

DANIELA OGNO

Intrecci di generi e registri in quattro capitoli ternari in morte del Magnifico

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

DANIELA OGNO

Intrecci di generi e registri in quattro capitoli ternari in morte del Magnifico

L'intervento si propone di descrivere e interpretare a livello storico-letterario il fitto intreccio di generi e codici linguistici che si alternano all'interno di quattro capitoli ternari composti in morte di Lorenzo de' Medici subito dopo la sua scomparsa.

Nel presente contributo si vuole illustrare l'eterogeneità delle riprese intertestuali e dei registri espressivi di un'operetta didascalico-encomiastica composta da quattro capitoli ternari, e dedicata a Piero de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico. L'autore dei componimenti è Matteo Ridolfi, rimatore sul quale sono in corso ipotesi di identificazione nell'ambito di un progetto, finanziato dal Fonds National Suisse, che indaga la poesia volgare fiorentina nel cruciale ventennio che va dall'aprile 1492 al ritorno dei Medici, nel 1512.

I capitoli sono traditi da cinque manoscritti, tutti conservati in biblioteche fiorentine¹. Per gli esempi si considerano testo e veste grafico-linguistica del solo Magliabechiano II. X. 56 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), esemplare di dedica allestito per Piero, e contenente una lettera prefatoria, firmata *Mattheus Rhodulphi florentinus*. Gli ultimi due capitoli del poemetto, sono stati accolti, a causa di un'erronea attribuzione, nella maggior parte delle edizioni di rime volgari di Poliziano dell'Ottocento e hanno perciò avuto una discreta circolazione nel corso del XIX secolo, anche se quasi del tutto privi di note di commento².

Prima di presentare i modelli prescelti dall'autore, si illustra per cenni la struttura dell'opera nel suo insieme e il contenuto di ciascun capitolo. Il componimento iniziale e quello conclusivo fungono da cornice ai due centrali, poiché descrivono rispettivamente le ultime volontà di Lorenzo morente e la fiducia che Firenze può riporre in Piero, degno erede del padre. Nel primo testo sono, dunque, rappresentati gli ultimi istanti di vita del Magnifico, che egli spende per pronunciare le estreme raccomandazioni politiche e morali al figlio Piero, al fine di mantenere il governo della città e di perpetuare l'onore della propria casata; in quello finale, invece, Ridolfi si rivolge alla città di Firenze con toni fiduciosi, dettati dalla speranza nel fatto che Piero saprà eguagliare la condotta esemplare di Lorenzo. I due testi centrali, invece, hanno come fulcro tematico la lode del Magnifico e si presentano come vere e proprie deploratorie: nel secondo, e più esteso dei componimenti (266 versi), oltre alla celebrazione delle innumerevoli virtù etiche del Medici, si inseriscono l'esaltazione

¹ I manoscritti che riportano i testi sono: il Magliabechiano II. X. 56, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale; il Magliabechiano II. IV 678, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale; il Pluteo 41.25, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana; l'Ashburnamiano 452, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana; il Riccardiano 2599, Firenze, Biblioteca Riccardiana. Gli ultimi due capitoli sono accolti nella stragrande maggioranza delle edizioni poliziane ottocentesche a causa di un'errata attribuzione al Poliziano nel Riccardiano 2599.

² Le edizioni poliziane che accolgono tre capitoli sono: *Rime di M. Angelo Poliziano* con illustrazioni dell'abate Vincenzo Nannucci e di Luigi Ciampolini, Firenze, 1814, pp. 118-26; *Opere volgari di Messer Angelo Poliziano*, Venezia, Molinari, 1819, pp. 188-96; *Rime di Messer Angelo Poliziano*, Firenze, presso Filippo Marchini, edite da Giacomo Moro, 1822, pp. 196-203; *Le Stanze e l'Orfeo ed altre poesie di Angelo Poliziano*, Stamperia e Fonderia Stereotipa di Luigi De- Micheli e Bernardo Bellini, Cremona, 1824; *Parnaso italiano*, volume undecimo, *Lirici*, Venezia, Giuseppe Antonelli editore, 1846, pp. 1322-1324; *Opere volgari di Messer Angelo Ambrogini Poliziano*, Firenze, Sansoni, 1855, pp. 252- 260, a cura di Tommaso Casini; *Le stanze, Le Orfeo e Le rime di Messer Angelo Ambrogini Poliziano* rivedute su i codici e su le antiche stampe e illustrate con annotazioni di varii e nuove da Giosuè Carducci, Firenze, Barbèra, 1863, pp. 765-77.

