

LUCA MERLINA

Il Simposio di Lorenzo de' Medici: uno spaccato della società fiorentina all'insegna della 'comicità' dantesca

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

LUCA MERLINA

Il Simposio di Lorenzo de' Medici: uno spaccato della società fiorentina all'insegna della 'comicità' dantesca

Ancora ben lontano delle ardite speculazioni di stampo ficiniano e dal malinconico ripiegamento esistenziale dei suoi ultimi anni, il giovane Lorenzo – sotto l'influsso di Luigi Pulci e della 'brigata' – inizia il suo personalissimo processo di 'sdoganamento' della poesia volgare, fino ad allora patrimonio delle cerchie oligarchiche antimedicke, e lo fa con un'opera che deve moltissimo al Dante 'comico'. Il Simposio si caratterizza come una vera e propria 'discesa all'inferno', e tutto converge in tal senso: dall'utilizzo della terza rima al linguaggio sopra le righe, dal susseguirsi di incontri surreali alla parodia delle dispute filosofiche e teologiche della Commedia. Ma stavolta si tratta di un inferno differente, l'inferno dei vivi. Il mio proposito sarà dunque quello di sviscerare (analizzando con particolare attenzione i rapporti intertestuali intercorrenti fra le due opere e sottolineando l'importanza delle singole scelte lessicali) le meccaniche attraverso le quali il comico dantesco diviene strumento conoscitivo di una società – quella fiorentina del secondo Quattrocento – che avverte l'impellente bisogno di essere 'disciplinata'; di fatto, attraverso Dante, Lorenzo si fa cronachista impietoso dei vizi dei suoi contemporanei nell'attesa di poter esercitare appieno, a livello politico, il suo potere 'moralizzante'.

La fase iniziale della carriera poetica di Lorenzo de' Medici è, se non la meno conosciuta, senza dubbio la più sottovalutata; questo perché – come del resto è naturale quando si parla delle opere giovanili di un qualsiasi autore – la avvertiamo come derivativa, non pienamente personale. È indubbio che i primi componimenti poetici in volgare di Lorenzo siano frutto di una temperie ancora tardomedievale, come appare evidentissimo nelle ingenuità goliardiche dell'*Uccellazione di starne*, poemetto di ispirazione burchiellesco-pulciana.¹ In questo senso bisogna ammettere che un'opera come il *Simposio* rappresenti certamente un passo avanti nella definizione di una poetica forse non ancora del tutto originale, ma certamente più attenta agli aspetti formali e soprattutto all'accurata selezione degli archetipi letterari fungenti da ispirazione primaria, fra i quali spicca, naturalmente, il Dante 'comico'.² Il componimento, di certo iniziato in data anteriore al 1470³ e rimasto incompiuto,⁴ consta di otto capitoli in terza rima, ciascuno

¹ Per un'accurata ricognizione storica sulla giovinezza di Lorenzo e sul suo rapporto con la 'brigata' facente capo a Luigi Pulci, cfr. il fondamentale saggio di A. ROCHON, *La jeunesse del Laurent de Médicis (1449-1478)*, Paris, Les Belles Lettres, 1963; cfr. anche I. WALTER, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Roma, Donzelli, 2005, 59-73.

² Sul ritorno in auge dell'opera dantesca (nel suo complesso) in quegli anni cfr., fra gli altri, S.A. GILSON, *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, 146-47: «The field of Florentine poetry in the 1460s and 1470s is many-sided and eclectic. Not only do these decades witness the imitation and reworking of existing Tuscan traditions of didactic and lyric poetry, but they also see the emergence of new forms in the vernacular. [...] Almost all Florentine poets writing in the vernacular participate in the tendency to update Dante in line with new cultural prerogatives, the recovery of texts, and the political climate».

