della sua figura.<sup>292</sup> Risulta ormai evidente come l'unico modo per lenire il dolore sia la

---

<sup>290</sup> G. MAZZACURATI, *Storia e funzione della poesia lirica nel Comento di Lorenzo de' Medici*, in «MLN», vol. 104, no. 1, Italian Issue (January 1989), p. 60.

<sup>291</sup> Entrambi i motivi sono riscontrabili, giusto per fare un esempio, nel noto sonetto di Cino da Pistoia *Veduto han gli occhi miei sì bella cosa*.

<sup>292</sup> La sola rievocazione dell'amata tramite le arti (pittura e poesia *in primis*) non può in sé bastare per l'instaurazione di un vero e proprio legame, sia pure meramente spirituale; cfr. L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo – Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010, pp. 164-165: «Un altro confine che si presta a mille attraversamenti è quello tra la vita e l'apparenza della vita, fra le promesse di cui il ritratto nutre il desiderio e la sua incapacità di mantenerle. Oltre a declinare in modi diversi il tema dell'illusione, dell'effimero conforto, della dolorosa delusione che il ritratto dell'amata genera, la poesia fra Quattro e Cinquecento cerca di far parlare l'immagine, di collaborare con essa in modo da darle la vita. Lorenzo de' Medici, ad esempio, parla direttamente al ritratto, come poi farà Bembo, secondo un modulo che ha una notevole fortuna. [...] Già in questo rivolgersi al ritratto possiamo individuare una variante del mito di Pigmalione, nel senso che la poesia mette in scena il tentativo di farsi ascoltare dall'immagine, quasi appunto di suscitare in lei la vita, e quindi la risposta. La didascalia che accompagna il testo di Lorenzo lo dice un «sonetto fatto a' piè d'una tavoletta dove era ritratta una donna»: non sappiamo se fosse davvero così ma certo, nella percezione del lettore, la didascalia rafforza l'idea di un dialogo, di un intimo legame fra

‘trasfigurazione’ della donna, la quale consentirebbe quantomeno di incanalare i patimenti in una direzione virtuosa. Il graduale trapasso verso una figura femminile che possa mediare fra l’uomo e Dio ha dunque le sue premesse, nella prima parte dell’opera, nelle connessioni testuali col Dante della *Vita nuova* (penso in particolare al motivo degli occhi muliebri assurti a forza salvifica di matrice divina, come si desume da passi danteschi quali *V. n.* III, 1 o XV, 2; o ancora ad alcune similitudini fra lo spirito delle *Selve* e quello di componimenti quali *Io mi senti’ svegliar dentro a lo core, Quantunque volte, lasso!, mi rimembra* – ove per la prima volta nei confronti della donna amata viene operata una vera e propria sublimazione – e naturalmente *Oltre la spera che più larga gira*),<sup>293</sup> e si compie pienamente nella seconda parte tramite il ricorso al linguaggio poetico del Dante maturo.<sup>294</sup> È del resto innegabile che le *Selve*, nella loro fase avanzata, risentano in modo palese dell’esempio

---

l’immagine e la poesia. Le quartine celebrano il conforto che il poeta prova confidando le sue gioie e i suoi dolori al ritratto della donna, come se fosse «viva e pura» (v. 5): è il conforto che dura fin che dura l’illusione, fin che è in azione l’errore che permette di sostituire l’immagine alla realtà. [...] Ma il dolore si fa di nuovo sentire, con l’impeto di un fiume in piena, quando il poeta si rende conto che la sostituzione è del tutto illusoria («ond’io pur torno a’ primi miei disiri», v. 14)».

<sup>293</sup> Sul rapporto fra la letteratura mediceo-ficiniana e l’opera giovanile di Dante, cfr. R. MONTANO, *Dante e il Rinascimento*, Edizioni Humanitas, Napoli 1942, p. 203: «Erano non molti gli umanisti che sentivano il bisogno di elevarsi dalle epistole nelle quali esprimevano la loro confidente umanità, dai trattati morali in cui inaridivano i loro problemi morali, dalle poesie in cui si manifestava la loro devozione al mondo antico, alle vette della speculazione. E come speculazione si impone, d’altronde, il Ficinianesimo. Da questo sorge tutta una letteratura platonica, una facile filosofia del bene e del bello e dello spirito che si spande per tutto il Rinascimento. Si fonde, in esso, con un petrarchismo che è in verità stilnovismo, riempie le corti di infinite discussioni intorno all’amore profano, alla bellezza che è scala per salire a Dio, alla donna che è ancora l’angelo del cielo come ai tempi di Dante giovane».

<sup>294</sup> Sulla fortuna (anche ‘politica’) di Dante nella Firenze medicea e sulla sua ‘assimilazione’ ai precetti del platonismo, certamente promossa da Ficino e dallo stesso Lorenzo, cfr. S. A. GILSON, *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp. 143-145: «Ficino’s vernacular *Monarchia* emerges as an emblematic episode in the Florentine appropriation of Dante. It provides an excellent example of how a particular historical conjuncture affects not only the presentation of Dante, but also the very text chosen. It reveals how personal motives may be interwoven within a larger order of political motivations, and it shows how Dante, for so long attached to the pre-1434 oligarchy, could be reinterpreted so as to offer support for the Medici regime. In his *proemio* to the work, Ficino shows a strong desire to reconcile Dante with contemporary Florence when he notes how Dante gave such lustre to his homeland that his name and that of the city are interchangeable (‘ccosi bene Firenze di Dante, come Dante da Firenze, si può dire’). What is more, Ficino also bring philosophical associations to bear on Dante in a manner calculated to make him more acceptable to contemporary Florence: he modernizes Dante as a poet-philosopher by making him into a platonist. To do so, he regards Virgil as a platonist and asserts that Dante himself drank in deep drafts of platonism through the cup furnished by the Virgil of the *Aeneid*. [...] It has become traditional to note the originality of Ficino’s interpretation and how it anticipates Landino’s tendency to offer Platonic interpretations of Dante in his later commentary. There is a long-standing tradition for viewing Vergil as a platonist which find some echo in earlier Dante commentaries, especially Benvenuto’s *Comentum*; and [...] Palmieri had interpreted *Inferno* I, with reference Plato in his *Vita civile*. But Ficino’s comments are most unusual in emphasizing the pervasive influence of platonism in the *Comedy* and suggesting that Dante’s predilection for Plato arises from his familiarity with Virgil. As recent archival findings indicate, Landino was the first to make this connection in lectures on the *Aeneid* at the *Studio* in the early 1460s, and this suggests that Landino provides the foundation for Ficino’s own interpretation. While not unprecedented Ficino’s view that Dante is a platonist is important not least because it projects Dante through a lens which updates his legacy in terms of one of the latest innovations of Florentine intellectual life – the renewal of Platonic studies»; cfr. anche *ivi*, pp. 157-158: «Critics have often noted the contradictory qualities of Lorenzo’s poetry, his capacity for engaging almost simultaneously in both the burlesque and the serious. And if we turn to some of Lorenzo’s works from after 1473, we find a very different use of Dante as part of what is often viewed as a second phase in his literary *iter*, which sees a growing interest in philosophical and theological subject-matter. The shift in emphasis seems to have brought with it a fundamental rethinking of Lorenzo’s approach towards Dante, probably under the influence of Landino and Ficino, who had both earlier reinterpreted Dante as a poetic philosopher with a Platonizing orientation. In line with such estimates of Dante and of the earlier Tuscan poetic tradition, Lorenzo uses poetry as a tool for intellectual discovery and debate».



della *Commedia* nei suoi tratti maggiormente assimilabili a concezioni platonico-trasendenti. Emblematica è l'immagine 'paradisiaca' dell'ottava 29 di *S II*:

Questa [la bellezza della donna immagine del divino] sol bramo, e le mie luci ardenti  
non fanno in altra cosa alcun soggiorno;  
e come gli beati spirti intenti  
stanno alla santa faccia sempre intorno,  
né posson le celesti pure menti  
altro mirar, ché ogni altro è manco adorno,  
così quel primo tempo e quel bel luogo  
al collo misse un simil dolce giogo.

Il passo potrebbe fruttuosamente essere accostato a un archetipo dantesco quale, ad esempio, *Par.*, XXXI, 13-27:

Le facce tutte avean di fiamma viva,  
e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,  
che nulla neve a quel termine arriva.  
Quando scendean nel fior, di banco in banco  
porgevan de la pace e de l'ardore  
ch'elli acquistavan ventilando il fianco.  
Né l'interporsi tra 'l disopra e 'l fiore  
di tanta moltitudine volante  
impediva la vista e lo splendore;  
ché la luce divina è penetrante  
per l'universo secondo ch'è degno,  
sì che nulla le puote essere ostante.  
Questo sicuro e gaudioso regno,  
frequente in gente antica e in novella,  
viso e amore avea tutto ad un segno.

Gli spiriti – per quanto numerosi – non possono interporsi fra gli organi visivi di Dante e la luce divina: il poeta e gli spiriti stessi sono quindi inesorabilmente avvinti dal desiderio di puntare il proprio sguardo verso l'alto, verso il culmine di ogni beatitudine; e tale immagine è recuperata anche da Lorenzo nella sua contemplazione del viso della donna, quando egli afferma che non «posson le celesti pure menti altro mirar».

L'avvicinamento al Dante 'paradisiaco' nella seconda parte delle *Selve* causa dunque, a mio parere, un allontanamento dagli stilemi boccacciani, sicuramente rievocati all'altezza della 'parentesi elegiaca', ma non certo funzionali a trasporre in versi il resoconto di un'ingenua e 'storicamente' verosimile passione terrena; essi assumono una certa valenza – come si è detto – solo in quanto espressioni dell'*ego* poetico. Il mutamento di prospettive mi sembra ad ogni modo palese anche a livello testuale, nel momento in cui Lorenzo pare voler tratteggiare un modello di 'donna trascendente' con mezzi lessicali affini a quelli decameroniani, ma operando – in più fasi – un vero e proprio ribaltamento di intenti. Se poniamo mente, infatti, al discorso introduttivo di Lauretta in *Dec.*, IV, 3 (significativamente inserito all'interno della giornata che ha in *incipit* la nota digressione boccacciana

sulla liceità del compiacere le donne), vediamo in che modo la giovane narratrice stigmatizzi come rovina dell'animo femminile il vizio dell'ira:

... il quale, ogni ragion cacciata e gli occhi della mente avendo di tenebre offuscati, *in ferventissimo furore accende l'anima nostra*. E come che questo sovente negli uomini avvenga, e più in uno che in uno altro, nondimeno già con maggior danni s'è nelle donne veduto, *per ciò che più leggermente in quelle s'accende, ed ardevi con fiamma più chiara e con meno rattenimento le sospigne*. Né è di ciò meraviglia; per ciò che, se ragguardar vorremo, vedremo *che il suo fuoco di sua natura più tosto nelle leggere e morbide cose s'apprende che nelle dure e più gravanti*; e noi pur siamo, non l'abbiano gli uomini a male, più delicate che essi non sono, e molto più mobili.

Mi è sembrato opportuno sottolineare la metafora boccacciana del 'fuoco', perché è proprio per mezzo di essa che Lorenzo opera – a mio parere – la 'trasfigurazione' della figura femminile nelle *Selve*. Un primo indizio testuale lo si ha in *S I*, ottave 114-115, ove il Magnifico, partendo dal dato 'fisico' del fuoco rubato da Prometeo agli dèi, muove verso un valore del termine "foco" decisamente più astratto e accostabile alla valenza metaforica del Certaldese:

El folle antiveder, la stolta cura  
e la presunzion del vano ingegno  
il foco trasse della sua natura:  
le forze estese alor fuor del suo regno.

[...]

Questo mal foco il fer disio accese  
di superar l'un l'altro agli elementi;  
la trista voglia poi più basso scese  
ne' mortal' corpi e nelle umane menti;  
della Speranza ogni sua forza prese,  
che soffia nel mal foco co' suoi venti.

Un fuoco feroce e devastante come quello dell'ira muliebre boccacciana; ma Lorenzo è lestissimo a sublimarne il valore con una lunghissima serie di rimandi testuali, nei quali la figura della donna – che, a più riprese, assume caratteri 'solari' – è spesso centrale (o altrimenti sottintesa). L'ottava 117 funge da 'ponte':

Arda almeno, arda questo foco tanto  
che gli altri tristi umor' tutti consumi,  
poi si ritorni al primo loco santo,  
né altri più di furarlo presumi.

In seguito, a partire dall'ottava 118, si compie la sublimazione vera e propria. Si noti come il termine 'foco', ricorrendo a più riprese, assuma diverse sfumature di significato; tuttavia, l'intento rimane il medesimo: dimostrare come la donna – riflesso della bellezza divina – riesca a far divampare la fiamma dell'amore spirituale, identificandosi talvolta con il fuoco stesso. Riportiamo di seguito i passi in questione:

Non più bellezza in lei, non altro foco  
in noi, ma sol quel dolce tempo e loco.

