



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Filologia Moderna Classe LM-  
14

Tesi di Laurea

*“Così pii trovi voi verso il mio canto”  
La favola di Orfeo ed Euridice nelle  
Metamorfosi di Giovanni Andrea  
dell’Anguillara*

Relatore  
Prof. Guido Baldassarri

Laureando  
Thomas Bottecchia  
n° matr.1155376 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018



O Musa, tu che di caduchi allori  
non circondi la fronte in Elicona,  
ma su nel cielo infra i beati cori  
hai di stelle immortali aurea corona,  
tu spira al petto mio celesti ardori,  
tu rischiara il mio canto, e tu perdona  
s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte  
d'altri dilette, che de' tuoi, le carte.

*(Gerusalemme liberata, I, 2)*

Non aspettar mio dir più né mio  
cenno;  
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,  
e fallo fora non fare a suo senno:  
per ch'io te sovra te corono e mitrio

*(Purgatorio, XXVII, 139 – 142)*



## INDICE

« <i>Le forme in novi corpi trasformate</i> » – Introduzione.....	1
CAPITOLO 1. « <i>Ab origine mundi ad me [...] tempora</i> » – La fortuna di Ovidio in età medievale.....	7
1.1. « <i>Nitimur in vetitum semper cupimusque negata</i> »: Ovidio tra XI e XIV secolo.....	9
1.2. La favola di Orfeo in Giovanni Bonsignori.....	19
1.3. L’ <i>Ovidio maggiore</i> di Arrigo Simintendi da Prato.....	27
CAPITOLO 2. « <i>Felix qui quod amat defendere fortiter audet</i> » – La fortuna di Ovidio in età umanistica.....	33
2.1. Nel solco della tradizione: <i>l’Ovidio Metamorphoseos vulgare in terza rima</i> di Lorenzo Spirito Gualtieri da Perugia.....	35
2.2. « <i>Ch’io canti quest’ antica e bell’ istoria</i> »: <i>l’Historia et favola di Orpheo</i> .....	41
CAPITOLO 3. « <i>Orfeo cantando all’inferno la tolse</i> » – <i>La Fabula di Orfeo</i> di Poliziano.....	61
3.1. « <i>Silenzio. Udite</i> »: la novità nel mito antico.....	63
3.2. « <i>Ché più non si convien l’usato canto</i> »: la complessa simbologia dell’ <i>Orfeo</i> .....	73
CAPITOLO 4. « <i>Materiem superabat opus</i> » – Il secolo delle <i>belles infidèles</i> .....	79
4.1. « <i>Nec minor est virtus quam quaerere, parta tueri</i> »: il modello epico – cavalleresco.....	83
4.2. « <i>Amore è quel che m’ha data la via</i> »: l’ <i>Orfeo</i> “epico” di Niccolò degli Agostini.....	91
4.3. « <i>Ma finalmente m’ha sforzato Amore/ a chiederti pietà del mio dolore</i> »: la “metamorfosi” delle <i>Metamorfosi</i> di Ludovico Dolce.....	103
CAPITOLO 5. « <i>Ars adeo latet arte sua</i> » – Il caso Giovanni Andrea dell’Anguillara.....	115
5.1. « <i>Orfeo d’Apollo e di Calliope nacque</i> »: il rapporto “metamorfico” con l’originale.....	117
5.2. « <i>[...] Poté più d’un canto così egregio</i> »: lo stile “d’avanguardia” dell’Anguillara.....	129

CAPITOLO 6. « <i>Fa ch'ella al caldo amor suo non disdice</i> » – Commento alla favola di Orfeo.....	135
6.1. « <i>Per udir la sua lira e 'l suo bel canto</i> »: la storia di Orfeo.....	136
6.2. Libro X, ott. 1 – 40.....	138
6.3. Libro XI, ott. 1 – 19.....	148
6.4. Libro X – Commento.....	153
6.5. Libro XI – Commento.....	169
« <i>Ch'abbiano i versi miei perpetua vita</i> » – Conclusione.....	177
RINGRAZIAMENTI.....	185
BIBLIOGRAFIA.....	189







## «LE FORME IN NOVI CORPI TRASFORMATE<sup>1</sup>»

### INTRODUZIONE

La stagione letteraria rinascimentale si era aperta all'insegna della novità e della sperimentazione: nella prima metà del secolo si erano affacciati alla ribalta della scena poetica e non personalità del calibro di Ariosto, Machiavelli, Guicciardini, Bernardo Tasso, Annibal Caro, Pietro Bembo, Pietro Aretino; sia la poesia che la prosa sembravano scrollarsi di dosso la cupezza e i "limiti" della pur grande temperie basso medioevale e la perfezione quasi algida e asettica che aveva caratterizzato l'Umanesimo.

Proprio quest'ultimo, con la sua grande riscoperta delle opere della classicità, passate al vaglio da intellettuali eruditi, preparati, motivati e desiderosi di indagare a fondo gli *auctores* dell'antichità, aveva agito da anello di congiunzione fra una sorta di autunno letterario a cui la poesia del Medioevo era giunta e la nuova primavera cinquecentesca in cui poeti e prosatori, ricchi delle fervide teorie formulate dai filologi del Quattrocento, erano riusciti a produrre opere di alto livello grazie anche all'autocoscienza relativa alle potenzialità della lingua volgare, che nel secolo precedente era stata leggermente accantonata o per meglio dire messa in secondo piano.