³ T. ZANATO, in L. DE' MEDICI, *Opere*, Torino, Einaudi, 1992, 177: «L'identificazione certa del «pastor fesulano» (I, 79-100) con Antonio degli Agli, vescovo di Fiesole dal 4 maggio 1467 al 29 aprile 1470, fornisce i limiti cronologici entro cui situare l'inizio della stesura del *Simposio*. Il termine *ante quem* può però essere anticipato al 2 dicembre 1469, data di morte del padre di Lorenzo, sulla base di IV, 16-17 («Io presi ammirazion vedendo quello, / ché mi parve da lungi messer Piero»); quello *post quem*, a sua volta, è ricavabile ancora da un riferimento al vescovo degli Agli, là dove si dice che «muterà paese e corte» (I, 89). [...] Tali indicazioni indirizzano al 1469 la data d'avvio della composizione del *Simposio*, molto probabilmente restringibile all'ottobre-novembre, se non è del tutto topico l'*incipit* del poemetto, che, appunto, richiama l'autunno, la vendemmia e il vino nuovo».

⁴ Non sembrano esserci dubbi a riguardo, nonostante l'ambigua testimonianza di Niccolò Valori, biografo 'ufficiale' del Magnifico; cfr. N. VALORI, *Vita di Lorenzo il Magnifico*, Palermo, Sellerio, 1992, 36: «Come avvenne un giorno fra gl'altri che, tornando da Careggi, ed a caso riscontri alcuni che troppo dati a' piaceri e tutti avinazati inordinatamente al bere s'erano profusi, ricordatosi della consuetudine delli Ateniesi, benché con più moderanza, subito in sé medesimo cominciò una satira: notando in essa le proprie qualità di ciascun, con facondo verso, acute sentenze e faceti motti, in quel breve spazio del cavalcare, quella accuratissimamente finì. E benché per natura fusse pieno di gravità, nondimeno alcuna volta

di lunghezza compresa fra i 100 e i 130 endecasillabi; fa eccezione l'ottavo, mutilo a causa della definitiva interruzione dell'opera, che si ferma a 57. Alcune edizioni⁵ riportano anche un frammento (21 versi) del capitolo IX. La trama è molto esile: in un giorno d'autunno Lorenzo rientra a Firenze e trova la città in fermento per motivi più che futili. Un oste, a Rifredi, ha infatti «spillato un botticello di vin» (I, 47-48), e i più incalliti beoni dei dintorni stanno convergendo a frotte sul posto per potersi ubriacare. Lorenzo si informa sull'identità di ciascuno di loro, assistito nell'impresa da due 'guide' tratteggiate comicamente sul modello del Virgilio dantesco: la prima è Bartolino Tedaldi, a sua volta impaziente di giungere all'osteria e che dunque tenta più volte di scrollarsi di dosso la presenza ingombrante del Magnifico; a lui subentra – all'inizio del capitolo V – il più serafico e ammiccante Nastagio Vespucci, padre del noto navigatore Amerigo. Davanti agli occhi di Lorenzo e dei suoi accompagnatori sfilano dunque, quasi in parata, i più singolari ubriaconi di Firenze; si tratta per lo più di personaggi a noi noti solo attraverso le cronache del tempo o addirittura non identificati, ma fra i quali scorgiamo, di tanto in tanto, qualche volto familiare (Sandro Botticelli, Angelo Poliziano).⁶

Già ad una prima lettura del *Simposio*, appare evidente come la prospettiva comica venga in realtà quasi subordinata al citazionismo, con l'ovvia ripresa testuale di spunti già originariamente 'burleschi' (tratti com'è ovvio dall'*Inferno* e in modo particolare dai canti 'diabolici' di Malebolge), ma anche attraverso il recupero – attuato con radicale capovolgimento in senso parodistico – di luoghi danteschi di altro tipo, non ultimi quelli dai toni drammatici e solenni. Il fine di questa operazione, come scrive Domenico De Robertis, sembra essere l'*attivazione* della vera e propria 'comicità' linguistica:

Tutti gli espedienti della rappresentazione dantesca, dalle «guide» e dagli interrogatorii alle formalità degli interventi e degli incontri, alle inflessioni, al taglio, persino, d'un episodio o d'un capitolo, sono messi a partito. Ma qui, più che la padronanza (e l'abuso) di tali strumenti, sarà da rilevare l'efficacia del modello come attivatore di linguaggio «comico» e delle stesse capacità d'interpretazione e rappresentazione, d'osservazione perfino: quella che era stata l'esperienza del Pulci (presentissimo attraverso frequenti citazioni «avanti lettera» dal *Morgante*), ma tutta scoperta, dichiarata, allo stadio di esercizio o esperimento: fissata in brevi *exploits* o *tours de force*, in caricature e sprazzi vernacolari, un'esemplificazione delle proprie risorse, una rassegna nella rassegna.⁷

Come si è detto, l'archetipo del *Simposio* è senza ombra di dubbio l'*Inferno* dantesco. Il primo spunto vagamente comico del poemetto (I, 4-6), «e 'l contadin con atti rozzi e brutti, / ch'aspetta el guiderdon d'ogni suo affanno, / vede pur delle sue fatiche i frutti», è tuttavia 'purgatorio', richiamando il «montanaro [...] rozzo e salvatico» di *Purg.*, XXVI, 67-69; questo perché Lorenzo, dopo il solenne *incipit* dell'opera, ritiene evidentemente opportuno partire *col sorriso* prima di scatenare *il riso*, attraverso un processo che arriva a comprendere addirittura – paradossalmente – il *Paradiso* nel momento in cui alla topica invocazione alle Muse e ad Apollo si sostituisce quella a Bacco (11-12: «[...] col cui aiuto / vo' a quest'opra el suo principio sia»), sostituzione che riecheggia l'accostamento fra le due divinità presente appunto in *Par.*, XIII, 25 («Lì si cantò non Bacco, non Peana»).

in quella piacevole e comica urbanità si diletta. Di maniera che, nel suo giocoso parlare, niuno più grato; nel riprendere, niuno era di lui più rigido e severo» (il corsivo è mio).

⁵ Ad esempio quella a cura di E. Bigi, in L. DE' MEDICI, *Scritti scelti*, Torino, Utet, 1955, 171-206.

⁶ Lo stesso Poliziano non mancherà di citare il *Simposio* nella sua rassegna di opere laurenziane all'interno dei *Nutricia*; cfr. P. ORVIETO, *Poliziano*, Roma, Salerno Editrice, 2009, 372-74.

⁷ D. DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in E. Cecchi-N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1966, III, 490-91. A proposito dell'importanza di Luigi Pulci nell'economia del *Simposio* e della sua composizione, cfr. anche BIGI, *Introduzione* a DE' MEDICI, *Scritti scelti*..., 15-16: «Ci sembra infatti che in questa operetta [...] il Magnifico ceda alla suggestione della maniera pulciana, assoggettandosi ad una tensione faticosa (si ricordi che il *Simposio* è incompiuto) di furbesche allusioni, di caricate deformazioni e di agitati contorcimenti stilistici, che solo l'estro dell'autore del *Morgante* avrebbe potuto mantenere a lungo sul piano dell'arte».

Un primo indizio del fatto che la satira laurenziana sia rivolta non tanto alla città di Firenze in sé, che il Magnifico vuole naturalmente salvaguardare, quanto alle persone inaffidabili che la abitano e che necessitano di essere 'rieducate', si ha in I, 19-20: «ritornav'io verso *la mia Fiorenza*, / per riveder *la mia alma cittade*»; si tratta di una dichiarazione d'amore commossa che faccio fatica a considerare ironica e insincera, nonostante tutto ciò che verrà dopo, anche perché si pone in netta antitesi con le frequentissime e notissime invettive rivolte alla città – con toni assai più taglienti e inequivocabili – dallo stesso Dante.