di Lorenzo in veste di *patriae parens*, di mecenate e protettore delle lettere e di abile politico e diplomatico che ha accresciuto la potenza e il prestigio di Firenze (si ricordano, ad esempio, gli accordi con gli Aragonesi nel 1480 e la pace vantaggiosa ottenuta con Sisto IV e Siena). Il terzo capitolo, infine, si concentra nuovamente sulle eccezionali doti del Magnifico e sulla desolazione in cui versa la città del Giglio, che innesca una consistente riflessione sull'imperscrutabilità della Fortuna e sulla caducità della vita umana.

Dal punto di vista metrico i capitoli si presentano nell'uso tipico di utilizzo «in situazioni comunicative che presuppongono una destinazione pubblica (spesso di carattere ufficiale, come suppliche a regnanti, lodi a personaggi illustri o lamenti in morte di importanti uomini del tempo)³. Anche i tratti stilistici si possono riassumere, in relazione a scriventi medio colti, quali Matteo Ridolfi, in un abuso della mitologia, da cui il nostro trae la maggior parte degli *exempla*, di una pedante prolissità, e nella tendenza all'iperbole nel lodare il personaggio compianto. Tale pedante prolissità si traduce, ad esempio, nell'uso di alcuni latinismi assai rari in testi volgari, come *latria*, *labe*, *propago*, *coruscante*, *proceri*, o nel massiccio utilizzo di participi congiunti con valore attributivo, anche in questo caso desueti, quali *stellante*, *murmurante*, *resonante*, *coruscante*, *stellante*, *rutilante*, *africante*, *pululante*, che testimoniano il tentativo di alzare il registro espressivo del testo, ma che in realtà appesantiscono il dettato.

Per apprezzare i riferimenti culturali dei capitoli, un primo dato da considerare è, come accennato poco sopra, la disparità -di genere e stilistica- delle opere da cui Ridolfi trae spunto: da una parte, infatti, l'autore guarda a poeti della tradizione fiorentina municipale e prossimi all'ambiente mediceo, quali l'araldo Antonio di Meglio e Bernardo Pulci; dall'altra, numerosi sono i prestiti, sia a livello dei motivi, sia sul piano lessicale, da opere riconosciute come esemplari nella Firenze del tardo Quattrocento: i *Trionfi*, i *Rerum vulgarium fragmenta*, la *Commedia*, il *Morgante*, del quale si distinguono interi versi o emistichi.

Si considerano dapprima le opere cronologicamente più vicine ai capitoli di Ridolfi, con cui i componimenti condividono fine e occasione, cioè i capitoli ternari di Antonio di Meglio e Bernardo Pulci, (rispettivamente composti per la morte di Lorenzo de' Medici, fratello di Cosimo, e per quella di Cosimo medesimo). La filiazione diretta di uno dei capitoli di Ridolfi da quello pulciano è testimoniata dalla coincidenza di spunti retorici e testuali, e da riprese esplicite, che tra poco si metteranno in evidenza. Meno palese è, invece, il legame con i capitoli ternari di Antonio di Meglio. Tuttavia, se alcuni motivi comuni a entrambi i testi, quali il lutto a partecipazione universale, o la perdita di un elemento di pacificazione per l'Italia intera, di per sé non provano un legame sicuro, Ridolfi sembra accogliere dal di Meglio due indicazioni precise a livello strutturale e stilistico: in primo luogo, la scelta di dedicare più capitoli e non un solo componimento alla morte del defunto, ancor più significativa se si considera l'eccezionalità di questa scelta nell'ambito dei componimenti in morte; in seconda istanza Ridolfi, come di Meglio, sceglie di far parlare in prima persona il compianto, altra opzione non scontata⁴.

Se, dunque, si può cautamente proporre un richiamo sul piano strutturale ai componimenti del Di Meglio, tenendo conto degli elementi suesposti, senza dubbio il nostro autore ha in mente, o, per meglio dire, sul suo scrittoio, il capitolo *Piangi tu, che pur dianzi eri felice* di Bernardo Pulci,

³ CLAUDIA PEIRONE, *Storia e tradizione della terza rima. Poesia e cultura nella Firenze del Quattrocento*, Torino, Tirrenia stampatori, 1990, pp. 90-1.