Le teorie letterarie, le *querelles*, i dibattiti fra critici e poeti di professione sarebbero notevolmente aumentati nella seconda parte del secolo, testimoni di un grande lavoro mentale in cui ognuno sentiva il bisogno di misurarsi non solo con se stesso, ma anche con quanto già detto e analizzato in passato e nel presente. È proprio in questa dicotomia fra un passato necessario di innovazione e un presente da riscoprire e comprendere alla luce dei nuovi strumenti che i filologi umanistici avevano approntato che si verifica un'ulteriore riscoperta della classicità e un nuovo approccio con essa: il testo antico non è più solamente depositario di temi, stili, immagini dai quali l'autore attinge nella composizione della sua personale opera, ma un modello a cui fare riferimento e, molto spesso, un modello da superare, se possibile. Più che di superiorità del moderno sull'antico, forse è più corretto parlare di equiparazione: la letteratura italiana, da sempre all'ombra dei grandi del passato, si sentiva quasi in dovere, nella sua produzione, di non eccedere nell'originalità, di non superare modelli considerati insuperabili, di non peccare

---

<sup>1</sup> G.A. Anguillara (dell'), *Le Metamorfosi d'Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Rizzi, Venezia, 1825, I, 1, 1.

di *ubris* nei confronti di chi, a conti fatti, agiva come un maestro di stile nel genere letterario specifico, nella lingua e nella forma; il Cinquecento riesce a ridare nuova linfa alla produzione letteraria, non sfolgendone i rami, ma arrivandone fin dentro le radici. Benché già numerosi esempi nel Medioevo (basti pensare a Dante *in primis*) avessero ribadito con forza la superiorità della poesia in volgare rispetto a quella in latino o in greco, è soltanto nel grande calderone cinquecentesco che finalmente quelle sensazioni, quegli auspici, quei desideri di “rivalsa” nei confronti di un’antichità a volte opprimente, arrivano al loro compimento.

Misurarsi con l’antico voleva dire cercarlo, comprenderlo, analizzarlo; in ultima sede, se vi fosse stata la possibilità, tradurlo. È significativo che la parola *tradurre* contenga in sé la stessa radice della parola tradimento e in fin dei conti ciò che succede in questo tipo di lavoro rappresenta una sorta di “infedeltà”: la resa, in qualsiasi lingua arrivi, non sarà mai come quella in cui è stata concepita, proprio perché il disegno mentale che sta a monte è diverso; anche nelle rese più aderenti possibile alla natura stessa del testo vi è comunque uno scarto fra quanto viene tradotto e l’originale. Le *Metamorfosi* di Ovidio, uno dei massimi capolavori della letteratura occidentale, ne sono un esempio calzante.

Sul secondo poema epico per importanza all’interno della letteratura latina sono stati versati fiumi d’inchiostro e ripercorrere tutta la storia che vede la nascita, la composizione, lo sviluppo e la fortuna di un’opera tanto grande quanto di – versa, ovvero orientata in tutt’altra direzione rispetto alla tradizione, rappresenterebbe un in più che in questa sede non preme considerare; d’altro canto, passare in rassegna i quasi 250 miti contenuti al suo interno, rischierebbe di rendere la trattazione decisamente prolissa e poco incisiva. Il mondo di Ovidio, racchiuso nel *carmen perpetuum*, è già di per sé prolisso e vago, leggero e scherzoso, le cui tinte tuttavia alternano momenti di ostentato manierismo a giochi di luce ed ombra del più fine Caravaggio.

Lo stesso mondo delle *Metamorfosi* è ambiguo, caratterizzato com’è dagli incerti confini tra realtà e apparenza. Questo stato di cose può dare origine a situazioni paradossali. [...] Il paradosso, insomma, è la figura che nasce dallo scarto fra apparenza e realtà, è la segreta verità di un mondo dagli incerti confini<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> P. Fedeli, *Il poema delle forme nuove*, pp. 71 – 92. G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 1994, p. 82.

Nonostante il fascino misterioso che aleggia sull'opera del Sulmonese e che a distanza di più di duemila anni continua a sedurre una schiera infinita di lettori, c'è da dire, tuttavia, che gli esordi "critici" delle *Metamorfosi* non furono esattamente positivi, o almeno, non del tutto:

Ovidio come autore epico è definito da Quintiliano (10, 1, 88) *lascivus* [...], un poeta che si sbizzarrisce, che non sente il freno dell'arte [...], un poeta cui manca serietà e gravità adeguate all'*epos*. [...] Il merito di Ovidio è [...] nelle singole parti, non nella totalità<sup>3</sup>.

Più volte si è detto, da parte della critica, come la giustapposizione di storie presenti nelle *Metamorfosi* sembri, in finale, l'accostamento di diversi epilli, preziosissimi componimenti di tradizione alessandrina, legati fra loro da un tema comune, quello della metamorfosi, del mutamento, del cambiare forma. Solamente una delle storie raccontate nel poema sembra sfuggire a questo filo conduttore, almeno in parte: la favola di Orfeo ed Euridice.

Nella tragica storia d'amore fra il figlio d'Apollo e la sua dolce consorte non sembra il mutamento il perno centrale a cui ruota la vicenda, ma la parola, una parola che risuona in tutto il libro decimo delle *Metamorfosi* e che per contrasto risalta la plasticità dello stesso dettato di Ovidio.

Proprio questa intramontabile potenza suasoria della Parola, non a caso sottolineata dalla lettera maiuscola, è stata la cifra marcata che ha sancito un destino di successo arreso alla figura 'tragica' del poeta per antonomasia. [...] questo concetto discende, appunto, dall'intuizione della figura mitologica di Orfeo come detentrica di un senso profondo e di una verità assoluta, sovrumana e per questo anche immodificabile e in un certo senso intangibile<sup>4</sup>.

Orfeo è un poeta, ma non uno qualsiasi: figlio di due numi titolari della poesia, il suo canto si dispiega (un *unicum*, rispetto ad altre voci narranti nel poema) per un intero libro, prima indirettamente, poi in prima persona. Un canto che va aldilà di un semplice canto fine a se stesso; un canto che con la sua forza riesce a riportare la donna amata fuori

---

<sup>3</sup> E. Pianezzola, *Molteplicità e leggerezza nelle Metamorfosi: per una decostruzione dell'epicità*, pp. 55 – 66. G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 1994, p. 58.