[...]

L'oro di quella età quasi divina  
nel dolce foco di mia donna affina.

[...]

Se le tue [di Amore] ale abruceranno in quello  
foco gentile, il torto hai se ten duole,  
e non è giusto te ne chiami offeso,  
perché tu hai quel gentil foco acceso.

Questo foco furò da te lo sguardo  
della mia donna, e 'l cor con esso accese.

[...]

Tira il foco il pensier al bel paese.

[...]

Questo foco è d'una gentil natura.

[...]

Così drento allo specchio del mio core  
si queta questo bel foco amoroso.

[...]

Un foco è che di cielo in terra casca,  
quasi un vapore, e la sua luce pura  
arriva in terra, e par che lì rinasca:  
torna la fiamma verso il cielo e dura,  
senza che nuovo nutrimento il pasca.

[...]

Questa luce [emanata dalla donna-Sole] conforta e non offende  
gli occhi, ma leva loro ogni disio  
di veder altro, e 'l foco non incende,  
ma scalda d'un calor süave e pio.

[...]

Amor, che mira e due belli occhi fiso,  
raddoppia il foco onde sé stesso incende.

Una concezione praticamente analoga del “foco” la ritroviamo peraltro nel sonetto CIV delle *Rime* laurenziane, dove la forma del Petrarca ha già in gran parte ceduto alla forza dottrinarica del modello dantesco. E tuttavia, paradossalmente, l'avvicinamento a Dante non causa un totale distacco dal

Boccaccio. Nelle *Selve* non sembra mancare infatti il ricordo diretto delle donne decameroniane, nello specifico le giovani novellatrici; e ciò tramite una serie di connessioni testuali fra il poemetto laurenziano e alcune ballate che concludono le giornate (penso in particolare alla prima, alla seconda e alla quinta) del *Decameron*, ove ritroviamo – come nelle *Selve* – tensioni trascendenti (*Dec.*, ballata I), un “foco” che arde nell’animo femminile (II) e occhi ‘salvifici’ (V).

Il graduale abbandono della carnalità in favore di stilemi ‘trascendenti’ è peraltro già un elemento cardine della *Vita nuova*:

Come ben sappiamo, la *Vita Nuova* inizia con l’enigmatico sogno fatto dall’io nel capitolo III, e si conclude con la sublime visione raccontata nel capitolo XLI. Ambedue queste apparizioni riguardano Beatrice: Beatrice nuda avvolta in un drappo sanguigno nel sogno iniziale; e Beatrice gloriosa fra i beati del Paradiso nella visione finale. Chiaramente la visione finale non solo rappresenta l’evento conclusivo della storia, ma offre anche la soluzione dell’enigma contenuto nel sogno iniziale. Più importante per noi il fatto che il sogno all’inizio e la visione alla fine siano la figurazione delle due principali teorie sull’amore sviluppate, in forte contrasto l’una con l’altra, dai poeti in lingua volgare. Da un lato il sogno iniziale corrisponde alla teoria dell’amore passione, della *fol’amor*, che vede l’amore come un’attrazione sensuale; e dall’altro lato la visione finale si accorda con la teoria della *fin’amor*, che vede l’amore come sublimazione dei sensi. Come indicato dalla loro posizione all’interno della *Vita Nuova*, le due teorie, irrinconciliabili per il Medioevo, diventano per Dante non solo conciliabili, ma anche anelli decisivi di una catena narrativa; esse fanno parte di un itinerario formativo che conduce l’io dall’iniziale pratica di un amore carnale alla finale scoperta dell’amore spirituale, dall’*eros* alla *caritas*.<sup>295</sup>

Mi sembra di poter affermare, su queste basi, che l’esempio dantesco possieda quella pregnanza dottrinarie parimenti indispensabile per il discorso poetico laurenziano. Vi è, nei passi delle *Selve* presi in esame, un afflato ‘universale’ che Lorenzo difficilmente potrebbe aver tratto dalla poesia petrarchesca, alla quale pure attinge a piene mani. Il *Canzoniere* rispecchia infatti un’esperienza unica, profondamente e drammaticamente individuale, non avente la pretesa di fissare delle verità assolute:

Anche la raccolta lirica di Petrarca aspira ad essere, esattamente come la *Vita Nuova* di Dante, la culminazione della tradizione poetica romanza. Ma mentre Dante offre una verità positiva e definitiva sulla natura di amore, Petrarca può solo comunicare ai suoi lettori una verità limitata e negativa, non sull’amore in generale, ma sulla sua particolare e personale esperienza amorosa. Già il fatto che le poesie di Petrarca non siano accompagnate da un commento in prosa (come lo sono quelle della *Vita Nuova*<sup>296</sup>) indica l’incapacità dell’autore di parlare il linguaggio della verità assoluta. Sta anzi ai lettori del *Canzoniere* di riconoscere i frammenti di verità nascosti dentro il trattamento dei temi convenzionali dell’amore proposto dalle singole poesie.<sup>297</sup>

Petrarca resta dunque per Lorenzo un primario modello formale, lessicale e linguistico, e va senz’altro riconosciuto al Magnifico e al Poliziano il merito di aver aperto a Pietro Bembo la strada per una sua codificazione quale sommo modello letterario su base nazionale; ma il cuore delle *Selve*, come si è visto, è figlio di ben altre speculazioni poetiche.

---

<sup>295</sup> PICONE, *Eros e poesia* cit., p. 10.

<sup>296</sup> E si pensi – aggiungo io – anche al laurenziano *Comento*.

<sup>297</sup> PICONE, *Eros e poesia* cit., p. 14.

Tornando al testo del poemetto, vediamo come Lorenzo si compiaccia nell'auto-citarsi per sottolineare ulteriormente l'ormai avvenuto mutamento di prospettive; molto interessanti in tal senso sono le ottave 121-122, nelle quali l'elegante ripresa di elementi precedenti, quali l'età aurea e la 'parentesi elegiaca', serve a rimarcare la distanza fra i passati desideri e la nuova consapevolezza 'spirituale'. L'età dell'oro diviene addirittura un obiettivo al quale, in presenza della donna, si potrebbe rinunciare senza troppi rimpianti:

Se tu mi rendi bella ed amorosa  
la mia donna gentil, come io lasciai,  
quella età d'oro, o vera o fabulosa,  
io non ti chiederò, Amor, già mai,  
né altro paradiso o altra cosa.  
Ove è la donna mia, come tu sai,  
concorre ogni virtù, ogni dolcezza:  
e ciò che è bello, è nella sua bellezza.

Lasso a me, or nel loco alto e silvestre,  
ove dolente e trista lei si truova,  
d'oro è l'età, paradiso terrestre,  
e quivi il primo secol si rinnova.  
Se trista e lassa in quelle parti alpestre  
avvien che ogni dolcezza e grazia muova,  
se, dolorosa, tanti beni ha seco,  
or che farà quando fia lieta meco?

Auto-citazioni a parte, spesso e volentieri – a questa altezza delle *Selve* – si può avvertire l'influsso di ulteriori modelli volgari non riconducibili all'opera delle "tre corone". Il più importante fra questi è sicuramente Guido Cavalcanti, come traspare ad esempio dalle ottave 135 (vv. 5-8) e 136:

Raddoppia e baci l'amante, e sospira  
che sia già della notte ogni ombra scossa;  
pien di maggior disio, con gran fatica  
esce di braccio alla sua dolce amica.

Già alcun de' più sollecciti augelli  
chiamono il sol con certi dolci versi,  
e impongon la canzona; e segue quelli  
il coro poi di mille augei diversi.  
E fior, che senza sol si fan men belli,  
non posson più nella boccia tenersi:  
pria d'un color e poi, dal sol dipinti,  
si fan di mille, da niuna arte vinti.

Il tema del canto degli uccelli e quello della variegata bellezza floreale, così come il nostalgico ricordo degli amplessi amorosi, richiamano infatti a mio parere un sensuale luogo cavalcantiano come la ballata *In un boschetto trova 'pasturella*, con particolare riferimento ai vv. 9-26:

D'amor la saluta' imantenente

e domandai s'avesse compagnia;  
 ed ella mi rispose dolzemente  
 che sola sola per lo bosco gia,  
 e disse: «Sacci, quando l'augel pia,  
 allor disìa – 'l me' cor drudo avere».  
 Po' che mi disse di sua condizione  
 e per lo bosco augelli audìo cantare,  
 fra me stesso diss' i': «Or è stagione  
 di questa pasturella gio' pigliare».  
 Merzé le chiesi sol che di basciare  
 ed abbracciar, – se le fosse 'n volere.  
 Per man mi prese, d'amorosa voglia,  
 e disse che donato m'avea 'l core;  
 menòmmi sott' una freschetta foglia,  
 là dov'i' vidi fior' d'ogni colore;  
 e tanto vi sentio gioia e dolzore,  
 che 'l die d'amore – mi pareva vedere.

La melodia intonata dagli uccelli e il coloratissimo tappeto di fiori tutto intorno sono dunque, in Cavalcanti, rispettivamente prefigurazione e contesto del tanto agognato possesso dell'amata; e – forse non a caso – il passo laurenziano di cui sopra funge proprio da introduzione alla splendida immagine dell'avvento della donna-sole e del suo 'trionfo' sull'oscurità (stanza 137):

Cacciata fugge innanzi l'aürora:  
 l'aër già spoglia la cangiante vesta  
 e vestesi di luce che lo indora,  
 di negro quel che senza Febo resta.  
 Ecco il mio Sol che vien del monte fòra,  
 e lascia quella parte ombrosa e mesta:  
 veggo la luce e sento già il calore,  
 la luce è la bellezza e il caldo amore.

È interessante notare come Lorenzo riesca dunque a sublimare con estrema delicatezza il motivo cavalcantiano, rendendolo addirittura la premessa di una vera e propria epifania. Che Lorenzo (probabilmente a torto) considerasse del resto – in accordo col Ficino – la poetica del Cavalcanti come aderente ai precetti platonici<sup>298</sup> appare alquanto evidente anche nella seconda *Selva*. Riportiamo qui di seguito la stanza 26 di *S II*:

Disson gli occhi allor lieti al cor mio: – Questa  
 è quella che mostrò la prima volta  
 Amor, da noi sol disìata e chiesta,  
 mostra e renduta poi che ci fu tolta.

---

<sup>298</sup> M. C. LEITGEB, *Amore e magia – La nascita di Eros e il “De Amore” di Ficino*, San Marco Litotipo, Lucca 2006, pp. 89-90: «Nella poesia di Cavalcanti si percepisce immediatamente l'analogia della metafora d'amore con quella della morte. Come da poche altre Ficino attinge i propri motivi dalla poesia cavalcantiana. La sua complessa dialettica erotica è intrisa delle immagini del Cavalcanti, che il filosofo di Careggi sistema nell'intero edificio della sua visione platonica e neoplatonica del mondo. [...] Ficino conserva nella propria opera i motivi della poesia del tredicesimo secolo, posti però al servizio del concetto filosofico e sul fondamento della magia astrale e dello pneuma, che a loro volta rimandano alla filosofia di Platone e dei neoplatonici, nonché alle antiche dottrine mediche di Ippocrate e Galeno».

La sua vera dolcezza manifesta  
quanta grazia e virtute abbi raccolta.  
In molte non troviamo mai questa una  
che sola in sé ogni bellezza aduna.

Il brusco *enjambement* fra i primi due versi mi sembra decisivo ai fini di ricollegare tale luogo testuale alla domanda presente nel noto sonetto cavalcantiano *Chi è questa che vèn*, del quale l'ottava laurenziana costituirebbe a mio parere la puntualissima risposta:

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,  
che fa tremar di chiaritate l'âre  
e mena seco Amor, sì che parlare  
null'omo pote, ma ciascun sospira?  
O Deo, che sembra quando gli occhi gira,  
dical' Amor, ch'i' non savria contare:  
cotanto d'umiltà donna mi pare,  
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam' ira.  
Non si poria contar la sua piagenza,  
ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,  
e la beltate per sua dea la mostra.  
Non fu sì alta già la mente nostra  
e non si pose 'n noi tanta salute,  
che propiamente n'aviàn conoscenza.

La presenza, in entrambi i passi, di Amore come accompagnatore della donna (che peraltro è già stata mostrata una «prima volta» agli occhi di Lauro dallo stesso dio) rafforza in me la convinzione che il brano laurenziano possa essere una prosecuzione di quello del Cavalcanti; e in tal senso andrebbe interpretato anche il comune riferimento alle altre donne che non possono far altro che vivere di luce riflessa (Cavalcanti: «cotanto d'umiltà donna mi pare, / ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam' ira»; Lorenzo: «In molte non troviamo mai questa una / che sola in sé ogni bellezza aduna»).