Ci terrei a sottolineare brevemente l'importanza di alcuni luoghi testuali, ad esempio i vv. 22-24 del capitolo I: «quando vidi calcate sì le strade / *di gente tanta*, ch'io non ho ardire / di saper ben contar la quantitate». In questi versi è racchiusa tutta la caratterizzazione infernale del *Simposio*, con il palese – e alquanto straniante – richiamo al noto luogo di *Inf.*, III, 55-57: «e dietro le venìa sì lunga tratta / *di gente*, ch'i' non avrei creduto / che morte *tanta* n'avesse disfatta». Lo spettacolo che si offre agli occhi di Lorenzo al momento del suo ingresso a Firenze ha dunque un archetipo poetico ben preciso, un registro che riaffiorerà in modo costante durante tutto l'arco della narrazione. Altri esempi in tal senso sono, fra gli altri, l'apparizione di Adovardo (II, 4-5: «quando mi sopraggiunse qui da lato / un che per troppo ber *era già fioco*»), che richiama esplicitamente quella di Virgilio in *Inf.*, I, 62-63 («dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio *parea fioco*»), e i comici tentativi di abbraccio di Nastagio nei confronti del piovano di Stia (VII, 100-102: «*Tre volte* d'abbracciarlo fe' concetto, / *tre volte* le man' tese a quel cammino, / *tre volte* gli toccâr *le mani el petto*»), analoghi a quelli di Dante con l'anima di Casella (*Purg.*, II, 80-81: «*tre volte* dietro a lei *le mani* avvinsi, / e tante mi tornai con esse *al petto*»).

Il primo 'Virgilio' medico è, come detto, Bartolino Tedaldi, personaggio che si caratterizza subito per la sua vocazione 'antieroaica': egli è infatti parte integrante della folla, comicamente impegnato, come il resto dei suoi concittadini, a raggiungere

[...] el Ponte a Rifredi,
ché Giannesse ha spillato un botticello
di vin, *che presti facci e lenti piedi*:
tutti n'andiamo in fretta a ber con quello,
quel ci fa sol sì presti in sulla strada
e veloce ciascun più ch'uno uccello. (I, 46-51)

È curioso notare come le parole di Bartolino rievochino proprio quelle del suo 'modello' Virgilio in *Inf.* II, 117: «per che mi fece *del venir più presto*». Ci troviamo ancora una volta di fronte a un utilizzo 'traviato' del linguaggio della *Commedia*, a un divertito capovolgimento di senso, a un gioco nel quale il riferimento dotto – e magari anche 'elevato' – è subordinato al nuovo intento comico. Ma, come vedremo, non mancheranno in Lorenzo esempi di ripresa letterale dall'archetipo dantesco.

Inizia a questo punto la sfilata dei vari personaggi che Lorenzo e Bartolino incontrano lungo la strada, fra i quali spiccano diversi ecclesiastici caratterizzati con una *verve* forse più boccacciana che dantesca (I, 73-100). Ed ecco che il Magnifico palesa (II, 1-3) quelle due contrastanti emozioni che – come ha già acutamente intuito Tiziano Zanato⁸ – tradiscono i suoi intenti 'moralizzatori':

Parte da riso e parte da vergogna

⁸ ZANATO, *Opere...*, 180-81: «Il *Simposio*, “in un momento particolarmente torbido della situazione politica [...], prendeva quasi dispettosamente di mira quanto vi era di più rispettabile e venerando dei valori cittadini” (Fubini), coinvolgendo nella satira medicei e antimedicei, alta borghesia, ceto popolare, il clero soprattutto. Talvolta anzi Lorenzo, al di là dello spasso derivante dalle caricaturali vicende dei suoi bevitori, sembra presentarsi in qualità di censore, mostrando (come del resto già lo Za) la vena del moralista dentro alla più corposa, e certo dominante, sorgente umoristica: ciò che emerge del resto anche da esplicite affermazioni, nelle quali i due atteggiamenti, il divertito e il risentito, convivono apertamente: “Parte da riso e parte da vergogna / per quel vedevo e udivo occupato / mi stavo” (II, 1-3)».

per quel vedevo ed udivo occupato,
mi stavo quasi a guisa d'uom che sogna.