⁴ La scelta di far parlare in prima persona il defunto non compare, infatti, in nessun'altro capitolo in morte pubblicati nell'antologia di ANTONIO LANZA, *Lirici toscani del Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1975, due voll.

composto per la morte di Cosimo: lo dimostrano le riprese testuali di interi versi, quando non di terzine, riutilizzate con modifiche solo minime. Si leggano i versi incipitari (vv. 1-6) del Pulci: «Piangi tu, che pur dianzi eri felice, / misera patria, sconsolata e mesta, / piangi, ché solo a te di pianger lice! / Pianse Pericle Atene e cangiò vesta, / Epaminonda Tebe, e la gran Roma / quello a chi 'l nome ancor d'Affrica resta»⁵. E si confrontino con l'attacco del componimento di Ridolfi: «Piangi horamai città obscura et negra, / piangi Firenze, sconsolata e mesta, / piangi, che più non puoi essere allegra. / Piangi, che solo a te di pianger resta, / vedova afflicta, dove el tuo parente, / che te havea facto alzar tanto la testa».

Come si può osservare, l'incipit di Ridolfi riprende in modo pedissequo quello pulciano, pur apportando qualche variazione. L'anafora del verbo piangere è esasperata: i predicati aumentano da tre a quattro e scompare anche la *variatio* tra presente e passato remoto dell'originale, in modo che nel testo di Ridolfi la ripetizione risulta eccessivamente ridondante; la clausola del secondo verso è trascritta identica e riferita in entrambi i casi a Firenze; il quarto verso di Ridolfi parafrasa il terzo di Pulci; infine la seconda terzina del capitolo di Pulci è dislocata, quasi identica, a circa un quarto del componimento, ai vv. 73-5: «Non pianse tanto mai Pericle Athene, / non Thebe Epaminonda o la gran Roma / quel che d'Africa anchora el nome tiene». Il testo di riferimento, in questo caso, diventa fonte non solo di motivi, ma di riprese di intere serie versali, volte in parte a saldare il legame di genere e di occasione che accomuna i due testi (il compianto per la morte dei Signori di Firenze), ma che certo sono spia anche di uno scarso slancio creativo da parte di Ridolfi. In casi come questi, infatti, pare impossibile parlare di *aemulatio*, poiché non si riscontra distanza tra fonte e modello.

Nonostante sia chiaro che il rapporto col modello non sia di *aemulatio*, ma di *imitatio*, è significativo notare le differenze che emergono tra i due testi relativamente a passaggi cruciali delle poesie in morte: come viene ricordato e lodato il compianto, e cosa reca fama imperitura all'anima del defunto. Rispetto alla rappresentazione del defunto, si osservi che Cosimo nel capitolo pulciano è definito ai versi 13-4 «tuo [di Firenze] parente, il tuo refugio, tua salute e speme»⁶. Ridolfi, invece, celebra Lorenzo non solo come guida politica che ama la sua patria, si prende cura dei suoi cittadini, ma quale esempio di santità e di martire: «Costui [Lorenzo] te ha messo, o patria, tanto in cima / col proprio sangue alzata insino al Cielo / e facta a tutto el mondo parer prima». Il fatto di utilizzare attributi che si potrebbero definire cristologici per individuare il ruolo di Lorenzo, è eccezionale, e va al di là dell'encomio tradizionale di principi e signori. Anche la funzione della poesia come unica risorsa in grado di eternare i grandi personaggi da Pulci è solo accennata, mentre nei capitoli occupa due ampi *excursus*, nel secondo e nel quarto componimento. Infine, nel modello non vengono esposte le azioni politiche dell'avo di Lorenzo, ma le virtù civiche che renderanno il suo nome eterno. Nel secondo capitolo, al contrario, vengono cantate la spedizione di Lorenzo a Napoli presso Ferdinando I, la pace vantaggiosa stipulata nel 1480 con Sisto IV, la conseguente "riconquista" dei territori fiorentini precedentemente occupati dalle truppe aragonesi. La distanza tra i due testi è dunque da ricercarsi nella tipologia di lode: quella di Ridolfi appare, infatti, più iperbolica e precisa.