Il riutilizzo in senso 'ficiniano' degli stilemi cavalcantiani va inquadrato nel più ampio processo di compenetrazione fra poesia d'amore e filosofia platonica nel Quattrocento; i dotti dell'era medicea, stimolati dall'esempio di Ficino, potevano arrogarsi il diritto di reinterpretare e riplasmare le esperienze poetiche dei secoli passati secondo le esigenze della propria epoca. Tuttavia, il vero e proprio spartiacque fra le concezioni amorose duecentesche e le nuove tensioni neoplatoniche andrà inevitabilmente individuato nella Beatrice dantesca, evoluzione estrema della donna-angelo stilnovistica: per la prima volta appare chiaro come la contemplazione delle bellezze terrene abbia quale fine ultimo un bene più grande, la visione di Dio e la mistica unione dell'anima con il suo stesso Fattore:

Nella figura di Beatrice si riassume l'ideale dell'amore, quale il poeta l'ha scoperto dopo gli studi filosofici; affrancato dalle norme della trattatistica amorosa di Andrea Cappellano, che aveva ispirato anche gli stilnovisti, non più circoscritto all'adorazione di una creatura terrena, in sé e per sé, capace di far gioire e soffrire, anche se virtuosissima e dotata di qualità angeliche. L'amore degli stilnovisti, fatto d'esaltazione e di tormento, è visione parziale, unilaterale d'una realtà più vasta, che trascende, riassume

in sé ed avvalora ciascun episodio amoroso; è un momento, un grado dell'amore che germoglia nell'uomo e si riversa di volta in volta sulla propria donna, sui figli, sugli amici, sul prossimo, ma acquista significato e valore soltanto se in ciascuna delle creature amate si ama Dio. E amare Dio in ogni sua creatura significa indirizzare l'amore nell'unica direzione giusta, riscattandolo dall'egoismo e da ogni altro male che possa oscurarne l'intatta luce, sentirlo moltiplicato nel supremo accordo che lega terra e cielo.<sup>299</sup>

Nondimeno, benché tali esperienze contribuiscano a veicolare l'ecumenico messaggio che incita ad «amare Dio in ogni sua creatura», alla donna spetterà, anche (e soprattutto) nel Quattro-Cinquecento, un ruolo privilegiato, in virtù di una tradizione ormai consolidata e che potrà ormai contare su un numero davvero sterminato di sostenitori in campo artistico, filosofico, letterario:

Che la donna anche, talora, prendesse coscienza di essere creatura fortunata, si coglieva nei commentari su Beatrice e su Laura. [...] Anche se Cecco d'Ascoli aveva rinnegato Beatrice, perché la donna vera, scriveva nell'*Acerba*, non guida al cielo ma «alla porta infernale», a partire dall'Italia il mondo fu invaso da splendide donne nell'atto di guidare l'uomo. Non erano più chiuse nel pudore salvifico dell'allegoria teologica, ma su indicazione del Bembo, di Castiglione e di Leone Ebreo, conducevano al nuovo traguardo di liberare la vita nella luce della natura e della ragione. [...] La donna che all'uomo spiega la vita, che decidendolo alla scelta lo rende individuo, è nella letteratura sull'*Homo viator*, che illustrava il *Somnium Scipionis* di Cicerone nel commento di Macrobio, e l'Ercole al bivio. Il percorso ultimo parte da Raffaello e attraverso Tiziano giunge al Ramus. Il volto nuovo, direi laico, della donna-guida apparve con Polia nel *Polifilo*: la quale nel mentre addita la strada, cerca se stessa. Al suo confronto le donne dell'*Amorosa visione* di Boccaccio, del *Laberinto de Fortuna* di Juan de Mesa o del *De honore mulierum* del piccolo poeta Battista da Cesena erano state piccole teologhe dagli esiti scolastici.<sup>300</sup>

Ovviamente tutto questo non implica certo il riconoscimento di una parità – e tantomeno di una superiorità – della donna nei confronti dell'uomo, essendo la funzione 'teologico-sacerdotale' della donna, nella filosofia dell'epoca, assimilabile solamente a originale strumento del più vasto disegno divino:

Nella Chiesa del Rinascimento vigeva il paradosso che la donna è debole ma regge il mondo. Nessuno l'aveva spiegato più nobilmente di Enrique de Villena, il traduttore castigliano di Dante. Dice che la Dodicesima Fatica di Ercole, quando prende sulle spalle la volta celeste, è il simbolo della funzione della donna. A differenza dell'eroe, ella non ha virtù propria; ma è divina economia usare i deboli come strumento di imprese grandi perché l'uomo non insuperbisca. Lo stupore maschile per l'erculeo forza della donna è la pedagogia del paradosso. L'uomo deve superare i «fragili omeri della muliebre volontà». Il paradosso femminile è il fondamento antiumanistico della pedagogia della Chiesa. Ne derivano tre conseguenze. Prima: la donna è priva di autonomia perché le sue possibilità eminenti non sono di natura, ma di grazia. Seconda: se non realizza le possibilità, la donna è colpevole verso Dio, perché gli toglie l'occasione di risplendere e d'istruire. Terza: quando opera cose grandi, deve avvertire, sull'esempio della Vergine Maria nel *Magnificat*, la sua strumentalità; lei non ha meriti, è a servizio del mondo.<sup>301</sup>

Tornando a Lorenzo, possiamo affermare che l'espressione più rilevante del potere coercitivo della

---

<sup>299</sup> I. BORZI, *L'umana ragione e il fine soprannaturale dell'uomo*, in G. Tarugi (a cura di), *L'umanesimo in Dante: atti del IV Convegno del Centro di studi umanistici, Montepulciano, 3-7 luglio 1965*, Olschki, Firenze 1967, p. 98.

<sup>300</sup> DE MAIO, *Donna e Rinascimento* cit., p. 93.

<sup>301</sup> Ivi, p. 221.



donna-sacerdotessa nelle *Selve* sia senza ombra di dubbio il motivo del cuore ‘strappato’ dal petto dell’amante, che tuttavia assume una certa importanza solo a partire dall’ottava 128 di *S I*, dunque nel pieno del processo di ‘trasfigurazione’ dell’amata:

Con gran fatica drento al petto lasso  
lo tengo [il cuore], che non fugga con la vita:  
questo gentil così puote star basso,  
se per forza la via non gli è impedita,  
come in mezzo del ciel fermarsi un sasso,  
ché l’uno il centro e l’altro il cielo invita:  
natura ogni riposo gli disdice  
se non torna alla bella furatrice.

Il *tòpos* è ancora una volta un’eredità della *Vita nuova* dantesca, così come lo è la sublimazione stessa dell’atto, in netto contrasto con la valenza profondamente negativa che esso aveva assunto in epoca cortese:

Il sogno del cuore mangiato dà [...] voce al desiderio erotico dell’io. È per questa via onirica che l’io riesce ad esprimere il suo ardente desiderio di unirsi con la donna amata, di raggiungere con lei la comunione dei cuori, e quindi dei corpi. Il sogno diventa così la manifestazione di un tipo di amore passione, di *fol’amor*, che può condurre gli amanti alla loro morte. In effetti, Dante sviluppa qui un tema che trovava utilizzato sia nella lirica trobadorica sia nei romanzi cortesi francesi; ad esempio nella *vida* del trovatore Guilhem de Cabestanh e nel famoso *Lai Guirun*, un breve frammento del *Roman de Tristan* nel quale Isotta canta una triste aria per consolarsi dell’assenza di Tristano. In ambedue questi testi il tema del cuore mangiato coinvolge la conclusione tragica della storia di cui fa parte: esso dimostra che l’amore di cui è espressione può essere realizzato solo con la morte, che l’amore in questo caso coincide con la morte. Il significato tragico connesso con il tema del cuore mangiato nella tradizione romanza viene però rimosso, e per così dire esorcizzato, nella *Vita Nuova*, dove assume una funzione eminentemente terapeutica e catartica. Nel libello dantesco, infatti, l’atto omofagico viene compiuto da Beatrice in sogno e non nella realtà, e per dimostrare non il suo valore positivo (come nella *vida* provenzale e nel romanzo francese) ma il suo potere distruttivo. Ecco che allora il pianto finale di Amore costituisce un avvertimento dato all’io affinché non si lasci affascinare da quei prestigiosi modelli letterari, affinché non blocchi la sua ricerca amorosa al momento della morte (della morte di Beatrice, presagita nel sogno stesso), ma la faccia progredire oltre la morte fisica di Beatrice fino a raggiungere la vera vita dello spirito.<sup>302</sup>

Il motivo assume nelle *Selve* la medesima valenza catartica che possiede nel prosimetro dantesco, venendo addirittura ulteriormente sublimato dalla mancata menzione di un vero e proprio atto omofagico. In *S II* il cuore, avvinto dapprima nei nodi della «bella catena» amorosa (stanze 10 e 15), è infine costretto a cedere (stanze 20-21):

In mezzo a tante cose grate e belle  
la mia donna bellissima e gentile,  
vincendo l’altre, ornava tutte quelle  
in una veste candida e sottile;  
parlando in nuove e tacite favelle,  
con gli occhi al cor, quando la bocca sile,  
– Vientene – disse – a me, caro cor mio:

<sup>302</sup> PICONE, *Eros e poesia* cit., p. 12.

qui è la pace d'ogni tuo disio. –

Questa suave voce el petto aperse  
e a partirsi il cor lieto costrinse;  
la bella mano incontro se li offerse  
a mezza via, e dolcemente el strinse;  
pria rozzo, in gentilezza lo converse,  
poi quel bel nome e 'l volto vi dipinse:  
così ornato e di sì belle cose,  
nel petto alla mia donna lo nascose.

Il significato del motivo in questione – l'unione indissolubile dei due amanti – è abbastanza trasparente già nell'esperienza stilnovistica e dantesca, cui le *Selve* devono molto. Parimenti rilevante risulta il rapporto del suddetto *tòpos* con la dimensione onirica, una costante del poemetto laurenziano:

Anche la fiaba popolare italiana conosce l'immagine dell'amante che si appropria del cuore dell'amato inghiottendolo, e ciò indica la più profonda interiorità, che corrisponde all'unione degli amanti. Nel *dolce stil novo* quest'immagine diventa motivo centrale, e la incontriamo in forma perfetta nella *Vita nuova* di Dante. Nel corso dell'interpretazione, in cui la visione sognante del poeta è incastonata, si sono moltiplicati gli sforzi poetici del «nuovo stile»: «E pensando di lei, mi sopraggiunse un soave sonno, ne lo quale m'apparve una meravigliosa visione». Amore è l'eminente signore della splendida visione, e la spettrale figura fra le sue braccia non è nessun'altra se non Beatrice. Nelle sue mani il Dio tiene il cuore del poeta, lo dà da mangiare alla figura e lei, indugiante, obbedisce: dopo di che entrambi svaniscono e Dante, stupito, si risveglia. Incapace di interpretare il sogno misterioso, Dante chiede un consiglio ai suoi colleghi poeti, i *fedeli d'amore*, come si sono autodefiniti gli stilnovisti, ed ottiene numerosi sonetti in risposta, che essenzialmente ribadiscono un'unica cosa: il reciproco assorbimento del cuore significa solo la riunificazione delle anime innamorate.<sup>303</sup>

La figura della donna amata che svetta su tutte le altre e tuttavia – allo stesso tempo – le nobilita, è anch'essa topica della poesia volgare, assumendo talvolta caratteri misteriosi o, quantomeno, di difficile interpretazione. Il motivo in questione può infatti essere inquadrato nel più generale contesto della poetica del “velame”, sulla quale torneremo nel prossimo paragrafo.<sup>304</sup> Comunque la si pensi in merito, è innegabile che il Lorenzo delle *Selve* abbia perfettamente assimilato la lezione della dantesca *Donne ch'avete intelletto d'amore* (e dei componimenti ad essa limitrofi) quando afferma che la sua amata, «vincendo l'altre [donne], ornava tutte quelle»; anche questo *tòpos* potrebbe del resto agevolmente collimare con la visione ‘sacerdotale’ della donna della quale si è parlato in precedenza, vagheggiando addirittura – nel caso specifico – una dimensione ‘comunitaria’.

---

<sup>303</sup> LEITGEB, *Amore e magia* cit., p. 89.

<sup>304</sup> Scrittori ‘esoteristi’ quali Luigi Valli hanno in passato addirittura sostenuto l'identificazione tra gli svariati (e non altrimenti caratterizzati) personaggi femminili che costituiscono il ‘seguito’ della donna ‘apportatrice di salute’ e gli stessi supposti “Fedeli d'Amore”, che dalla sapienza dell'amata sarebbero i primi a trarre sommo beneficio; cfr. VALLI, *Il linguaggio segreto* cit., pp. 71-75.