<sup>4</sup> S.F. Minervini, *La proteiforme natura di Orfeo. Generi e modelli tra amore eterno e poesia assoluta in Angelo Poliziano e dintorni. Percorsi di ricerca*, a cura di Claudia Corfiati e Mauro de Nichilo, Cacucci Editore, Bari, 2011, p. 125.

dall'oscurità del Tartaro; un canto che, a seguito della seconda perdita di Euridice, muoverà gli alberi, gli animali, perfino le pietre ad ascoltare la triste storia di Orfeo, del suo amore andato oltre rispetto a quanto concesso ad un essere umano. Forse proprio per questo, alla fine della storia, l'unico modo per stare con la moglie è la sua morte; il lieto fine vi è solo nell'al di là. È Euridice, persa «a causa di troppo amore<sup>5</sup>», nel suo vago profilo appena accennato a muovere i passi del suo amante: «può sembrare curioso che tanto poco sia detto esplicitamente della fanciulla che seppe suscitare nello sposo un amore così intenso<sup>6</sup>». Nonostante questo, il suo ricordo trova spazio in ogni accordo della lira di Orfeo, in ogni sua parola, in ogni lamento, in ogni riferimento a un amore tragico, come il loro, o a un amore a lieto fine, come una proiezione di ciò che non è stato, ma che la speranza di Orfeo continua a sostenere, anche se, come già detto, tutto ciò arriverà con la morte dei due protagonisti.

È su questa favola, sui suoi risvolti, sulla sua ricezione, sulla sua interpretazione che si poggia il presente lavoro; la fortuna delle *Metamorfosi* nella letteratura italiana è sicuramente capillare e ben nota, ma l'attenzione sarà indirizzata verso la sua traduzione, la sua riscrittura, l'approccio dell'autore con essa: da un Medioevo permeato di allegorie e prose, si approderà alla grande stagione delle *belles infidèles* del Cinquecento, questi "tradimenti", come detto poco sopra, dell'originale latino che tuttavia, nel caso specifico di un intellettuale come Giovanni Andrea dell'Anguillara, hanno raggiunto, se non superato, i vertici già toccati solamente dai poemi antichi. Il commento personale, in ultima sede, cercherà di dare conto della varietà e della novità che proprio nella riscrittura dell'Anguillara è particolarmente evidente.

Pur non conforme all'epica in senso stretto, citando Emilio Pianezzola: «Quello che c'è di epico nelle *Metamorfosi* non è epica "agita" e narrata, ma epica rappresentata<sup>7</sup>». Le immagini degli amori, delle tragedie, dei re, delle regine, dei guerrieri, dei contadini, degli animali, della «commedia umana» che si agitano e si contorcono proprio come nelle loro trasformazioni all'interno del poema non possono non rimanere indelebili nella mente di

---

<sup>5</sup> F. Favaro, *Un brivido nell'Ade (Troppo – Troppo poco – Amate)*, in "Il lettore di provincia", 132 – 133, 2009, p. 112.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>7</sup> E. Pianezzola, *Molteplicità e leggerezza nelle Metamorfosi: per una decostruzione dell'epicità*, pp. 55 – 66. G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 1994, p. 62.

chi legge; e a chi ascolta, l'opera di Ovidio restituisce quello che in ultima sede è l'obiettivo comune a qualsiasi autore di letteratura, vicino o lontano dalla nostra sensibilità: il piacere del narrare.



## CAPITOLO 1

### «AB ORIGINE MUNDI AD MEA [...] TEMPORA<sup>8</sup>» – LA FORTUNA DI OVIDIO IN ETÀ MEDIEVALE

«E tu, lettore, alle cose che troverai nel presente volume non portare in quella fede, se non pigliando li amaestramenti delle allegorie, acciò che non deviassi dal diritto proponimento, onde per questo errassi nella cattolica fede né 'l compositore portasse pena perpetua<sup>9</sup>»

Così recitava, alla luce della sua prima apparizione a stampa veneziana nel 1497, il proemio dell'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, volgarizzamento risalente alla seconda metà del Trecento ad opera del perugino Giovanni de' Bonsignori di Città di Castello.

Non sorprende che un'opera come le *Metamorfosi* ovidiane fosse presente e viva all'interno di un clima come quello umanistico, in cui il rifiorire degli *studia humanitatis* aveva riportato alla luce il desiderio di riscoprire le antiche opere della classicità, non solo da un punto di vista stilistico come modelli per coloro che si cimentavano nella scrittura di opere in latino, ma anche da uno contenutistico e tematico, delle fonti grazie alle quali era possibile attingere come miniera pressoché inesauribile, specialmente nel caso del *carmen perpetuum* ovidiano, di storie.

La tradizione manoscritta medievale aveva consegnato all'Umanesimo non pochi esemplari delle *Metamorfosi*, opera che fin dalla sua riscoperta fra XII e XIII secolo (la cosiddetta e tanto discussa *aetas ovidiana*) aveva avuto notevole fortuna, sia tra un popolo colto e aristocratico che tra uno più "basso" e popolare; in particolar modo due sono le traduzioni che accompagnano la ricezione del poema latino dalla seconda metà del Trecento sino quasi agli albori del XVI secolo: la prima è quella di ser Arrigo Simintendi da Prato, uomo dalle scarse notizie biografiche appartenente probabilmente alla corporazione dei giudici e dei notai, che confeziona un *Ovidio Maggiore*, all'incirca nel 1330; la seconda, di cinquant'anni più giovane, del già nominato Giovanni Bonsignori, perugino di Città di Castello, la cui famiglia (ed egli stesso) aveva ricoperto nel corso degli anni cariche pubbliche all'interno del comune.