Il fatto di provar «vergogna», fra l'altro, ci permette di annotare un nuovo parallelismo fra Lorenzo – la cui vergogna è tuttavia un rossore imbarazzato ma in fondo divertito – e Dante, peraltro in un passo dell'*Inferno* (XXVI, 4-6) in cui il bersaglio polemico è proprio Firenze:

Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini *onde mi ven vergogna*,
e tu in grande orranza non ne sali.

L'intero elogio del bere tessuto in seguito da Adovardo si pone come contraltare di un altro paradossale passo dell'*Inferno* (XXXIII, 139-141) nel quale Dante si meraviglia del fatto che l'anima di Branca Doria si trovi già nel Cocito mentre il suo corpo terreno «e mangia e bee e dorme e veste panni» sotto la possessione di un demonio; l'atto del bere, che nella *Commedia* si configura dunque come comicamente diabolico, è invece per Adovardo «sommo ben, solo e perfetto» (II, 33). Adovardo invita poi i suoi interlocutori a picchiarlo sulla testa con una mazza nel caso dovesse abbandonare la sua 'vocazione' per le bevute (34-36), il che potrebbe lontanamente richiamare un divertente passo dantesco (*Inf.*, XXV, 31-33) in cui di Caco è detto:

onde cessar le sue opere biece,
sotto la mazza d'Ercule, che forse
gliene diè cento, e non sentì le diece.

Poco più avanti (II, 74), Carlo Pandolfini è comicamente esaltato da Bartolino come «*maestro* ver dell'*arte nostra* [del bere]», riprendendo un'altra battuta di Virgilio quando questi, nel parlare a Dante del peccato d'usura, dice «che l'*arte vostra* quella [la natura], quanto pote, / segue, come 'l *maestro* fa 'l discente» (*Inf.*, XI, 103-104). Antonio Martelli attira invece l'attenzione di Lorenzo per la sua spasmodica fretta (II, 85-86: «Chi è costui, che vien che tal *furore*, / ratto che ne va quasi par che trotte?»), che potrebbe ricordare il «furore» dei cani a cui sono paragonati i diavoli di Malebolge in *Inf.*, XXI, 67-70:

Con quel *furore* e con quella tempesta
ch'escono i cani a dosso al poverello
[...]
usciron quei di sotto al ponticello

Possibile estremizzazione delle «parole [...] *ebbre*» rivolte da Bonifacio VIII a Guido da Montefeltro in *Inf.*, XXVII, 99 potrebbe essere quella di *Simp.*, II, 97-98: «Chi è costui che par *ebra* bertuccia / che 'mpaniat'ha l'un e l'altr'occhiolino?», dove *impaniato* richiama un altro termine 'comico' dantesco presente in Malebolge, in riferimento ai litigiosi diavoli Alichino e Calcabrina i quali, azzuffatisi, precipitano nella pece bollente e rimangono in essa invischiati (*Inf.*, XXII, 149-150: «li *'mpaniati* / ch'eran già cotti dentro da la crosta»). E al linguaggio di Malebolge fa pensare anche il v. 10 del libro III, «Ve' come lieto vien, che nel vin *galla*», ove il verbo *gallare* può essere interpretato in due modi: 'insuperbirsi' (e si ha un esempio in tal senso anche in *Purg.*, X, 127) o, essendo in correlazione a un liquido come il vino, 'galleggiare', come in una buffa similitudine presente appunto in Malebolge (*Inf.*, XXI, 55-57): «Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli / fanno attuffare in mezzo la caldaia / la carne con li uncin, perché non *galli*»; quest'ultimo collegamento potrebbe essere peraltro avvalorato dall'ulteriore corrispondenza fra il verso III, 12 («si ben al suon del bicchier *balla*!») e un altro passo del medesimo episodio infernale (*Inf.*, XXI, 53: «Coverta convien che qui *balli*»).