### 3.7 Il “velame poetico”, la digressione ‘virgiliana’ di *S II* e i componimenti finali delle due *Selve*

Prendendo spunto da quanto abbiamo sinora osservato, si potrebbe tranquillamente suddividere il poemetto laurenziano in due parti ben distinte le quali, curiosamente, non corrisponderebbero affatto alla scansione voluta dall'autore stesso. Quest'ultima partizione – sia chiaro – rimane senza ombra di dubbio autoriale; non si spiegherebbe altrimenti la presenza dei due componimenti, uno pseudo-madrigale e una stanza di canzone, posti a chiusura delle due sezioni dell'opera. Tuttavia, come abbiamo visto, è indubitabile il fatto che le *Selve* abbiano due anime, la prima delle quali – che, a livello testuale, si estende all'incirca sino all'ottava 116 di *S I* – è un susseguirsi di divagazioni dotte su canovacci di volta in volta pastorali, elegiaci e mitologici, mentre la seconda – che comprende le stanze finali della prima *Selva* e l'intero secondo componimento – costituisce un insieme maggiormente compatto (se si esclude la divagazione ‘virgiliana’ di cui diremo a breve), ruotante interamente attorno alla sublimazione platonica della donna, alla ‘riconciliazione’ con Amore e alla fusione di amante e amata in un unico ‘amplesso’ super-celeste che costituisce il risultato ultimo della contemplazione del divino.

Naturalmente la suddivisione di cui si è detto è ben lungi dall'essere settorialmente rigida; Raffaella Castagnola ha compiuto un lavoro encomiabile – al quale rimandiamo – nell'individuare punto per punto le costanti e sistematiche riprese testuali che hanno contribuito a rendere le *Selve* un insieme, se non omogeneo, almeno internamente coerente.<sup>305</sup>

E tuttavia non sono solamente le ricorrenze lessicali e le riprese retorico-stilistiche citate dalla Castagnola a tracciare un filo rosso che dall'inizio della prima *Selva* perviene sino al componimento finale della seconda. In tutta l'opera si avverte di tanto in tanto una sorta di non-detto, un alone misterico che richiama in modo esplicito le principali esperienze poetiche in volgare pre-quattrocentesche, conferendo in tal modo al testo un plausibile sovrasenso, di difficile interpretazione – com'è ovvio che sia a distanza di secoli dalla stesura –, ma certamente meritevole di attenzione.

Quel che innanzitutto salta all'occhio è l'insistenza su una tematica già tipica della tradizione stilnovistica<sup>306</sup> e resa famosa dalla notissima canzone dantesca *Donne ch'avete intelletto d'amore*.<sup>307</sup>

---

<sup>305</sup> CASTAGNOLA, *Stanze cit.*, pp. LXX-LXXXVII. Del resto, anche gli elementi di discontinuità (indubbiamente presenti) potrebbero essere agevolmente giustificati dalla tortuosità del percorso spirituale dell'autore, in modo simile a quanto avviene nell'opera giovanile dantesca; cfr. P. DA PRATI, *Realtà e allegoria nella “Vita Nuova” di Dante*, Glauco, Napoli 1974, p. 106: «La discontinuità è poi [nella *Vita nuova*] una conseguenza logica della battaglia spirituale ed erotica che il poeta ha dovuto sostenere prima che trionfasse in lui il sentimento nobile e saldo dell'amore per Beatrice».

<sup>306</sup> Testimonianze rilevanti di questo *tòpos* si hanno, ad esempio, nel sonetto *Poi ch'aggio udito dir dell'uom selvaggio* di Guido Orlandi, o nell'analogo componimento di Cino da Pistoia dal titolo *Ciò ch'io veggio di qua m'è mortal duolo*.

<sup>307</sup> In particolare si leggano i vv. 9-10: «E io non vo' parlar sì altamente, / ch'io divenisse per temenza vile»; 33-34: «gitta nei cor villani Amore un gelo, / per che onne lor pensiero agghiaccia e pere»; 64-65: «E se non vuoi andar sì come vana, / non restare ove sia gente villana».

la natura “vile” e “villana” delle persone che si muovono e agiscono poco al di fuori della prospettiva dell’*io* poetico. Un primo esempio di questo curioso *tòpos* si ha, nelle *Selve*, già all’altezza della stanza 13, nella quale la nostalgia per la donna (il «bel signore»), oggetto del desiderio, fornisce lo spunto per una sdegnata gelosia nei confronti di una varia e ‘volgare’ umanità in grado di accostarsi fisicamente alla donna, ma evidentemente incapace di coglierne appieno l’essenza salvifica; ciò acuisce ancor di più la sofferenza del poeta, il quale si sente già precocemente parte di quella categoria di pochi ‘iniziati’ in grado di comprendere la vera natura dell’amore trascendente:

Quivi con Amor parlo e con me stesso,  
e dico mille volte: – Oimè lasso!  
Là è il mio bel signore, e stassi apresso  
all’ombra forse d’arbori o d’un sasso;  
*qualche rozzo villan parla con esso*  
*o altri*, e non sen cura o sconcia un passo.  
*E io*, che vivo sol della sua vista,  
*son sì di lungi*: or piangi, anima trista. –

Nel prosieguo dell’opera, i toni si fanno sempre più espliciti e la valenza di ‘sovrasenso’ si acuisce. Già nell’ottava 34 viene delineandosi la fondamentale dicotomia fra «cor gentile» e «cor villano» tipica dello Stilnovo sin dai suoi albori, con il noto *incipit* guinizelliano di *Al cor gentil rempaira sempre Amore* e il successivo omaggio dantesco di *Amore e ’l cor gentil sono una cosa*; l’‘epifania’ della donna nelle *Selve* funge da spartiacque tra la fazione di coloro i quali non comprendono (sarei tentato di dire ‘guittonianamente’) i misteri dell’amore-salvezza e il gruppo di ‘iniziati’ nei quali la «Gentilezza» ha preso dimora, conferendogli il potere del discernimento:

Ecco apparire alle vedove mura  
veggiamo il dolce lume de’ belli occhi;  
*triemono e cor villani ed han paura*  
che questo gentil foco non li tocchi;  
*nelli altri d’alta e di gentil natura*  
*Amore e Gentilezza par trabocchi*;  
corron già per veder donne e donzelle,  
non hanno invidia, anzi si fan più belle.

Il concetto è peraltro subito ribadito nella stanza 36 (vv. 1-6), ove sono solamente i puri di cuore ad aver diritto di parola, lasciando agli avversari null’altro che l’onta di una *vile* resa:

Ciascun l’applaude [la donna], ciascun la saluta,  
a dito l’uno all’altro costei mostra.  
Dicono *i cor gentil*’: – Ben sia venuta  
la dolcezza, la pace e vita nostra! –  
La *vil gente* starà *dolente e muta*  
e *fuggirà* de’ belli occhi la giostra.

L’essenza ‘trascendente’ del rapporto fra amore e «cor gentile» si intreccia strettamente al concetto

di “donna-angelo” (che, se vogliamo, altro non rappresenta se non un precedente stadio della “donna-sole” medicea) e si inserisce già appieno nella corrente di pensiero platonica tanto cara al Magnifico; requisito indispensabile per la purificazione spirituale è la consonanza di intenti fra l’amata e l’amante, il quale dev’essere animato – come scrive Petrocchi – da una «naturale disposizione»:

La dottrina del Guinizelli muove dalla fondamentale accezione dell’amore come di un’intima forza che purifica l’anima, e offre alla donna amata l’immagine di un essere luminoso di astratta immacolatezza e perfezione. Attraverso il velo del corpo, la bellezza spirituale e la concreta bontà della donna sono intraviste e rappresentate in sembianze d’angelo; ma la *unio* è impossibile, se alle illuminanti virtù della donna amata non corrisponde nell’amante quell’attitudine disposta dalla natura perché l’anima si adorni della spirituale bellezza dell’amata. La naturale disposizione non prende perciò ad oggetto ogni cuore, ma soltanto il cuore gentile: la coincidenza fra gentilezza e innata disposizione ad amore fa sì che, come poi canterà Dante, *Amore e ’l cor gentil sono una cosa*. Ne deriva una serie di conseguenze, esposte dal Guinizelli nella sua canzone-proclama: *Al cor gentil rempaira sempre Amore*. Come l’amore è esclusiva manifestazione della gentilezza di cuore, così la gentilezza si identifica con la disposizione a virtù e la nobiltà con questa: se il cuore non è gentile per sua propria virtù, a nulla serve vantare la nobiltà del lignaggio. [...] Già aveva detto Guittone che «non ver lignaggio fa sangue, ma core, / in vero pregio poder, ma vertute». Il Guinizelli va oltre l’osservazione guittoniana: immette l’identità fra amore e gentilezza in una superiore sfera di rapporti intellettuali, che armonizzano l’amore per la cosa amata con quello che celesti intelligenze nutrono verso la divinità. Negli occhi dell’amante riluce la virtù della donna, come negli angeli si riflettono tutte le proprietà di Dio. Attraverso l’impressione della bellezza spirituale della donna negli occhi dell’amante, tutti gli uomini (quindi anche i non «gentili») possono apprezzare la virtù della donna.<sup>308</sup>

Simili concezioni sembrano peraltro ispirare anche la poetica dantesca successiva alla *Vita nuova*, come osserva Giovanni Getto:

Sono presenti alla memoria di ogni lettore colto certe modulazioni del *Convivio*, che fanno palpitare di una fresca e trepida luce il cielo un po’ monotono e triste di quella prosa grigia di medievale dottrina e grave di scolastici sillogismi, che si stende lungo i quattro trattati. Come questa convinta esclamazione che si incontra proprio all’inizio dell’incompleto volume: «Oh beati quelli pochi che seggiono a quella mensa dove lo pane de li angeli si manduca! e miseri quelli che con le pecore hanno comune cibo!». A cui tien dietro, con proposito riflessivo, quest’altra frase: «E io adunque, che non seggio a la beata mensa, ma, fuggito de la pastura del vulgo, a’ piedi di coloro che seggiono ricolgo di quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m’ho lasciati, per la dolcezza di quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me ne dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale a li occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi». E così di seguito, con intervalli e alternanze varie. Sono parole che esigono di essere lette con lenta scansioni, in guisa da richiamare ad ogni pausa gli scorci di vita sentimentale che dietro il simbolo allegorico stanno celati: l’aspirazione a una sapienza (una cultura, diremmo noi in linguaggio moderno) sentita come la felice nobiltà di alcuni pochi, la malinconia (o l’umiltà?) del sentirsi da essa ancora lontano, la consapevolezza gioiosa del proprio sapere nel confronto della gente comune (il «vulgo» per l’appunto), il senso di una responsabilità di magistero verso chi è rimasto nella ignoranza, la letizia propria del maestro nel sentire desta la volontà di sapere in chi impara.<sup>309</sup>

Per quel che riguarda, infine, la supposta presenza di un ‘velo’ poetico in quel *Canzoniere*

<sup>308</sup> G. PETROCCHI, *Il dolce stil novo*, in E. Cecchi, N. Sapegno (a cura di), *La Letteratura italiana*, RCS, Milano 2005, vol. II, pp. 73-74.