---

<sup>8</sup> P. O. Nasone, *Metamorfosi*. I, 3 – 4, P. Bernardini Marzolla (a cura di), Torino, Einaudi, 1994.

<sup>9</sup> G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, edizione critica a cura di E. Ardissino, Commissione Testi di Lingua, 2001.

Due personalità, due traduzioni della stessa opera, due diverse modalità di confrontarsi con essa e trasporla in volgare; è sufficiente osservare l'incipit della versione di Simintendi per notare la prima differenza fondamentale:

QUI CUMINCIA L'OVIDIO MAGGIORE  
TRANSLATATO DI LATINO IN VULGARE  
PER SER ARRIGO SIMINTENDI DA PRATO

Proemio di quello che disse Ovidio di trattare insino a quella parte che dice *Prima che*.

L'animo mio desidera di dire le forme mutate in nuovi corpi. O ideï, date favore a' miei cominciamenti, però che voi mutaste voi, e quelle; e fate menare continuo verso dal primo cominciamento del mondo insino a' miei tempi. [...] <sup>10</sup>

Simintendi ricalca perfettamente il celebre esordio ovidiano in una vera e propria traduzione fedele all'originale, tutt'al più addobbata da qualche orpello retorico (riscontrabile ovviamente nel prosieguo del testo) e, cosa importante, premettendo via via alle porzioni di testo tradotto un "titolo" esplicativo del tema trattato. Non vi è alcuna prefazione specificatamente "d'autore", né alcuna dichiarazione programmatica sul lavoro che egli si accinge ad intraprendere: il testo parla da sé.

Diverso sembra l'obiettivo che si prefigge Bonsignori al momento della sua personale stesura in volgare delle *Metamorfosi*; mentre il lavoro di Simintendi, ricalcando la struttura latina del poema, non ha probabilmente alcun fine se non quello del *delectare* il pubblico al quale è indirizzato (e di cui ci si occuperà in seguito) con le favole e i miti raccontati, quello del collega perugino porta con sé un avvertimento ben preciso: certamente il pubblico dell'*Ovidio Metamorphoseos Vulgare* porgerà l'orecchio alle storie ivi narrate, ma badando a non prestarvi fede alcuna se non per mezzo de «li ammaestramenti delle allegorie<sup>11</sup>», affinché non sia sviato dalla "retta via" del credo cristiano e il suo autore (Bonsignori stesso, quasi in forma di tutela personale) non «portasse pena perpetua<sup>12</sup>».

Le *Metamorfosi* di Ovidio possono essere lette solamente mediante l'allegoria e, grazie a questa, assunte come modelli di comportamento etico e morale; un buon compromesso

---

<sup>10</sup> A. Simintendi, *I primi V libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da Ser Arrigo Simintendi da Prato*, C. Guasti (a cura di), Guasti, Prato, 1846.

<sup>11</sup> G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, ediz. critica a cura di E. Ardissino, Commissione Testi di Lingua, 2001.

<sup>12</sup> Ivi.



per chi come Bonsignori, in pieno Trecento, cercava di conciliare istanze culturali di stampo classicista e dettami religiosi. La stessa traduzione è una traduzione in prosa da un'opera che in origine è in versi, una «favola», come la chiama il nostro, che proseguendo nel suo ragionamento dice:

[...] e questo [la favola] è modo poetico, dove si narrano cose impossibile quanto alla forma del suo parlare, le quali cose alligorizzando ànno in loro effetto di molta sententia e utile amaestramento per l'anima e per lo corpo<sup>13</sup>.

Rispetto ad altre vie che Bonsignori indica come percorribili per «dare diletto a li auditori», ovvero la «istoria», la «legenda» e la «novella», tre generi che in un modo o nell'altro comunque si fondono insieme nella sua stesura delle *Metamorfosi*, la “favola” è l'unica che sembra necessitare di un controllo maggiore da parte di chi scrive, quasi che il suo diverso statuto la renda “pericolosa” o forse fraintendibile se non adeguatamente “domata”.

Sorprende che il lavoro di Bonsignori, portato a compimento come già ricordato alla fine del 1377, si presenti più “chiuso” e “ostile” rispetto a quello di Simintendi nato quasi cinquant'anni prima; per capire le ragioni di tali scelte stilistiche e tematiche credo sia necessario fare un passo indietro di circa due secoli per esaminare più da vicino l'influenza di Ovidio sulla letteratura francese e provenzale e come questa abbia successivamente permeato le esperienze italiane del XIV secolo, le maggiori e le minori, fra cui quelle di Simintendi e Bonsignori.

### **1. «*Nitimur in vetitum semper cupimusque negata*<sup>14</sup>»: Ovidio tra XI e XIV secolo**

Si deve a Ludwig Traube, specialista di letteratura mediolatina, la famosa definizione di *aetas ovidiana* per il XII secolo; una definizione che, tuttavia, portò con sé, come ben spiegato da Mario Mancini nel suo saggio su Ovidio cortese<sup>15</sup>, alcune critiche sulla presunta veridicità di una tale affermazione.

---

<sup>13</sup> Ivi.

<sup>14</sup> P. O. Nasone, *L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, Milano, Mondadori, 1991.

<sup>15</sup> M. Mancini, *Ovidio cortese (XII – XIII sec.)* in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. Anselmi, Gedit Edizioni, Bologna, 2006, p. 1.