Ulteriori richiami all'*Inferno* si possono trovare praticamente ovunque nel poemetto laurenziano. Palese è quello di III, 22-23 («Chi è quel c'ha un mento sotto el mento / e non mi par che sia nella spezie ètica?»), ove la sete 'da ubriacone' dello Scassina è diretta citazione di

quella 'da ammalato' di maestro Adamo (*Inf.*, XXX, 52-57). La figura di Checco Spinelli si caratterizza per una brama di vino (*Simp.*, III, 56-57: «io credo che costui più ne *divori* / a *pasto* che non tien dua carrategli») addirittura paragonabile a quella che un cane come Cerbero ha del cibo (*Inf.*, VI, 29-30: «e si racqueta poi che 'l *pasto* morde, / ché solo a *divorarlo* intende e pugna»). Il verso 91 di III («L'altro, che drieto a piè *nel fango inzuppa*») è inoltre alquanto consonante con *Inf.*, VII, 129 («con li occhi vòlti a chi *del fango ingozza*»).

Bartolino, parlando di Belfradello (IV, 30: «egli è pur una *sciocca creatura*»), riprende ancora una volta un'espressione del Virgilio dantesco, nello specifico uno stizzito rimbrotto rivolto a Dante stesso (*Inf.*, VII, 70-71: «Oh *creature sciocche*, / quanta ignoranza è quella che v'offende!»), a ulteriore riprova della sostanziale identificazione in chiave parodistica dei due personaggi-guida. Sempre nel cap. IV troviamo un'altra eco 'comica' dantesca: «che come *porci* corrono *allo mbratto*» (v. 63) richiama *Inf.*, VIII, 50: «che qui staranno come *porci in brago*».

Ancora ricordi di Malebolge nel libro V, quando l'impaziente Bartolino riesce finalmente a togliersi di dosso Lorenzo per andare a gozzovigliare con gli altri suoi concittadini, affidando l'indesiderato discepolo a Nastagio Vespucci; eloquenti sono i versi 7-9:

E' disse a me: – El tempo fugge e vola,
e colui non è preso a gnun *lacciuolo*
che non è *giunto* o preso per la gola.

Il passo sembrerebbe infatti la sintesi di uno dei più noti episodi comici della *Commedia*, ovvero la beffa architettata ai danni del diavolo Alichino dal barattiere Ciampolo di Navarra (*Inf.*, XXII); di quest'ultimo è infatti detto «ch'avea *lacciuoli* a gran divizia» (v. 109), e, quando egli si tuffa nella pece bollente ingannando lo stuolo infernale, Alichino lo insegue stizzito gridando «Tu *se' giunto!*» (v. 126). Interessante è anche il fatto che nell'*incipit* del capitolo in questione Bartolino venga paragonato a uno «*sparvier* ch'è posto in alto a getto», esattamente come Alichino quando risponde all'attacco del compagno Calcabrina, irritato per la beffa subita da Ciampolo: «Ma l'altro fu bene *sparvier* grifagno / ad artigliar ben lui» (*Inf.*, XXII, 139-140).

Passato ormai sotto l'egida di Nastagio, Lorenzo scambia Oliviero Arduini e Appollonio Baldovini per due torri, rendendosi subito conto dell'errore (V, 31-33); l'episodio ricalca chiaramente quello di *Inf.*, XXXI, 18-33, in cui Dante è protagonista di un'analoga svista scambiando per «alte torri» i giganti prigionieri del pozzo infernale. Poco dopo appare agli occhi del Magnifico e del suo accompagnatore la brigata guidata da Strozzo degli Strozzi (V, 89 ssg.):

Come, tornando di pastura al truogo,
corron e porci per la pappolata,
così costor per ritrovarsi al luogo. (vv. 91-93)

La buffonesca similitudine fa il paio con quella di *Inf.*, XXX, 25-27:

[...] due ombre smorte e nude,
che mordendo *correvan* di quel modo
che 'l *porco* quando del porcil si schiude.