<sup>309</sup> G. GETTO, *La poesia dell’intelligenza nella Divina Commedia*, in «Aevum», anno 21, fasc. 1/2 (gennaio/giugno 1947), pp. 101-102.

petrarchesco così profondamente amato e ‘saccheggiato’ dal Magnifico, non deve passare in secondo piano il fatto che i commentatori quattrocenteschi del Petrarca sembrano propendere maggiormente per un’interpretazione in senso letterale, come riporta Marcozzi citando numerosi altri pareri critici:

Nelle intenzioni dell’autore del Canzoniere, le *fabule* e gli *integumenta* dovevano celare ai lettori, sotto il velo della lettera, sensi nascosti e verità morali, proprio come facevano la poesia di Virgilio e degli antichi: ciò vale per la poesia volgare di Petrarca non meno che per quella latina, che fornisce ricco materiale all’interpretazione allegorica. Il libro di rime volgari, però, si è prestato da subito a un’interpretazione prevalentemente letterale e aneddotica, priva delle trame intratestuali che lasciassero intravedere il processo di sedimentazione, a volte allusivo, dei simboli della poesia petrarchesca. È vero che della «lettera» del libro «spesso si sottovalutano le difficoltà interpretative», ma è vero anche che «delle strutture simboliche, dei sovrasensi, della complessa trama di richiami di cui il libro è gravato, né i contemporanei né i posteri si sono accorti» [Santagata]; è un fatto, insomma, che l’esegesi – almeno quella più illustre – abbia lungamente ignorato o sminuito l’eventualità che la lettera del canzoniere abbia potuto celare un ‘dire altro’, tenendosi sempre al di qua del cuore dell’opera, con la conseguenza che rispetto alle rime volgari l’orientamento prevalente dell’esegesi antica e moderna è stato, quasi sempre, di escluderle dal mosaico morale e filosofico costruito da Petrarca nelle opere latine, e di rendere operativa questa esclusione anche in presenza di forti opzioni della sua lingua poetica verso il figurato morale, benché sia evidente che «in questa lingua evasiva a tutto non manca forse neppure un velo di sovrasenso o di *alieniloquium*, [...] per noi sfuggente e comunque non studiato» [Bettarini]. Che il velo di sovrasenso del canzoniere non sia stato ‘studiato’ sembra sia dovuto principalmente al «successo della vulgata “petrarchista”», alla «riduzione dei temi *obsédants* a banale stilema di repertorio», che, assieme ad altri fattori, «hanno a lungo anestetizzato la curiosità e l’intelligenza dei lettori» [Lazzerini]. La miscela di questo anestetico è molto articolata, e uno dei suoi ingredienti risiede nella storia dell’esegesi petrarchesca e della sua prima destinazione, quella di corte: «le *Rime sparse*», infatti, «indicavano una via che [...] riusciva allettante [...] ovunque fossero principi e corti» [Dionisotti]; ed è già in questa primissima fase dell’esegesi delle *Rime*, cui si è dedicata scarsa attenzione rispetto a quella del Cinquecento, che prendono forma i caratteri destinati a innervare i commenti dei secoli successivi.<sup>310</sup>

È del resto innegabile che il “velame” delle *Selve* laurenziane abbia una matrice per lo più stilnovista,<sup>311</sup> anche solo per una questione di ‘modi’ e tematiche, ma non sia tuttavia privo di spunti originali. Molti fra i concetti enunciati da Petrocchi e Getto («l’identità fra amore e gentilezza in una superiore sfera di rapporti intellettuali», «l’impressione della bellezza spirituale della donna negli occhi dell’amante», «l’aspirazione a una sapienza [...] sentita come la felice nobiltà di alcuni pochi», «la malinconia [...] del sentirsi da essa ancora lontano») sarebbero agevolmente e felicemente applicabili al testo delle *Selve* per come abbiamo imparato a conoscerlo nel corso di questa trattazione, se non fosse per il fatto che in esso il confine fra ‘iniziati’ e «vil gente» – come abbiamo in parte già visto e come sembrerebbe trasparire dal prosieguo dell’opera – appaia molto più netto, tanto da non

---

<sup>310</sup> L. MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza: biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al “Canzoniere” di Petrarca*, in «Italianistica», vol. 33, no. 2 (maggio/agosto 2004), pp. 163-164; lo studioso conclude (p. 177) affermando che «il credito da assegnare ai commenti che nel quindicesimo secolo hanno abbracciato, per interpretare l’opera, la linea del romanzo sentimentale, è da valutare come pressoché nullo. E il fatto che ci siano pervenuti solo commenti di tal genere – oltre a mostrare quanto la larga diffusione del Petrarca volgare fosse legata a una sua progressiva banalizzazione – ha forse in parte contribuito all’offuscamento plurisecolare sofferto dalle strutture simboliche dei *Rerum vulgarium fragmenta*».

<sup>311</sup> DE ROBERTIS, *L’esperienza poetica* cit., p. 179: «Lo stilnovismo che sottentra al petrarchismo, nelle rime più tarde [di Lorenzo], rappresenta un recupero umanistico, consente l’utilizzazione di motivi neoplatonici e ficiniani, e non incide che dall’esterno sull’immaginazione, costituisce una diversa e più chiara forma di possesso del proprio mondo sentimentale».

far trasparire in alcun modo la possibilità di redenzione per coloro che volgono le spalle alla ‘rivelazione’ divina incarnata dalla figura muliebre; Lorenzo non dà mai l’impressione di voler scrivere affinché (cito liberamente) «tutti gli uomini possano apprezzare la virtù della donna», o – per usare le parole di Getto – perché avverta «il senso di una responsabilità di magistero verso chi è rimasto nella ignoranza», bensì tende a considerare (e lo si è visto dal fastidio provato da Lauro nell’ottava 13) la conquista dell’amata un qualcosa di elitario ed esclusivo per se stesso e – al massimo – per la sua cerchia di intellettuali. Nel rievocare la tanto rimpianta età aurea, Lorenzo pone l’accento sul fatto che una delle maggiori virtù dell’umanità dei primordi fosse il «... conoscer di Dio / la parte che ne puote l’uom comprendere» (*S I*, 107, 3-4): gli uomini «vogliono quanto hanno, e quel che intendon basta» (111, 8). E tuttavia, con l’ascensione finale di Lauro nel mondo della pura contemplazione divina, Lorenzo stesso contribuisce a ridimensionare senz’altro l’importanza di un tale ‘umile’ approccio ai misteri dell’universo! La comprensione ‘imperfetta’ può forse bastare a un «cor villano», non certo a un animo «gentile» animato dal sentimento poetico.<sup>312</sup> È altresì chiaro come, attraverso questo processo, la donna si allontani sempre di più dal mondo reale per addentrarsi ancor più profondamente nelle sfere della pura astrazione.

Tornando ai concetti precedenti, «villania» e «viltà» sono due entità astratte forse non associabili sul piano etimologico, ma quasi intercambiabili all’interno del discorso poetico. Per quel che riguarda il primo termine, certamente archetipica per le ottave laurenziane dev’essere stata l’invettiva di Amore contro Villania stessa nel *Roman de la Rose* (vv. 2074 [a-j]-2077):

– Vilenie premierement,  
ce dist Amors, voel et coment  
que tu gerpisses sanz reprendre,  
se tu ne velz vers moi mesprendre.  
Si maudi et escommenie  
touz ceus qui aiment Vilenie.  
Vilenie fait les vilains,  
por ce n’est pas drois que je l’ains:  
vilains est fel et sanz amitié.  
Or te garde bien de retreire  
chose de gent qui face a teire.  
N’est pas proece de mesdire.<sup>313</sup>

<sup>312</sup> SALINARI, *La poesia lirica* cit., pp. 30-31: «Nel concetto di «cor gentil» [...] c’è soprattutto l’affermazione di una nuova disegualianza dovuta all’altezza d’ingegno, alla larghezza della dottrina, alla finezza della penetrazione psicologica, all’elaborazione del gusto, alla scelta della lingua. [...] Di qui la sostituzione alla corte reale dei provenzali e dei siciliani di una corte ideale, il cenacolo dei cuori gentili, la ristretta e raffinata cerchia delle individualità più rilevate, più colte, più sottili. Di qui il *disdegno*, atteggiamento fondamentale degli stilnovisti, che si traduce nel loro aristocratico distacco da ciò che è comune, volgare, concreto».

<sup>313</sup> *Roman de la Rose* cit., p. 135 (traduzione Jevolella, p. 69): «Così disse Amore: “In primo luogo io voglio e comando che tu respinga per sempre Villania, se non vuoi oltraggiarmi. Io maledico e scomunico tutti coloro che amano Villania. È lei che anima la gente rozza, perciò non è giusto che io l’ami. Il villano è malvagio e spietato, incapace di servire e di essere amico. Guardati dunque dallo spifferare i fatti altrui, che si dovrebbero tacere: la maldicenza non è prodezza”».

Come si vede, la caratterizzazione del «villano» è perfettamente in linea con quella fornita da Lorenzo, non solo per il riferimento ai suoi modi rozzi, ma anche per la sua «incapacità di servire e di essere amico» della donna intesa come sommo oggetto della cortesia amorosa. Non è un caso che, nelle *Selve*, coloro i quali sono animati da Villania «... han paura / che questo gentil foco non li tocchi» (*S I*, 34, 3-4); il concetto è molto chiaro: non può esservi speranza di redenzione per un cuore vile-villano, poiché è la sua stessa natura che lo allontana dalla rivelazione misterica. Al «vile» si contrappone il «gentile», vera e propria sua nemesis in rima; il concetto di “gentilezza” è qui sostanzialmente analogo a quello di “cortesia”, il quale a sua volta è immediatamente associabile all’idea di “nobiltà” (opposta – neanche a dirlo – a “villania”). Si tratta ovviamente di nobiltà *d’animo*, non certo *di natali*:

La nobiltà [...] per Dante non è quella che si attinge dal sangue, ma quella che deriva dal magnanimo sentire e dall’alto pensare. In sostanza opera ancora, in certo modo, in questo contegno di sensibilità, e un po’ in tutta questa zona di ispirazione che stiamo illustrando, la cultura dello Stil Nuovo, del cui clima resterà imbevuta per sempre la radice della poesia di Dante. Era stata di questa scuola l’affermazione di un nuovo concetto di gentilezza, contro alla tradizionale ed estrinseca definizione fondata sul criterio della stirpe e della ricchezza.<sup>314</sup>

A Lorenzo conveniva certamente insistere su tale concetto, dato che egli stesso – pur essendo signore *de facto* di Firenze – proveniva da una famiglia di borghesi e mercanti che solo da pochi decenni si erano affacciati sulla scena politica e avevano iniziato a stringere rapporti più stretti (benché non privi di drammatici contrasti) con l’ambiente aristocratico. Il riutilizzo della concezione stilnovistica della «gentilezza» risulta dunque del tutto naturale anche sul piano biografico oltre che su quello meramente letterario. Lo stesso presentarsi come promotore e vate di una nuova età aurea nelle *Selve* presuppone in Lorenzo una riflessione sul suo stesso diritto all’elevazione spirituale, operata anch’essa su basi dantesche:

La fama è per Dante il riflesso storico e come la sociale consacrazione dell’attività eroica dell’intelligenza, e, in quanto tale, ha qualcosa di religioso e di provvidenziale, e si segna quasi di un sacro crisma. I celebri versi del *Paradiso*, invero, alludono chiaramente a questo stato d’animo, al senso di questa ascesi di intelligenza («si che m’ha fatto per più anni macro»), di questo alto meritare, di questo perdono anche, e di questa conclusione di gloria (è lo stesso itinerario dell’anima dalla ascesi alla santità, all’eternità).<sup>315</sup>

Il poemetto laurenziano potrebbe costituire dunque una sorta di auto-legittimazione propagandistica, e lo stesso “velame” in questo caso si configurerebbe come una sottile associazione di idee all’insegna del ripudio della “viltà” e della conquista di una tanto agognata nobiltà d’animo ‘medicea’ che possa efficacemente sostituire quella di sangue.

Di più difficile interpretazione, anche facendo riferimento alla tradizione precedente, è il contrasto

---

<sup>314</sup> GETTO, *La poesia dell’intelligenza* cit., p. 110.

<sup>315</sup> Ivi, p. 120.



luce/ombra che acquisisce un'enorme rilevanza a partire dalle ultime ottave della prima *Selva* e permea di sé l'intero secondo componimento. Tale dicotomia assume un ruolo rilevante già nella stanza 134 (vv. 1-2), ove una sorta di cometa annunciatrice di prodigi fende improvvisamente il cielo dominato da una notte tetra: «Io veggo non so che nell'ombra oscura: / un foco è che di cielo in terra casca»; e che tale contrapposizione non sia episodica è dimostrato dalla di poco successiva ottava 137, nella quale sia la luce solare in senso stretto (quella di «Febo», per intenderci) sia il “lume” metaforico della donna-sole vincono le tenebre e aprono la strada ad una nuova ‘alba spirituale’:

Cacciata fugge innanzi l'aürora:  
l'aër già spoglia la cangiante vesta  
e vestesi di luce che lo indora,  
*di negro quel che senza Febo resta.*  
Ecco il mio Sol che vien del monte fòra,  
e lascia quella parte ombrosa e mesta:  
veggo la luce e sento già il calore,  
la luce è la bellezza e il caldo amore.

Nelle ottave conclusive della prima *Selva* e nel componimento (una sorta di madrigale) che la chiude, i due contrasti di cui si è parlato – gentilezza/viltà, luce/ ombra – vengono finalmente a compenetrarsi nel canto composto da Bellezza e intonato da Amore in pieno accordo con la donna (140-142):

Cantando vengon lietamente insieme,  
né sente ognun la dolce melodia:  
*el cor la intende, e di ridirla teme*  
*agli altri.* Avvien della bella armonia  
come della celeste in queste estreme  
parti del mondo, che par muta sia,  
che 'l basso orecchio a quel tuon non s'accorda:  
*così la gente a quel bel canto è sorda.*

Dicemi pure il cor secretamente  
che le parole di questa canzona  
composte ha la Bellezza, e di poi sente  
che Amore il canto gentilmente intuona;  
e, benché l'abbi in secreto la mente,  
*pur non si esclude ogni gentil persona;*  
*ridirlo a questi al cor non è molesto,*  
e, per quel ch'e' ritrae, il canto è questo:

– O vaghi occhi amorosi  
che in questo e in quel bel viso,  
quando mirate fiso,  
vedete mille bellezze e diverse;  
mentre *vi sono ascosi*  
*questi due vaghi lumi,*  
stolto alcun non presumi  
aver veduto la bellezza intera.  
Qui è la biltà vera  
tutta accolta in un volto;

quinci lo esemplo han tolto  
l'altre, che in varie cose son disperse.  
Chi questa biltà mira,  
di eterno e dolce amor sempre sospira. –

Torna qui – come vediamo – il tema dell'inconoscibilità dei misteri dell'amore divino per i non iniziati; mentre il fatto che i «due vaghi lumi» risultino «ascosi» da un qualcosa di analogo all'«ombra oscura» di cui sopra si potrà dedurre dal corrispettivo componimento finale della seconda *Selva*.