I generi metrici da cui Ridolfi trae motivi, citazioni, versi, non si esauriscono, come accennato, nella lirica fiorentina encomiastica immediatamente precedente all'autore. Oltre ai già ricordati *Triumphs* petrarcheschi, la *Commedia*, i *Rerum vulgarium fragmenta* e il *Morgante*, sono presenti anche le

⁵ ANTONIO LANZA, *Lirici*, pp. 286-90.

⁶ Ivi, p. 286.

Selve di Lorenzo, da cui si traggono prestiti lessicali che denotano un omaggio alla produzione poetica del Magnifico, evidente se si considerano a sintagmi come *mio mormurante Arno*, presente e nella lettera dedicatoria e nel capitolo di apertura del poemetto (in questa occasione in bocca proprio a Lorenzo): dagli spogli effettuati finora non si è trovato riscontro né in prosa né in poesia dell'attributo *murmurante* o *mormorante* se non a partire dagli anni 30 del '500. Tuttavia si trova riscontro di un predicato affine per la sua caratteristica di voce onomatopeica riferita all'Arno, accompagnato anche in questo caso dal possessivo *mio* in un passo della *Selva I* di Lorenzo, ottava 33: «Lascia la vecchia madre Falterona / e le caverne dello antico monte / *Arno mio* lieto, e di verde corona / di popul 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, eterna fama»⁷. Per quanto concerne le riprese dai *Rerum vulgarium fragmenta*, dai *Triumphs* e dalla *Commedia*, è possibile sottoscrivere ciò che rileva Antonio Corsaro in un suo contributo sulla fortuna e imitazione dei *Trionfi* nel Cinquecento, riferito a due citazioni dell'opera petrarchesca nel carteggio Machiavelli-Vettori: «Il fenomeno cui questi episodi rinviano, per certi versi scontato, concerne l'assimilazione parcellizzata dei *Triumphs* nella cultura del primo Cinquecento, con la progressiva frammentazione in luoghi topici e la riduzione del testo a repertorio proverbiale»⁸. Mi pare che tale giudizio si possa riferire a casi come i seguenti: nel primo si considera un passo *Poi che la terra un tempo ornata fu*, vv. 115-17: «Ma quant'oro fu mai sotto la luna / non ti può fare più alto o grande un passo, / per esser sottoposto alla fortuna»; la fonte da cui si ricava il verso è la *Commedia*, *Inferno* VII, vv. 61-66: «Or puoi, figliuol, veder la corta buffa / d'i ben che son commessi a la fortuna, / per che l'umana gente si rabuffa; / *ché tutto l'oro ch'è sotto la luna* / e che già fu, di quest'anime stanche / non potrebbe farne posare una»⁹. Il secondo esempio che si propone riguarda invece il terzo componimento: *Morte, per torre el più ricco thesauro*: «O vana gloria della gente stolta! / O fallace speranza, o viver vano! / Quanto el cielo ha dimostro a questa volta. / O fido specchio ove tutti veggiamo / tanta nostra *superbia*, pompa e boria / di crederci tenere el mondo in mano»; ancora una volta è la *Commedia* la fonte, *Purgatorio* XI, vv. 88-91: «Di tal *superbia* qui si paga il fio / e ancor non sarei qui, non fosse / che possendo peccar mi volsi a Dio / Oh vana gloria de l'umane posse!»¹⁰. Le riprese da Petrarca sono circoscritte nella maggioranza dei casi a tale tematica e ricavate da quei componimenti che annunciano la morte di Laura, quali la canzone *Che debb'io far? Che mi consigli Amore?* (Rvf 268) e il sonetto *L'alto e novo miracol ch'a di nostri* (Rvf 309). In un luogo altamente significativo, l'attacco del primo capitolo, infatti, Ridolfi annuncia la morte del Magnifico con i seguenti versi: «Poi che la terra un tempo ornata fu / dalla natura humana d'un huom degno / qual no ispera el mondo veder più, / *ne volse Giove el suo stellante regno* / ornare e Phoebo anchora arrise in celo». Similmente, in Rvf 309 il poeta aretino imputa al cielo, geloso dell'*alto e novo miracol*, Laura, il riacquisto della fanciulla: «L'alto e novo miracol ch'a di nostri / apparve al mondo, et star seco non volse / che sol ne mostrò 'l ciel, poi sel ritolse / *per adornare i suoi stellanti chiostri*, / vuol ch'i depinga a chi nol vide, e 'l mostri, / Amor, che 'n prima la mia lingua sciolse»¹¹. I calchi dal *Morgante*, infine,

⁷ LORENZO DE' MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di PAOLO ORVIETO, Roma, Salerno editrice, 1992, due voll; vol. I, p. 551.