I numerosi riferimenti al mondo animale sopra citati trovano una giustificazione, in Dante, nelle parole di Antonino Pagliaro:

Possibile è [...] che il poeta abbia avvertito come una sorta di crisi di ordine comico si denunciassero nella forma linguistica, per la stessa necessità di avere riportati in essa, su scala animalesca, atteggiamenti e costumi umani.⁹

⁹ A. PAGLIARO, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, 318.

Appare chiaro il fatto che in Lorenzo agisca il medesimo processo, talvolta addirittura estremizzato, adattato alla crescente degradazione quattrocentesca della società fiorentina.

Al linguaggio 'comico-diabolico' di Malebolge sembra rimandare anche la similitudine di *Simp.*, VIII, 7-9, nella quale il dito con cui il fanciullo, nell'afferrare goffamente un bicchiere di vino, «all'orlo ha fatto *uncino*», richiama alla mente due distinti luoghi di *Inf.*, XXI: i vv. 55-57 («Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli / fanno attuffare in mezzo la caldaia / la carne con gli *uncin*, perché non galli») e il v. 73 («Innanzi che l'*uncin* vostro mi pigli»). E ancora, nei versi di poco successivi del poemetto laurenziano (14-15), il piovano di Stia si allontana in modo tale «ch'e' ci pareva al *culo* un cavriuolo / per la gran *saponata* che v'accolse»; tale 'saponata' è originata dal sudore (v. 20) e da alcune emanazioni corporali, come si legge appena dopo (vv. 22-24):

Così el piovan passò a grand'onore,
col *cul ballando* e con qualche *coreggia*
sonando, sì che si sentia l'odore.

Impossibile non pensare, anche per la valenza 'musicale' del gesto, al celeberrimo verso finale di *Inf.*, XXI: «ed elli avea *del cul fatto trombetta*».

Le motivazioni di questa ripresa laurenziana del 'comico' dantesco sono state già intuite – come detto – da Zanato.¹⁰ Colui che di lì a poco diverrà il signore di Firenze, infatti, sembra porsi come un moralizzatore dei costumi cittadini, e ciò appare evidente in diversi altri luoghi testuali. Vediamo dunque come la 'funzione Dante' possa rappresentare il primo livello d'azione (benché ancora acerbo) nel tentativo di instaurare un'egemonia medicea nell'ambiente culturale fiorentino. Scrive Nino Borsellino a proposito del Dante di Malebolge:

Questa messinscena del turpe, questa radicale demonizzazione dell'umano, occupa tutto il distretto di Malebolge, la più vasta sezione del poema dilatata per più di un suo terzo. L'inchiesta di Bachtin sul realismo carnevalesco prerabelaisiano ha trascurato questa inconvertibile campionatura di grotteschi demoniaci e carnevaleschi, e la sua omissione, intenzionale o preterintenzionale che la si giudichi, *collega certo meglio la storia del riso tra medioevo e Rinascimento allo schema popolare dell'ambivalenza morte-resurrezione*. Il grottesco di Malebolge, infatti, esaspera solo il primo termine del rapporto, la morte, e insieme *esalta il dominio di Dante sul delirio carnevalesco*.¹¹

In un modo simile mi pare agisca il 'comico' laurenziano del *Simposio*: la degradazione cui sono soggetti i singoli beoni è in fondo l'anticamera della morte, o, se non altro, di un particolare tipo di morte, quella 'politico-culturale' e 'spirituale'. Con le dovute cautele, si potrebbe dire che – anche in questo caso – il grottesco esalti il dominio *di Lorenzo* sul «delirio carnevalesco». E questo dominio può essere esercitato appieno solo ponendo l'accento sull'incapacità del prossimo, in questo caso del 'possibile avversario politico'. Scrive Giulio Ferroni:

Un altro elemento ineludibile perché si possa parlare di ridicolo è dato dal *rapporto di potere*. Perché l'ignorante possa effettivamente essere oggetto ridicolo, perché la sua ignoranza di sé possa suscitare il riso, occorre che esso sia privo di forza e di potere: solo così chi lo osserva può arrivare ad aggredire la sua pretesa di superiorità e a godere col riso di questo suo vizio.¹²

¹⁰ Cfr. *supra*, nota 8.