In una simile ottica potrebbe essere inserita anche la misteriosa digressione delle stanze 3-8 di *S* II, apparentemente avulsa dal contesto e che – come riporta anche la Castagnola<sup>316</sup> – è colma di ricordi soprattutto virgiliani:

Così, se l'una e l'altra ripa frena  
el fiume, lieto il lento corso serva,  
süave agli occhi l'onda chiara mena  
e' pesci nel queto alvëo conserva;  
di vaghi fior la verde ripa piena  
bagna, e così par lietamente serva;  
sta nel cieco antro, indi preme e distilla  
con dolce mormorio l'onda tranquilla.

Ma, *se leva del sol la luce a noi,*  
piovendo, un nimbo tempestoso e spesso,  
a poco a poco il vedi gonfiar poi,  
tanto che alfin non cape più sé stesso,  
e le fatiche de' già stanchi buoi  
e selve trarre e pinger sassi in esso:  
l'erbosa ripa in mezzo e 'l curvo ponte  
resta, e torbido lago è 'l chiaro fonte.

Allor che un venticel süave spira  
con dolce legge, e' fiori a terra piega,  
e scherzando con essi intorno gira,  
talor gli annoda, or scioglie, or gli rilega;  
le biade impregna, ondeggia alta e s'adira  
l'erba vicina alla futura sega;  
süave suon la giovinetta frasca  
rende, né pure un fiore a terra casca.

Ma se dà libertà dalla spelunca  
Eolo a' venti tempestosi e ferì,  
non solamente e verdi rami trunca,  
ma vanno a terra e vecchi pini interi,  
e' miser legni con la prora adunca  
minaccia il mare irato e par disperì;  
*l'aria di folte nebbie prende un velo;*  
così si duol la terra, il mare e 'l cielo.

Poca favilla, dalla petra scossa,  
nutrita in foglie e in picciol rami secchi,  
scalda, e, dal vento rapido percossa,

---

<sup>316</sup> CASTAGNOLA, *Stanze cit.*, pp. 62-64.

arde gli sterpi pria, virgulti e stecchi;  
poi, vicina alla selva folta e grossa,  
le querce incende e' roveri alti e vecchi;  
cruda inimica al bosco l'ira adempie,  
fumo e faville e stran stridor l'aria empie.

*L'ombrese case in fiamme e i dolci nidi  
vanno e l'antiche alte silvestre stalle,  
né fera alcuna al bosco par si fidi,  
ma spaventata al foco dà le spalle;  
émpieno il ciel diversi mughi e stridi,  
percossa rende il suon l'opaca valle;  
l'incauto pastor, cui s'è fuggito  
il foco, piange attonito e invilito.*

Il contrasto luce/ombra è evidente innanzitutto dalla stessa alternanza delle prime quattro stanze: la 3 e la 5 hanno chiaramente valenza positiva, la 4 e la 6 (entrambe introdotte dalla locuzione avversativo-ipotetica «Ma se...») negativa. Oltre a questo, i passi da me evidenziati in corsivo stanno a testimoniare la presenza di una nuova compenetrazione fra le linee portanti del “velame” nelle *Selve*: l'insistenza sul motivo della “viltà” e della paura/rifiuto del salvifico fuoco amoroso (la «fera» che «spaventata al foco dà le spalle»; il pastore «cui s'è fuggito il foco» che «piange attonito e *invilito*») e il rischio, sempre presente, della preminenza dell'ombra sulla luce («... se leva del sol la luce a noi»; «L'aria di folte nebbie prende un velo»; «L'ombrese case...» e «... l'opaca valle»).

Il superamento di questi due contrasti è il vero obiettivo finale del percorso delle *Selve*. Requisito fondamentale per il raggiungimento della catarsi platonica è il ripudio della “villania”, che avviene – grazie all'azione salvifica della donna – nell'ottava 21, quando la voce dell'amata, ‘abbracciando’ il cuore «pria rozzo, in gentilezza lo converse» (v. 5). Una volta messo in atto questo processo, il dissiparsi dell'ombra è solo questione di tempo; il canto, intonato dal cuore stesso, che chiude l'opera mostra già con ogni evidenza i segni della conquista di una nuova dimensione spirituale:

Sento il mio cor, nell'amoroso petto  
di mia donna gentil, che cantar vuole  
e, nel laudar quel tempo benedetto,  
usar la bella bocca (come suole)  
della mia donna a così grato effetto,  
dolce strumento al canto, alle parole.  
Non può tenersi il cor lieto e felice:  
così cantando in la sua bocca dice:

– O benedetto giorno,  
giorno che fusti el primo agli occhi nostri,  
che *con la luce vera*  
*ogni ombra cacci, e che fussi ombra mostri!*  
*Ombra invisibile era*  
*che agli occhi nostri sempre era d'intorno;*  
*e pur questa vedièno,*  
*e il lume alto e sereno*  
*non potevan vedere, o occhi tristi!*

*O per me fortunato  
tempo, che gli occhi a sì bel sol m'apristi!*  
Forse ch'io parrò ingrato,  
tempo dolce, se viene  
da te ogni mio bene,  
se il cor per te felice or sol disia  
che senza tempo alcun questo ben sia. –

Il motivo del canto nei componimenti finali delle partizioni del poemetto laurenziano assume una valenza certamente superiore a quella di un semplice espediente scenografico. L'esempio dantesco ci insegna che «l'amoroso canto» è fonte di consolazione per l'anima, come si vede dall'episodio di Casella in *Purg.*, II, 106-117:

E io: – Se nuova legge non ti toglie  
memoria o uso a l'amoroso canto  
che mi solea quietar tutte mie voglie,  
di ciò ti piaccia consolare alquanto  
l'anima mia, che, con la mia persona  
venendo qui, è affannata tanto! –  
*Amor che ne la mente mi ragiona*  
cominciò elli allor sì dolcemente,  
che la dolcezza ancor dentro mi suona.  
Lo mio maestro e io e quella gente  
ch'eran con lui parevan sì contenti,  
come a nessun toccasse altro la mente.

Ma il canto può essere, nella *Commedia*, anche vera e propria testimonianza di salvezza, come risulta evidente all'altezza dell'incontro con Matelda in *Purg.*, XXIX, 1-3:

Cantando come donna innamorata,  
continuò col fin di sue parole:  
“*Beati quorum tecta sunt peccata!*”

Il fatto stesso che il componimento finale delle *Selve* sia una stanza di canzone ci consente di coglierne l'importanza non solo 'scenografica', ma anche e soprattutto dottrinale; come già avveniva – seppure in contesti differenti – nel Duecento, la canzone medicea conclusiva costituisce infatti la *summa* filosofica delle 'conquiste' individuali del poemetto, nonché il suggello del suo definitivo compimento. Lorenzo potrebbe dunque essere, ancora una volta, memore dell'insegnamento dantesco:

Dante afferma nel *De vulgari eloquentia* – e quindi negli stessi anni del *Convivio* – che la canzone è componimento perfetto, poesia compita, anche senza il canto: ma nel teorizzare questo, egli tiene in considerazione l'evoluzione della canzone, che, già componimento tra i più aulici, diviene con lui in quegli anni componimento filosofico per eccellenza, secondo l'evoluzione dottrinarica e allegorica che la poesia stilnovista compie con lo stesso Dante.<sup>317</sup>

---

<sup>317</sup> G. SALVETTI, *La musica in Dante*, in «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 6 (1971), pp. 164-165.

Allo stesso tempo, seppur qui non si pretenda di assimilare i canti delle *Selve* – se vogliamo ‘profani’ – a un contesto para-liturgico come quello purgatoriale, è indubbio che anch’essi «risentano [...] di una pratica liturgica imperfetta come quella terrena; creino una atmosfera di pietà che prepara le anime ad una disposizione interna di preghiera e purificazione».<sup>318</sup> Particolarmente pregnante, nel caso specifico, risulta a mio parere il valore esemplare dell’episodio di Matelda:

La donna canta con l’intensità e il modo del sentimento amoroso un versetto di esultanza per la liberazione dalla colpa e la raggiunta possibilità di gustare appieno l’amore divino. Con il suo canto si realizza la coincidenza tra amore e bene.<sup>319</sup>

Ritengo possa essere proprio questa «coincidenza tra amore e bene» a costituire – dopo tanti dubbi e traversie – il messaggio finale delle *Selve*; un messaggio all’insegna della platonica «possibilità di gustare appieno l’amore divino», la quale non può concretizzarsi compiutamente se non dopo l’attraversamento di un percorso tortuoso e non privo di rischi: quello tracciato – per l’appunto – dalla *Selva d’amore*. La pacificazione dell’animo laurenziano trova, nel poemetto, la sua esplicita manifestazione nel momento in cui Amore viene affrancato dalla sua natura di «figlio di Caòs antico», riflessa nell’apparente discontinuità del componimento, e perviene, in quel «benedetto giorno», alla cruciale – e tanto sospirata – conciliazione con la donna e il volere divino. Il trionfo conclusivo del ficiniano ‘ritorno al primo Fattore’ conferisce pertanto una valenza ottimistica ad un’opera che di fatto, per lunghi tratti, si dimostra testimonianza di un percorso tormentato, scosso non solo dall’ambiguità di Amore stesso, ma anche da figure ostili quali Gelosia e Speranza. Queste ultime incarnano, senza dubbio, la nefasta azione delle passioni terrene sull’animo umano, il quale dovrebbe essere votato per natura all’atto contemplativo; ma – dato che le due entità si pongono con ogni evidenza quali elementi perturbanti all’interno della ‘visione primaverile’, identificabile con l’età aurea – non è da escludere che, quantomeno in Gelosia, possano essere velatamente rappresentate le forze d’opposizione al regime mediceo, in un decennio in cui il doloroso ricordo della congiura dei Pazzi doveva essere ancora ben vivo. La nostalgia nei confronti dell’ormai irrecuperabile età dell’oro si traduce, ad ogni modo, nella costruzione di un nuovo ideale ‘paradiso’ ficiniano, il quale, nelle intenzioni di Lorenzo, avrebbe dovuto contribuire al raggiungimento della serenità personale e, al tempo stesso – in quanto elemento catalizzatore delle attese e delle speranze della collettività –, anche alla definitiva pacificazione dello stato fiorentino.

---

<sup>318</sup> E. ARDISSINO, *I Canti liturgici nel “Purgatorio” dantesco*, in «Dante Studies», no. 108 (1990), p. 43.

<sup>319</sup> Ivi, p. 58.

## Conclusioni

Opera di maggior misura e maggiormente ponderata rispetto alle precedenti prove poetiche del Magnifico (forse solamente il *De summo bono* possiede una pregnanza dottrinarica paragonabile), le *Selve* si pongono come costruzione complessa, certamente discontinua, ma non priva di fili conduttori atti a garantire una coerente articolazione interna.

L'iniziale richiamo agli stilemi pastorali e il successivo (e progressivo) allontanamento da essi consentono di seguire l'evoluzione artistica di Lorenzo nel momento in cui matura in lui la presa di coscienza del fatto che le 'favole' idilliche abbiano ormai fatto il loro tempo; il sogno di un'Arcadia pre-sannazariana – ancora coltivato, almeno in apparenza, all'altezza della digressione sulla donna-primavera – cede, a lungo andare, a nuove forme di 'paradiso terrestre', sempre meno 'bucoliche' e sempre più metafisiche. *Trait d'union* fra le diverse fasi di tale processo è la donna amata, di volta in volta identificabile con l'alba, con la primavera e – soprattutto – con il Sole, elemento del resto strettamente correlato ai due *tòpoi* cronologici in questione.