⁸ ANTONIO CORSARO, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento*, in *I triumphs di Francesco Petrarca*, a. c di CLAUDIA BERRA, Cisalpino Istituto editoriale Universitario, 1999, Milano, pp. 430-485.

⁹ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, vol. primo, *Inferno*, 1991, p. 222.

¹⁰ Ivi, vol. secondo, *Purgatorio*, p. 336.

¹¹ FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzati*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, Milano, Mondadori, 1996, p. 300.

sono diciassette tra riprese di interi versi ed emistichi e, al contrario dei casi sopra citati, non sono necessariamente legati a motivi topici, come la fortuna, la caducità della vita umana e la rappresentazione della morte.

Termino con una breve riflessione sul verso finale del primo capitolo, che descrive l'istante estremo della morte di Lorenzo: *e cadde come fa persona stanca*. Se l'attacco e il ritmo giambico dell'endecasillabo sono evidentemente ricavati da *Inferno* V 142: «e caddi come corpo morto cade»¹², la clausola è probabilmente ripresa da *Triumphus Mortis* I 168: «parea posar come persona stanca»¹³: l'utilizzo della fonte petrarchesca non è ipotizzabile solo a partire dal reperimento del medesimo sintagma in fine di verso, ma a partire dall'identità dell'occasione, cioè la descrizione di un trapasso di un personaggio di primaria importanza per lo scrivente, in questo caso di Laura. Ad un primo sguardo, dunque, e secondo diversi esempi tra quelli riportati, l'autore sembrerebbe prelevare sintagmi, rimanti o interi versi in modo quasi meccanico, al fine di riuscire nell'assemblaggio del testo (e in alcune parti dei capitoli questo giudizio appare più che fondato). Osservando il contesto da cui i lessemi di questo ultimo esempio sono prelevati, tuttavia, è possibile ipotizzare la consapevolezza dell'autore di trarre tali tessere da episodi narrativi assimilabili alla situazione descritta da Ridolfi e di parlare se non di *aemulatio* di "imitatio consapevole". In particolare, rispetto al verso della *Commedia*, si capovolge la situazione: Dante, cioè, cade come potrebbe fare chi effettivamente muore, ma in realtà è solo svenuto; Lorenzo – e Laura –, invece, pur colti nel momento della morte, sembrano semplicemente addormentarsi, come appare naturale per coloro che sono presentati più che mortali, esemplarmente al di sopra di ogni altra creatura.

In conclusione, si è potuto osservare che l'utilizzo dei testi di riferimento non prevede da parte di Ridolfi un'assimilazione cui segue una riproposizione originale, ma un'acquisizione che si limita a ripresentare alcune porzioni testuali al fine di comporre un'opera di promozione della figura di Lorenzo e di Piero. Sul piano ideologico, infatti, i capitoli si inscrivono all'interno della particolare tradizione umanistica fiorentina, che deve sforzarsi di mantenere l'equilibrio tra l'esaltazione dei Medici in quanto garanti della *libertas* repubblicana e la legittimazione di una successione ereditaria che dovrebbe essere prerogativa di un regime signorile o principesco¹⁴.

Non pare nemmeno possibile parlare di un unico genere o opera presi a modello, poiché i prelievi testuali provengono da opere con finalità poetiche, estetiche e ideologiche estremamente diverse. Anche in forza della fruibilità del metro del capitolo ternario, i richiami dai "classici toscani" sono nella maggior parte dei casi ridotti a semplice strumento compositivo, sovente svuotate della loro tensione drammatica, anche quando la ripresa testuale si riprende in corrispondenza di un motivo definito.

¹² DANTE ALIGHIERI, op. cit. vol. primo, *Inferno*. p. 166.

¹³ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, terza edizione aggiornata, 2008, p. 1201.

¹⁴ Già Bartolomeo Platina, ad esempio, si era trovato di fronte alla necessità di rielaborare o eliminare alcuni contenuti del *De Principe*, dedicato a Federico Gonzaga, nel momento in cui lo volle dedicare al Magnifico: nel 1474 quest'ultimo non era certo nelle condizioni politiche per potersi permettere di ricevere un trattato dedicato a un sovrano; perciò il Platina ribattezzò la sua opera *De optimo cive*, epurandola laddove fosse necessario.