¹¹ N. BORSELLINO, *La tradizione del comico*, Milano, Garzanti, 1989, 29 (il corsivo è mio).

¹² G. FERRONI, *Frammenti di discorsi sul comico*, in Id. (a cura di), *Ambiguità del comico*, Palermo, Sellerio, 1983, 20 (il corsivo è dell'autore).

Ed ecco che Dante e Lorenzo utilizzano – in tempi diversi – il comico e il riso per sottolineare la mancanza di «forza e potere» dei loro avversari (i quali sono in Dante per lo più già morti, mentre in Lorenzo lo sono, come detto, in senso ‘spirituale’), mettendo in evidenza – implicitamente, ma neanche troppo – la propria superiorità intellettuale e morale.

Ancora fortemente influenzato dalla ‘brigata’ pulciana, Lorenzo tende pertanto in questa fase alla critica *distruttiva*, seppur mitigata dal grande amore per la sua città. Scrive a tal proposito Rochon:

Pour susciter le rire, Laurent n'hésite pas plus à tourner en ridicule de fort respectables citoyens qu'à parodier Dante, Pétrarque, les Évangiles, Ficin et ses propres écrits. Mais la parodie du *Symposion* constitue aussi une critique de la stérilité des imitations formelles et de la vanité des modes intellectuelles.¹³

E in un modo simile si esprimerà Claudia Peirone:

Il *Simposio* [...] risulta, nelle successive elaborazioni, frutto di un sempre più consapevole “gioco” letterario che tende a prendere di mira, linguisticamente, non tanto Dante e Petrarca, quanto soprattutto i toni aridi e ripetitivi delle opere di imitazione dantesca e petrarchesca composte dagli stanchi epigoni della tradizione allegorico-didattica toscana.¹⁴

Ecco dunque che la critica alla società si interseca con quella alle mode letterarie, colpevoli di utilizzare modelli capitali come quelli delle ‘Tre Corone’ solamente al servizio di una fiacca e libresca erudizione. Il Magnifico punta pertanto a combattere la pedanteria rivolgendole contro le sue stesse armi, Dante *in primis*: e ciò spiega in buona parte la predilezione per l’Alighieri ‘comico’ e pungente. Sarà solo l’esperienza diretta di governo – dopo la morte del padre Piero nel fatidico 1469 – a cambiare la prospettiva laurenziana. Negli anni ’70, dal *De summo bono* in poi, arriverà anche il momento di una critica *costruttiva*;¹⁵ ma questa è un’altra storia.

¹³ ROCHON, *La jeunesse...*, 580.

¹⁴ C. PEIRONE, *Storia e tradizione della terza rima. Poesia e cultura nella Firenze del Quattrocento*, Torino, Tirrenia, 1990, 97.

¹⁵ Parla addirittura di «svolta capitale» F. SANGUINETI, *Introduzione a L. DE' MEDICI, Poesie*, Milano, Fabbri Editori, 2001, 6: «con la scomparsa del padre, la gestione diretta del potere politico e l'inesorabile declino economico del banco dei Medici, da ludica parentesi di spensierate evasioni, praticate da un astratto partigiano della vita attiva (ruolo attribuito a Lorenzo ancora nelle *Disputationes camaldulenses*, ambientate però da Landino nell'estate del '68), l'arte viene immediatamente a trasformarsi, in primo luogo, in meditato momento di concreta propaganda ideologica – si pensi a una svolta capitale come la conversione filosofica del '73, ben documentata dal *De summo bono*, le cui terzine rovesciano «in grande stile» l'ottica dell'acerbo *Simposio* –, per divenire quindi, sempre di più, allucinata occasione di neoplatoniche e religiose compensazioni di fronte alla frustrante realtà di un presente senza prospettive».