Il percorso laurenziano non è tuttavia privo di contrasti, al punto che le estreme propaggini del 'sentimento bucolico' e dell'illusione pseudo-arcadica impregnano le ottave del poemetto ancora all'altezza della lunga digressione sull'età aurea. A tale proposito, ciò che a mio parere maggiormente colpisce delle *Selve* è la loro struttura moscia, problematica, benché questa possa talvolta far pensare a un mero assemblaggio di episodi originariamente distinti e separati. Ritengo che l'apparente 'disordine' nella successione delle ottave adombri in realtà una nuova cifra stilistica, influenzata nei suoi aspetti essenziali dalle opere del Poliziano: la ricercatezza del componimento mascherata da apparente 'umiltà', il gioco combinatorio, la pregnanza del 'non finito', tutti elementi estrapolati dalla *sylva* poliziana; la *docta varietas* e il raffinato processo compositivo 'ad incastro' tipici delle *Stanze per la giostra*.

L'originalità delle *Selve* di Lorenzo sta nella 'trasfigurazione' in senso più marcatamente ficiniano delle varie esperienze poetiche precedenti, latine e volgari. Il movimento delle figure mitologiche laurenziane all'interno del poemetto, ad esempio, si ricollega a logiche che esulano dal mero richiamo all'archetipo classico, andando in direzione di un più evidente simbolismo platonico in cui Amore si 'traveste' da Cupido mentre incarna, in realtà, l'incontrollabile forza che armonizza con le sfere celesti l'uomo votato alla contemplazione; e la donna – estrema evoluzione della donna-angelo stilnovista e della Beatrice dantesca – si smaterializza progressivamente fin quasi a fondersi e identificarsi con il suo Fattore.

Il Magnifico è molto abile nel conferire un ritmo mosso e tormentato a una vicenda che altrimenti avrebbe potuto essere sintetizzata in una semplice parabola ascendente, secondo lo schema 'assenza

della donna / avvento della donna / trasfigurazione della donna / unione con Dio attraverso il tramite della donna'. Le varie digressioni rendono infatti alla perfezione il processo tormentato dell'anima poetica, la quale fatica ad abbandonare il fardello delle passioni umane e continua per lungo tempo a coltivare il sogno di un 'paradiso terrestre'. La stessa epifania della donna-primavera all'inizio dell'opera sembra esprimere questa esigenza, in un'estrema propaggine del sogno bucolico dominato da Pan, dai satiri e dalle ninfe; ma si tratta – per l'appunto – di un sogno, dal quale ben presto l'intellettuale, a contatto con la cruda realtà, è costretto a risvegliarsi. Attraverso le successive fasi dell'invettiva (contro Gelosia, contro Speranza, contro Prometeo) e del rimpianto (la 'parentesi elegiaca', la nostalgica rievocazione dell'età dell'oro), il poemetto rivela progressivamente la sua vera natura: quella di percorso evolutivo in direzione di nuove certezze spirituali, alle quali il poeta perviene tramite la consapevolezza che un'era abbia avuto fine e tramite l'accettazione di una nuova etica platonica. Da qui il graduale innalzamento dei modelli poetici riutilizzati: dagli stilemi pastorali delle prime stanze alle armonie ultraterrene di stampo dantesco della fine della prima e della seconda *Selva*.

Il prevalere della linea ficiniana all'interno dell'opera appare, in conclusione, pressoché incontestabile; eppure, è lo stesso tormentato percorso intrapreso per raggiungere la vetta che ci dà l'idea dei fermenti spirituali insiti nell'animo del Magnifico, il quale sembra pervenire alla finale pacificazione solo a prezzo di una grande sofferenza morale. Il platonismo ficiniano di Lorenzo risulta paradossalmente molto più disciplinato e lineare nel *De summo bono*, opera che precede le *Selve* di oltre dieci anni. Nel mezzo vi era stata l'esperienza poliziana, in latino e in volgare, la quale aveva senza dubbio incrinato le certezze laurenziane sull'effettiva fattibilità di una trasposizione poetica 'fedele' dei precetti filosofici dominanti in quegli anni. Le *Selve*, lungi naturalmente dal costituire un ripudio del ficinanesimo, ne rappresentano – anche per collocazione storico-biografica – l'estrema propaggine nella lirica di Lorenzo: una sorta di canto del cigno, prima del ripiegamento riscontrabile nella malinconia, ispirata senz'altro da agenti esterni, degli ultimi *Canti carnascialeschi*.<sup>320</sup> Già nell'*Ambra* – opera pressoché coeva alle *Selve* – il richiamo al mito classico è ormai scevro di qualsiasi simbolismo platonico, e i riferimenti all'opera dantesca, sempre presenti, fanno capo all'aspra disillusione delle *Rime petrose*.

Le *Selve* sono dunque componimento a due facce, opera di transizione che però sembra aspirare al

---

<sup>320</sup> I. WALTER, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Donzelli, Roma 2005, p. 257: «Il *Carpe diem* dei suoi ultimi canti carnevaleschi sembra fosse stato ispirato a Lorenzo non soltanto dagli stati d'animo personali, condizionati dai tanti lutti in famiglia e dalla sua malattia che progrediva inesorabilmente. Dietro la splendida facciata della città, dietro la ricchezza dei cittadini, che si manifestava nella costruzione di nuovi palazzi, nella fioritura delle arti e nel lusso, dietro il raccogliersi di molte illustri personalità attorno a Lorenzo, il capo non incoronato della città, cresceva contro di lui, una volta tanto amato, l'irritazione popolare. Le guerre, le ricorrenti epidemie, l'oppressione fiscale, l'inflazione e il conseguente declino dell'industria e del commercio avevano colpito duramente i ceti inferiori. [...] Nessuna meraviglia dunque che il popolo corresse in massa ad ascoltare le prediche infuocate che tuonavano contro il lusso e contro l'usura, proibita dalla Chiesa».

raggiungimento finale della verità assoluta. Ciò che risulta innegabile è, ad ogni modo, la natura ragionata della loro articolazione, testimonianza del tentativo di Lorenzo di dare ordine al proprio universo speculativo (si pensi alle connessioni con il *Comento* individuate da Emilio Bigi e Mario Martelli<sup>321</sup>), anche attraverso la ripresa di motivi e *tòpoi* latini e volgari. Si tratta – naturalmente – di un ordine *sui generis*, data la problematicità dell'intero percorso letterario del Magnifico; ma le *Selve* rimangono pur sempre una delle opere più interessanti di Lorenzo, proprio perché incarnano lo spirito di un autore il quale raggiunge la piena maturazione poetica nel momento in cui è in grado di pervenire al perfetto equilibrio tra le fonti di ispirazione e la propria individualità artistica. È un equilibrio fragile, non certo destinato a durare, a causa della disillusione che si insinuerà nell'animo del signore di Firenze nei suoi ultimi anni; e tuttavia il poemetto è la limpida testimonianza di una delle più felici stagioni della poesia laurenziana, in cui la filosofia platonico-ficiniana beneficia dell'eleganza formale, di ispirazione poliziana, e di un'erudizione vastissima, sempre saggiamente disciplinata nelle sue molteplici espressioni.

---

<sup>321</sup> Cfr. *supra*, p. 6 e note 16-17.



## Bibliografia

### Opere di Lorenzo de' Medici:

- L. DE' MEDICI, *Scritti scelti*, a cura di E. BIGI, UTET, Torino 1955
- L. DE' MEDICI, *Canzoniere*, a cura di P. ORVIETO, Mondadori, Milano 1984
- L. DE' MEDICI, *Stanze*, a cura di R. CASTAGNOLA, Olschki, Firenze 1986
- L. DE' MEDICI, *Opere*, a cura di T. ZANATO, Einaudi, Torino 1992
- L. DE' MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di P. ORVIETO, Salerno, Roma 1992

### Saggi e studi:

- AA. VV., *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, a cura di J. SERVIER, PUF, Parigi 1998
- AA. VV., *Letteratura italiana – Gli autori*, a cura di A. ASOR ROSA, Einaudi, Torino 2007
- AA. VV., *Letteratura italiana – Dizionario delle opere*, a cura di A. ASOR ROSA, Einaudi, Torino 2008
- C. ACIDINI LUCHINAT, *Botticelli – Allegorie mitologiche*, Electa, Milano 2001
- E. ARDISSINO, *I Canti liturgici nel "Purgatorio" dantesco*, in «Dante Studies», no. 108 (1990), pp. 39-65
- M. ARIANI, *Francesco Petrarca*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, Salerno, Roma 1995, vol. II, tomo II, pp. 601-726
- H. BARON, *La crisi del primo Rinascimento italiano – Umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e di tirannide*, Sansoni, Firenze 1970
- L. BATTAGLIA RICCI, *Giovanni Boccaccio*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, Salerno, Roma 1995, vol. II, tomo II, pp. 727-877
- M. C. BERTOLANI, *Il corpo glorioso – Studi sui Trionfi del Petrarca*, Carocci, Roma 2001
- A. BETTINZOLI, *A proposito delle 'Sylvae' di Angelo Poliziano – Questioni di poetica*, Istituto

Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1990

- E. BIGI, *Sulla cronologia dell'attività letteraria di Lorenzo il Magnifico*, in «Atti dell'Accademia delle scienze di Torino», LXXXVII, Torino 1952-1953, pp. 154-169
- E. BIGI, *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Nistri-Lischi, Pisa 1967
- G. BILLANOVICH, *Il Virgilio del giovane Petrarca*, in *Lectures médiévales de Virgile*, Actes du colloque de Rome (25-28 octobre 1982), École Française de Rome, Roma 1985, pp. 49-64
- L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo – Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 2010
- N. BORSELLINO, *Orfeo e Pan – Sul simbolismo della pastorale*, Zara, Parma 1986
- L. BORSETTO, *Andar per l'aria – Temi, miti, generi nel Rinascimento e oltre*, Longo, Ravenna 2009
- I. BORZI, *L'umana ragione e il fine soprannaturale dell'uomo*, in *L'umanesimo in Dante: atti del IV Convegno del Centro di studi umanistici, Montepulciano, 3-7 luglio 1965*, a cura di G. TARUGI, Olschki, Firenze 1967, pp. 73-101
- U. BOSCO, *Rinascimento non classicistico*, in AA. VV., *La poesia rusticana nel Rinascimento*, Atti del Convegno di studi (Roma, 10-13 ottobre 1968), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1969, pp. 11-27
- V. BRANCA, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Einaudi, Torino 1983
- M. BREGOLI-RUSSO, *Le Egloghe di Dante: un'analisi*, in «Italice», vol. 62, no. 1 (Spring, 1985), pp. 34-40
- M. BREGOLI-RUSSO, *Lorenzo de' Medici: Stanze*, a cura di Raffaella Castagnola (recensione), in «Italice», vol. 65, no. 3 (Autumn 1988), pp. 279-282
- G. CANZIANI, *Le metamorfosi dell'amore – Ficino, Pico e i "furori" di Bruno*, CUEM, Milano 2001
- G. CAPPELLI, *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Carocci, Roma 2010
- S. CARRAI, *Alle origini della bucolica rinascimentale: Lorenzo e l'umanesimo dei fratelli*

- Pulci*, in *I precetti di Parnaso – Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 113-128
- E. CARRARA, *La poesia pastorale*, Vallardi, Milano 1909
  - B. CICOGNANI, *La poesia di Lorenzo de' Medici*, Le Monnier, Firenze 1950
  - M. CORTI, *Il codice bucolico e l'“Arcadia” di Jacobo Sannazaro*, in *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 281-304
  - P. DA PRATI, *Realtà e allegoria nella “Vita Nuova” di Dante*, Glauk, Napoli 1974
  - R. DE MAIO, *Donna e Rinascimento – L'inizio della rivoluzione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995
  - C. DEMPSEY, *Il ritratto dell'amore – La Primavera di Botticelli e la cultura umanistica al tempo di Lorenzo il Magnifico*, La Stanza delle Scritture, Napoli 2007
  - D. DE ROBERTIS, *Un codice di rime dantesche ora ricostruito (Strozzi 620)*, in «Studi danteschi», XXXVI (1959), pp. 137-205
  - D. DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *La letteratura italiana*, a cura di E. CECCHI e N. SAPEGNO, RCS, Milano 2005, vol. V, pp. 1-545
  - F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, BUR, Milano 2009
  - C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967
  - U. ECO, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2013
  - J. FABRE-SERRIS, *Ovide et la naissance du genre pastoral. Réflexions sur l'ars noua et la hiérarchie des genres*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», no. 50 (2003), pp. 185-194
  - O. FARACOVÌ, *A proposito di Saturno*, in «Bruniana & Campanelliana», vol. 4, no. 1 (1998), pp. 195-205
  - G. FERRAÙ, *Petrarca, la politica, la storia*, supplemento agli Atti del Convegno Internazionale *Petrarca, l'umanesimo e la civiltà europea (Firenze, 5-10 dicembre 2004)*, Centro interdipartimentale di studi umanistici dell'Università di Messina, Messina 2006

- G. FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'“Arcadia” di I. Sannazaro*, Olschki, Firenze 1952
- J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro – Studio sulla magia e sulla religione*, Newton Compton, Roma 2007
- M. FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, *Pico della Mirandola*, Laterza, Roma-Bari 2011
- F. FURLAN, *La donna, la famiglia, l'amore tra Medioevo e Rinascimento*, Olschki, Firenze 2004
- A. GAREFFI, *La scrittura e la festa – Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1991
- G. GETTO, *La poesia dell'intelligenza nella Divina Commedia*, in «Aevum», anno 21, fasc. 1/2 (gennaio/giugno 1947), pp. 101-141
- S. A. GILSON, *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge University Press, Cambridge 2005
- R. GRAVES, *I miti greci*, Longanesi, Milano 1999
- P. GRIMAL, *Enciclopedia della mitologia greca e romana*, Garzanti, Milano 1999
- C. E. L. GUEST, *Varietas, poikilia and the silva in Poliziano*, in «Hermathena», no. 183, Renaissance Greek (Winter 2007), pp. 9-48
- J. HUIZINGA, *L'autunno del Medio Evo*, Sansoni, Firenze 1978
- K. KERÉNYI, *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino 2012
- S. F. KRUGER, *Il sogno nel Medioevo*, Vita e Pensiero, Milano 1996
- A. LANZA, *La letteratura tardogotica – Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, De Rubeis, Anzio 1994
- J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, Laterza, Bari 2008
- M. C. LEITGEB, *Amore e magia – La nascita di Eros e il “De Amore” di Ficino*, San Marco Litotipo, Lucca 2006
- W. LEONARD GRANT, *Early neo-latin pastoral*, in «Phoenix», vol. 9, no. 1 (Spring, 1955), pp.