Per Leo Pollmann<sup>16</sup> fra l'amore dei trovatori e l'*amor* ovidiano non esiste alcun tipo di connessione e così anche per Rüdiger Schnell<sup>17</sup>: l'amore ovidiano è un *lusus*, è frivolo, è fisico, ben lontano dall'omaggio cortese che ricalca il rapporto vassallatico – beneficiario alla base della società feudale all'interno del quale si muovono gli amanti trobadorici; l'inconciliabilità fra questi due mondi così diversi sembra però trovare un punto comune grazie a un saggio di un critico come Salvatore Battaglia: nel suo scritto *La tradizione di Ovidio nel Medioevo* (1960)<sup>18</sup> Battaglia afferma che proprio l' «immoralità» del poeta latino fu la chiave di volta per il suo ingresso ufficiale all'interno della cultura del tempo. «C'è anche l'intento o l'istinto di sublimarne il complesso, d'inserirne la lezione nella consapevolezza spirituale e risolverla obiettivandola come esigenza di vita e progressivo superamento<sup>19</sup>». Cambiano i tempi, i modi di fare cultura, lo stesso canone letterario, ma resta quanto mai attuale, anche e soprattutto nel XII secolo, il famoso verso ovidiano che ben riassume quanto appena citato da Battaglia: «*Nitimur in vetitum semper cupimusque negata*<sup>20</sup>». Le *negata* altro non sono che le opere ovidiane che per i loro temi intrinseci tanto venivano demonizzate dalla compagine più conservatrice e religiosa medievale e che proprio in virtù di questo necessitavano di uno studio per purgarle, spiegarle, modificarle a volte, ma, prima di tutto, capirle.

Il *corpus* ovidiano di testi che più vede punti di contatto con le tematiche dell'amor cortese è indubbiamente quello degli *Amores* e dell'*Ars amandi*; la prima raccolta di elegie d'amore del poeta sulmonese, composta sulla scorta della grande stagione della “lirica” augustea che aveva già visto come protagonisti Tibullo e Propertio, e il manuale per eccellenza di precettistica amorosa, ben si amalgamano con la produzione in lingua d'*oc* e d'*oïl* e con quella di Chrétien de Troyes, che, come lui stesso ci informa nel prologo del *Cligès*, si era cimentato in un rifacimento dell'*Ars amandi* e della storia di Tereo, Progne e Filomela, conservato poi fortunatamente all'interno dell'*Ovide moralisé*. Allo stesso modo, anche nell'*Yvain*, altra opera fondamentale all'interno della produzione di Chrétien, molte delle situazioni raccontate nel *conte* hanno notevoli affinità con tematiche di stampo ovidiano.

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 2.

<sup>17</sup> Ivi p. 3.

<sup>18</sup> S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel Medioevo* in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965, pp. 29.

<sup>19</sup> Ivi, p. 29.

<sup>20</sup> P. O. Nasone, *L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, Milano, Mondadori, 1991.

«Un Ovidio complesso e affascinante<sup>21</sup>», così lo definisce Mancini: complesso sicuramente per la varie sfaccettature che assume alla luce dei vari contesti, culturali e non, all'interno dei quali opera e affascinante per l'innegabile attrattiva che le favole ovidiane, quelle delle *Metamorfosi* che in questa sede interessano, con la loro dinamicità, il loro estro e la loro potente forza immaginativa, esercitavano sul loro pubblico, complesso a suo volta, ma assolutamente affascinato.

Senza ripercorrere la lunga storia del pubblico delle *Metamorfosi* che risale ovviamente all'età augustea, preme in questa sede esaminare più da vicino anche e soprattutto il pubblico al quale era rivolto un poema di tale genere, a maggior ragione per il suo difficoltoso "inquadramento" all'interno del genere "epico" in senso stretto.

Se si può definire rara la presenza delle *Metamorfosi* nei primi secoli del Medioevo, anche alla luce di un canone di autori quali Virgilio, Orazio, Stazio e Lucano, che già da tempo circolavano in numerose copie manoscritte e che erano inclusi all'interno dei "programmi" di letture scolastiche, un consistente incremento dell'interesse per Ovidio si registra a partire dal XII secolo, quando l'autore latino "esce" da un ambito quasi esclusivamente ecclesiastico (e qui si intenda monastico, per il grande lavoro di trasmissione dei testi classici) – scolastico, e comincia e ritorna ad essere lettura d'occasione e di svago; la censura della Chiesa ad opera delle *Metamorfosi*, una censura che si pone sempre a cavallo fra un *non expedit* e un *imprimatur*, che trova, come detto in precedenza, una soluzione fra le due cose inserendo l'allegoria e interpretando in chiave religiosa le favole ovidiane (come per altro era capitato a Virgilio nella famosa ecloga del *puer*), non riesce tuttavia a frenare il grande pubblico che fin dai tempi di Ovidio stesso aveva desiderato conoscere un'opera così vasta e così piena di fantasia. «Ovidio rispondeva a migliaia di domande<sup>22</sup>», dice Guglielmo Cavallo. E d'altro canto un simile repertorio di mitologia antica, un repertorio che tanto somigliava ai grandi compendi medievali come i bestiari, i lapidari ecc. ecc., non poteva non attirare l'attenzione, oltre che di un pubblico aristocratico che conosceva il latino e che quindi poteva leggere il testo di Ovidio direttamente nella sua versione originale, anche di un pubblico medio – borghese.

---

<sup>21</sup> M. Mancini, *Ovidio cortese (XII – XIII sec.)* in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. Anselmi, Gedit Edizioni, Bologna, 2006.

<sup>22</sup> G. Cavallo, *Lettori anonimi delle Metamorfosi tra antichità e Medioevo*, p. 26.