- A. G. LUCIANI, *Il mito di Prometeo e altri saggi*, Iacelli, Roma 1988
- S. MARCHESI, *Dire la verità dei sogni: la teoria di Panfilo in Decameron IV.6*, in «Italica», vol. 81, no. 2 (Summer 2004), pp. 170-183
- L. MARCOZZI, *Tra Da Tempo, Filelfo e Barzizza: biografia sentimentale e allegoria morale nei commenti quattrocenteschi al “Canzoniere” di Petrarca*, in «Italianistica», vol. 33, no. 2 (maggio/agosto 2004), pp. 163-177
- J. MARGOLIN, *Le mythe de Prométhée dans la philosophie de la Renaissance*, in *Il mito nel Rinascimento – Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, a cura di L. ROTONDI SECCHI TARUGI, Nuovi Orizzonti, Milano 1993, pp. 241-269
- M. MARTELLI, *Gli strambotti di Lorenzo*, in *Studi laurenziani*, Olschki, Firenze 1965, pp. 135-178
- M. MARTELLI, *Firenze – Il Quattrocento*, in *Letteratura italiana – Storia e geografia*, a cura di A. ASOR ROSA, Einaudi, Torino 1988, vol II, tomo I, pp. 25-201
- G. MAZZACURATI, *Storia e funzione della poesia lirica nel Comento di Lorenzo de’ Medici*, in «MLN», vol. 104, no. 1, Italian Issue (January 1989), pp. 48-67
- M. L. MENEGHETTI, *Il romanzo nel Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2010
- D. MENGELKOCH, *The Mutability of Poetics: Poliziano, Statius, and the Silvae*, in «MLN», vol. 125, no. 1, Italian Issue (January 2010), pp. 84-116
- E. MILBURN, “*D’Invidia e d’Amor figlia sì ria*”: *Jealousy and the Italian Renaissance Lyric*, in «The Modern Language Review», vol. 97, no. 3 (July 2002), pp. 577-591
- D. MONDA, *Amore e altri despoti – Figure, temi e problemi nella civiltà letteraria europea dal Rinascimento al Romanticismo*, Liguori, Napoli 2004
- R. MONTANO, *Dante e il Rinascimento*, Edizioni Humanitas, Napoli 1942
- P. ORVIETO, *Poliziano*, Salerno, Roma 2009
- A. PAGLIARO, *Ulisse – Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, D’Anna, Messina-

Firenze 1967

- E. PASQUINI, *Le botteghe della poesia – Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Il Mulino, Bologna 1991
- E. PASQUINI, *Letteratura popolareggiante, comica e giocosa, lirica minore e narrativa in volgare del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, Salerno, Roma 1995, vol. III, tomo II, pp. 803-911
- G. PETROCCHI, *Il dolce stil novo*, in *La Letteratura italiana*, a cura di E. CECCHI e N. SAPEGNO, RCS, Milano 2005, vol. II, pp. 51-118
- G. PETROCCHI, *Cultura e poesia del Trecento*, in *La Letteratura italiana*, a cura di E. CECCHI e N. SAPEGNO, RCS, Milano 2005, vol. III, pp. 355-588
- M. PICONE, *Eros e poesia da Dante a Petrarca*, in «Italianistica», vol. 27, no. 1 (gennaio/aprile 1998), pp. 9-17
- M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padova 1983
- C. PONCET, *La scelta di Lorenzo – La Primavera di Botticelli tra poesia e filosofia*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2012
- A. PONTREMOLI, *I balli di Venere e Amore: natura e mito nella danza del Rinascimento*, in *Il mito d'Arcadia – Pastori e amori nelle arti del Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Torino, 14-15 marzo 2005), a cura di D. BOILLET e A. PONTREMOLI, Olschki, Firenze 2007, pp. 143-165
- R. RABBONI, *Alle origini dell'egloga volgare*, in «Italianistica», vol. 20, no. 3 (settembre/dicembre 1991), pp. 507-530
- F. RICO, *Il sogno dell'Umanesimo – Da Petrarca a Erasmo*, Einaudi, Torino 1998
- A. ROCHON, *La jeunesse del Laurent de Médicis (1449-1478)*, Les Belles Lettres, Parigi 1963
- F. ROUDAUT, *Il mito dell'età dell'oro presso Guillaume Postel e i suoi discepoli*, in *Il mito nel Rinascimento – Atti del III Convegno Internazionale di Studi Umanistici*, a cura di L. ROTONDI SECCHI TARUGI, Nuovi Orizzonti, Milano 1993, pp. 199-216

- G. SALVETTI, *La musica in Dante*, in «Rivista Italiana di Musicologia», vol. 6 (1971), pp. 160-204
- M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima – Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 2004
- N. SAPEGNO, *Francesco Petrarca*, in *La Letteratura italiana*, a cura di E. CECCHI e N. SAPEGNO, RCS, Milano 2005, vol. II, pp. 333-523
- C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985
- G. SEMPRINI, *Il commento alla canzone di amore del Benivieni di Pico della Mirandola*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», vol. 14, no. 5 (settembre-ottobre 1922), pp. 360-376
- J. L. SMARR, *Boccaccio and Fiammetta – The narrator as lover*, University of Illinois Press, Urbana 1986
- L. SURDICH, *Boccaccio*, Il Mulino, Bologna 2008
- F. TATEO, *La prosa dell'umanesimo*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2004
- M. TAVONI, *Il Quattrocento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. BRUNI, Il Mulino, Bologna 1992
- N. V. TESTA, *Di Giovan Pico della Mirandola e dei suoi contributi in rima alla lirica del Quattrocento*, Premiata Tipografia Aternina, L'Aquila 1902
- L. TONELLI, *L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1933
- L. VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore"*, Luni, Milano 2013
- L. VANOSI, *Dante e il «Roman de la Rose» – Saggio sul «Fiore»*, Olschki, Firenze 1979
- I. WALTER, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Donzelli, Roma 2005
- E. WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano 2012
- T. ZANATO, *Percorsi della bucolica laurenziana*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. CARRAI, Antenore, Padova 1998, pp. 109-150

### Altre opere consultate:

- AA. VV., *La poesia lirica del Duecento*, a cura di C. SALINARI, UTET, Torino 1968
- AA. VV., *Letteratura italiana del Quattrocento*, a cura di G. CONTINI, Sansoni, Firenze 1995
- AA. VV., *Bucoliche elegantissime*, a cura di I. MERLINI, Vecchiarelli, Roma 2009
- D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di N. SAPEGNO, RCS, Milano 2006
- D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di M. COLOMBO, Feltrinelli, Milano 2008
- D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di P. CUDINI, Garzanti, Milano 2011
- D. ALIGHIERI, *Epistole – Ecloghe – Questio de situ et forma aque et terre*, a cura di M. PASTORE STOCCHI, Antenore, Roma-Padova 2012
- F. ARZOCCHI, *Egloghe*, a cura di S. FORNASIERO, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1995
- G. BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, a cura di A. E. QUAGLIO, Sansoni, Firenze 1963
- G. BOCCACCIO, *Elegia di madonna Fiammetta – Corbaccio*, a cura di F. ERBANI, Garzanti, Milano 1988
- G. BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di L. SURDICH, Mursia, Milano 1990
- G. BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di A. E. QUAGLIO, Mondadori, Milano 1998
- G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, a cura di V. BRANCA, Mondadori, Milano 2000
- G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di M. MARTI, BUR, Milano 2009
- CALPURNIO SICULO, *Egloghe*, a cura di M. A. VINCHESI, BUR, Milano 2010
- G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di M. CICCUTO, BUR, Milano 1978
- D. COMPAGNI, *La Cronaca fiorentina – L’Intelligenza*, a cura di D. CARBONE, Casa Editrice Barbèra, Firenze 1871
- G. DE LORRIS, J. DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, a cura di G. D’ANGELO MATASSA, L’Epos, Palermo 1993



- G. DE LORRIS, J. DE MEUN, *Il Romanzo della Rosa*, a cura di M. JEVOLELLA, Feltrinelli, Milano 2016
- ESIODO, *Opere e giorni*, a cura di G. ARRIGHETTI, Garzanti, Milano 2010
- ESIODO, *Teogonia*, a cura di E. VASTA, Mondadori, Milano 2011
- M. FICINO, *De Sole*, in AA. VV., *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. GARIN, Einaudi, Torino 1977, vol. VII, pp. 970-1009
- M. FICINO, *Sopra lo Amore ovvero convito di Platone*, a cura di G. RENSI, SE, Milano 2003
- G. GUINIZELLI, *Rime*, a cura di P. PELOSI, Liguori, Napoli 1998
- N. NALDI, *Bucolica – Volaterrais – Hastiludium – Carmina varia*, a cura di W. LEONARD GRANT, Olschki, Firenze 1974
- P. OVIDIO NASONE, *Lettere di eroine*, BUR, Milano 2005
- P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di P. BERNARDINI MARZOLLA, Einaudi, Torino 2010
- F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di G. CONTINI e D. PONCHIROLI, Einaudi, Torino 1964
- F. PETRARCA, *Poesie latine*, a cura di G. MARTELLOTTI ed E. BIANCHI, Einaudi, Torino 1976
- F. PETRARCA, *Trionfi*, a cura di G. BEZZOLA, RCS, Milano 2001
- G. PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate*, a cura di E. GARIN, Vallecchi, Firenze 1942
- G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Commento sopra una canzone d'amore*, a cura di P. DE ANGELIS, Novecento, Palermo 1994
- G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Sonetti*, a cura di G. DILEMMI, Einaudi, Torino 1994
- G. PICO DELLA MIRANDOLA, *I sonetti*, a cura di G. SICA, La Vita Felice, Milano 1996
- A. POLIZIANO, *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, in AA. VV., *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. GARIN, Einaudi, Torino 1977, vol. VII, pp. 869-885
- A. POLIZIANO, AA. VV., *L'“Orfeo” del Poliziano, con il testo critico dell'originale e delle successive forme teatrali*, a cura di A. TISSONI BENVENUTI, Antenore, Padova 1986
- A. POLIZIANO, *Stanze – Orfeo – Rime*, a cura di D. PUCCINI, Garzanti, Milano 2007

- LUCA PULCI, *Il driadeo d'amore*, a cura di P. E. GIUDICI, Casa Editrice Rocco Carabba, Lanciano 1916
- LUIGI PULCI, *Opere minori*, a cura di P. ORVIETO, Mursia, Milano 1986
- I. SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di F. ERSPAMER, Mursia, Milano 1990
- P. P. STAZIO, *Le selve*, a cura di L. CANALI e M. PELLEGRINI, Mondadori, Milano 2011
- P. VIRGILIO MARONE, *Bucoliche*, a cura di A. LA PENNA e L. CANALI, RCS, Milano 2000
- P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, a cura di A. LA PENNA e R. SCARCIA, RCS, Milano 2007
- P. VIRGILIO MARONE, *Georgiche*, a cura di M. RAMOUS, Garzanti, Milano 2009
- *Inni orfici*, a cura di G. RICCIARDELLI, Mondadori – Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2012
- *La Nencia da Barberino*, a cura di R. BESSI, Salerno, Roma 1982