Il genere degli *accessus*, rinnovato nel basso Medioevo, testi che avevano la funzione, come dice il nome, di “accedere” agli autori latini grazie a un commento, aveva avuto ovviamente grande fortuna all’interno delle scuole e delle università; è quindi molto probabile che una spinta al volgarizzamento di Ovidio e dei suoi testi, con l’obiettivo di rendere fruibile ai più il contenuto delle sue opere, fosse stato dato anche da questi “sussidi allo studio” che permettevano un approccio diretto alle *Metamorfosi* corredandole di un commento, ma soprattutto restituendo al lavoro ovidiano il piacere della sua lettura. Ecco che viene quindi a definirsi un nuovo pubblico: il pubblico “cortese”, amante delle storie, dei *contes*, delle novelle e di altri generi di intrattenimento, non è più solamente formato, come detto in precedenza, da un’aristocrazia il più delle volte protagonista delle storie che leggeva (la dama, il cavaliere, il feudatario...), ma anche da quel cetto sociale formato da giudici, notai, mercanti, che ormai da tempo formavano il nerbo della comunità cittadina e che soprattutto grazie alla conoscenza delle opere classiche rivendicavano una loro dignità culturale.

Mondo scolastico, aristocratico e borghese cominciano da questo punto a fondersi inestricabilmente per il sistema di valori che si viene a formare, un sistema di valori, fondato sul recupero, lo studio, l’apprezzamento o la critica dei testi classici, che lungi dall’essere considerato una sorta di proto – Umanesimo, sicuramente guarda alle stesse *litterae* con un approccio più critico e più disteso di quanto potesse essere in precedenza; le esperienze successive (si pensi solo a Petrarca e al suo culto per la classicità) danno conferma di questo rinnovato interesse per la cultura antica che finisce con il permeare la poetica e lo stile di molti autori che si cimentano nella composizione di opere impegnate e di ampio respiro.

E il popolo *latu sensu*? Per tradizione antica poco ci si è occupati di un’influenza popolare, da intendersi fra il volgo, di ricezione delle storie di Ovidio o della latinità, eppure, anche in un ambito di ricerca così poco sondabile, si trovano due esempi decisamente importanti che permettono di comprendere, se non a fondo, ma in superficie, come le storie della latinità fossero recepite, benché a volte distorte o imprecise, in una tradizione più “bassa”: il *Novellino* e i cantari popolari in ottava rima.

Senza discutere in questa sede sul ruolo giocato dal *Novellino* come modello per il ben più importante (e stilisticamente avanzato) *Decameron* e senza abbandonarsi eccessivamente alla ricerca delle fonti di quello che Manganelli definisce un «solaio

narrativo», è utile dare un'occhiata più da vicino a una storia, inclusa nella raccolta di novelle, che ha per protagonista uno dei personaggi più famosi del mito: Narciso.

#### XLVI

‘Qui conta come Narcis s’innamorò dell’ombra sua’

Narcis fue molto bellissimo. Un giorno avvenne ch’e’ si riposava sopra una bella fontana. Guardò nell’acqua: vide l’ombra sua ch’iera molto bellissima. Incominciò a riguardarla e rallegrarsi sopra la fonte, e l’ombra sua faceva il simigliante; e così credette che quella fosse persona che avesse vita, che istesse nell’acqua, e non si acorgea che fosse l’ombra sua. Cominciò ad amare, e innamoronne sì forte, che la volle pigliare; e l’acqua si turbò e l’ombra sparì, ond’elli incominciò a piangere sopra la fonte; e, l’acqua schiarando, vide l’ombra che piangea in sembiante sì com’egli. Allora Narcis si lasciò cadere nella fonte, di guisa che vi morì e annegò.

Il tempo era di primavera; donne si veniano a diportare alla fonte; videro il bello Narcis anegato. Con grandissimo pianto lo trassero della fonte, e così ritto l’appoggiaro alle sponde, onde dinanzi dallo dio d’Amore andò la novella: onde lo dio d’Amore ne fece un nobilissimo mandorlo, molto verde e molto bene stante: e fue il primaio albero, che prima fa fiorita e rinnovella amore<sup>23</sup>.

La lettura della novella sicuramente lascia un senso di straniamento: della favola dell’infelice Narciso, quasi “costretto” a innamorarsi di se stesso per via di una profezia di Tiresia fatta a sua madre e per la preghiera che la povera Eco rivolge agli dei perché anche il suo amato sperimenti una passione non ricambiata, rimane soltanto il nocciolo. Narciso guarda se stesso nella fontana e si innamora; inutilmente cerca di raggiungere la sua immagine riflessa e ci prova così tanto e con così tanto ardore da cadere nell’acqua e annegare. Non è l’*amor errans* a condurlo alla morte, ma una sorta di “suicidio” d’amore; Narciso si lascia cadere nella fonte e muore. Ma l’elemento più strano di tutta la novella è sicuramente la parte finale: invece della metamorfosi in fiore, il narciso appunto, il dio Amore, udita la sua storia, lo trasforma in un mandorlo.

Comprendere come lo stesso mito di Narciso abbia subito una metamorfosi da fiore in albero è impresa che non interessa in questa sede: è utile tuttavia per il modo in cui un mito o una leggenda antichi entrano nella tradizione popolare e diventano (o restano) ciò per cui erano stati concepiti *ab ovo*: racconti fantastici, senza allegorizzazioni né

---

<sup>23</sup> V. Mouchet (a cura di), *Il Novellino*, BUR, Milano, 2008, p. 56.

commenti di alcun tipo, in cui «si ritrova la [...] forza affabulatrice [...] uscendo dalle costrizioni<sup>24</sup>».

Per quanto riguarda il genere dei cantari, è necessario un discorso più articolato. Di origine provenzale, in cui tuttavia la parola “cantare” non indicava esplicitamente la forma che avrebbe assunto successivamente, ovvero componimenti in ottava rima destinati alla recitazione in pubblico da parte di giullari e cantastorie, ma tutti quei testi che venivano concepiti per essere accompagnati dalla musica e dal canto, essi ebbero grande fortuna non soltanto in Provenza, ma anche nell’Italia centro – settentrionale nonché in Spagna e Portogallo; la presenza di formule fisse per aiutare la memorizzazione da parte del *performer*, nonché l’utilizzo del metro dell’ottava rima, aveva costituito un genere a sé stante che avrebbe avuto grande fortuna negli anni a venire come modello per i successivi poemi epico – cavallereschi. Gli stessi temi trattati nei cantari, a quanto si desume dalle poche informazioni che possediamo al riguardo, sono temi che prendono spunto per larga parte dai vari cicli carolingio e bretone; sarà successivamente con l’avvento dell’Umanesimo che le storie narrate avranno origine anche da miti raccontati all’interno delle *Metamorfosi*, come ad esempio un anonimo cantare di Orfeo nel Quattrocento.

Sicuramente anche in queste manifestazioni poetiche “popolari” entra in gioco la loro controparte “aristocratica”: cantastorie e giullari erano elemento fisso alle corti italiane e non in momenti conviviali come banchetti, giostre, eventi religiosi o strettamente laici, in cui la recitazione, il canto e la musica che accompagnavano il testo erano parte fondamentale di un sentire comune e di una tradizione orale che ben si accordava con il desiderio dei signori e dei principi di “dilettarsi” e di ascoltare il racconto per trascorrere il tempo in compagnia o comunque per distrazione dalle loro attività principali. Ma la nascita, per così dire, umile di un genere letterario come quello canterino tocca indubbiamente più da vicino coloro i quali avevano forse più difficoltà nel reperire storie da raccontare e soprattutto da leggere, considerato il basso livello di alfabetizzazione; ecco quindi che le storie narrate nei cantari si distinguevano per un linguaggio semplice, piano, affatto involuto e facile da seguire dagli ascoltatori. La stessa cosa vale per le trame: non vi è rielaborazione letteraria, se non nella misura di pochi piccoli accorgimenti

---

<sup>24</sup> E. Ardissino, *Narrare i miti in volgare. Le "Metamorfosi" tra Simintendi da Prato e Bonsignori da Città di Castello in Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. Anselmi, Gedit Edizioni, Bologna, 2006.

volti ad attrarre ascoltatori per le storie narrate rispetto ad ornamenti retorici di qualsiasi tipo.

È quindi grazie alla presenza del *Novellino* (e quindi con il genere della novella) e alla fortuna dei cantari popolari in ottava rima che i miti ovidiani e non vengono riplasmati e riadattati anche a un pubblico da un palato meno “delicato” rispetto ai desideri aristocratici o comunque colti dell’epoca. La dimensione narrativa viene restituita *in toto* alla sua funzione principale di diletto senza commenti, senza spiegazioni o senza altri *accessus* all’opera principale.

È a livello accademico però, come ricordato in precedenza, che lo studio delle opere ovidiane continua fecondo e sufficientemente prolifico e si deve a Giovanni del Virgilio, docente all’Università di Bologna, famoso anche per lo scambio di ecloghe avvenuto con Dante in esilio a Ravenna, la composizione di un testo chiamato *Expositiones*: niente di diverso in realtà da quanto già prevedeva la prassi accademica. L’opera delvirgiliana altro non era che un riassunto del materiale ovidiano delle *Metamorfosi*, interpolato da parafrasi, commento e il consueto “apparato” allegorico con cui si leggevano i testi classici dell’epoca; il testo di Ovidio, come la maggior parte delle opere dei suoi “colleghi”, nascondeva altro «sotto ‘l velame de li versi strani<sup>25</sup>» ed era quindi compito, del docente Giovanni del Virgilio in questo caso, dei volgarizzatori come Bonsignori, occuparsi di ritrovare questo “altro” per una piena comprensione e fruizione del testo.

Il procedimento allegorico in età medievale era una pratica decisamente diffusa e, il più delle volte, ridondante: nella pratica esegetica dei testi classici e non solo, scorgere elementi di consonanza con la religione cristiana al fine di evitare una qualche forma di censura era quasi d’obbligo, da una parte, ma conserva tuttavia le caratteristiche di una tradizione culturale solida che, per quanto a lungo andare eccessiva e non priva di sviste e fraintendimenti, era pur sempre una pratica che aveva come fine un’armonizzazione fra il sapere pagano e quello cristiano.

Prima tuttavia di addentrarsi nelle traduzioni di Bonsignori e di Simintendi dopo, e nella fattispecie sulla loro rielaborazione della favola di Orfeo ed Euridice, occorre aggiungere ancora una precisazione: giunti ormai in pieno Trecento, le traduzioni di entrambi non potevano non guardare alle esperienze letterarie precedenti di riuso e ricombinazione del

---

<sup>25</sup> D. Alighieri, *Inferno*, a cura di A. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2016, IX, 63.

materiale classico da parte di personalità del calibro di Dante, Petrarca e lo stesso Boccaccio, con la sua eruditissima opera *Genealogiae deorum gentilium*.

Sulla presenza di Ovidio e delle *Metamorfosi* come “ipotesto” nella *Commedia*, gli esempi sarebbero quanto mai infiniti: di questo sintomo di una nuova mentalità di apertura nei confronti dei classici e di un nuovo canone letterario che si sta imponendo in quei decenni, Dante stesso ce ne dà un assaggio fin dall’inizio, quando in *Inf.* IV, nel Limbo, descrive «la bella scola<sup>26</sup>» di poeti (e più avanti, nel lungo elenco di personalità antiche che lì si trovano, comparirà anche il nostro Orfeo) che si avvicinano a lui e Virgilio, manifestazione di grandi personalità poetiche, ma anche “fisica” (grazie all’allegoria che qui ci viene in soccorso), ad indicare i poeti che con buona probabilità, e ciò è confermato dalla consuetudine universitaria, venivano letti e additati come modelli nelle composizione poetica:

Lo buon maestro cominciò a dire:  
“Mira colui con quella spada in mano,  
che vien dinanzi ai tre sì come sire:

quelli è Omero poeta sovrano;  
l’altro è Orazio satiro che vene;  
Ovidio è ’l terzo, e l’ultimo Lucano. [...]”<sup>27</sup>

Ad esclusione di Omero, che come sappiamo né Dante né gli uomini del Medioevo, potevano leggere dall’originale, ma grazie a traduzioni dal latino, viene così a delinearsi un canone di autori latini (l’Orazio delle *Satire*, Ovidio e Lucano, a cui nel Purgatorio si aggiungerà anche Stazio) che, oltre ad indicare un modello poetico ben preciso, sembrano quasi anticipare i numerosi richiami dei rispettivi testi che si trovano e si scorgono lungo l’intero asse portante della *Commedia*: prima fra tutti, l’apostrofe di “vittoria” del fiorentino sul poeta latino delle *Metamorfosi* in *Inf.* XXV:

Taccia di Cadmo e d’Aretusa Ovidio,  
ché se quello in serpente e quella in fonte  
converte poetando, io non lo ’nvidio;

ché due nature mai a fronte a fronte

---

<sup>26</sup> *Inf.* IV, 94.

<sup>27</sup> *Ivi*, 85 – 90.



non trasmutò sì ch'amendue le forme  
a cambiar lor matera fosser pronte.<sup>28</sup>

Come ben noto, Dante si prepara alla descrizione di una vera e propria metamorfosi: un ladro della bolgia omonima, dopo essere stato morso da un serpente, inizia a trasformarsi lui stesso in animale e, viceversa, il rettile comincia lentamente ad assumere una forma umana; la superiorità di Dante su Ovidio è sancita dallo stesso poeta che afferma che neppure il suo modello latino, nelle tante trasformazioni narrate nel suo poema, è riuscito a descrivere uno scambio contemporaneo di due nature.

Da toni di vanto a toni più miti si passa al Purgatorio, dove la preziosità delle similitudini ovidiane disseminate nella cantica si vede fin da principio nel paragone con le Piche punite da Apollo, proseguendo con gli esempi mitologici buoni o cattivi per ogni cornice, fino a giungere al Paradiso dove l'esempio mitologico di Glauco viene preso a paragone dell'esperienza dantesca del "transumanar".

La poesia latina dei "grandi" al servizio della nuova poesia volgare; anche Petrarca, per quanto maggiormente orientato verso lidi più "virgiliani", non è esente da infiltrazioni ovidiane soprattutto nella sua produzione volgare. Si pensi solamente al dittico di sonetti CCCX e CCCXI in cui nel primo vi è un verso dedicato alla triste storia di Progne e Filomela («e garrir Progne e pianger Filomela»<sup>29</sup>), mentre nel secondo alla medesima storia sono dedicati ben sei versi:

CCCXI

Quel rosignol, che sí soave piagne,  
forse suoi figli, o sua cara consorte,  
di dolcezza empie il cielo et le campagne  
con tante note sí pietose et scorte,

et tutta notte par che m'accompagne,  
et mi rammente la mia dura sorte: [...]<sup>30</sup>

Se l'allegoria *strictu sensu* non si trova all'interno dei *Fragmenta* petrarcheschi, di diversa matrice sono i *Trionfi*, in particolar modo quello d'Amore, dove nella lunghissima rassegna di amanti che il poeta vede davanti a sé

---

<sup>28</sup> *Inf.*, XXV, 97 – 102.

<sup>29</sup> F. Petrarca, *Canzoniere* a cura di P. Vecchi Galli, BUR Classici, Milano, 2013, CCCX, 3.

<sup>30</sup> *Canzoniere*, CCCXI, 1 – 6.

[...] vidi colui che sola Euridice ama,  
lei segue a l'inferno e, per lei morto,  
con la lingua già fredda anco la chiama.<sup>31</sup>

Sul valore della poesia che riesce a vincere la morte si disquisirà in seguito; in questa sede si noti come anche in Petrarca il materiale ovidiano (e nel riferimento alla testa di Orfeo che continua, *post mortem*, a invocare il nome di Euridice, virgiliano), diventa parte integrante dell'intera opera compositiva, risultando inestricabile se non addirittura innervandone l'intera struttura, come già accadeva per la *Commedia*.

Non di minore importanza è Boccaccio dove, anche in un'opera in cui la classicità ha ben poco spazio come il *Decameron*, si scorgono tuttavia procedimenti narrativi e situazioni particolari in cui vi sono dei punti di contatto con la precedente esperienza delle *Metamorfosi*: d'altro canto, un'opera di storie come quella boccacciana e un poema di storie come quello ovidiano ben si prestano a dei punti di contatto, senza eccessive forzature. Il contesto narrativo in cui si articola la vicenda delle figlie di Minia, chiuse in casa a filare mentre fuori imperversano le follie del culto di Bacco, richiama molto da vicino la situazione in cui nascono le novelle del *Decameron*: mentre in città la peste falciava terribilmente la popolazione, un gruppo di giovani fugge in una villa suburbana e per trascorrere il tempo a turno si racconta delle storie; la medesima soluzione adottano le figlie di Minia, che ingannano il tempo filando e raccontandosi delle favole. Lo stesso Orfeo, in *Met.* X, dopo la morte di Euridice, occuperà il resto del libro cantando e raccontando altre storie, fra cui quelle di Ganimede, Mirra, Atalanta e Ippomene, quasi per trascorrere il lungo tempo che dovrà trascorrere senza la sua amata consorte.

E giungiamo così, in ultima sede, a un'opera latina di Boccaccio sicuramente modello per i volgarizzamenti successivi delle *Metamorfosi*, ovvero le *Genealogiae deorum gentilium*, in 15 libri (e da qui si noti un'affinità con i 15 libri in cui sono divise le *Metamorfosi*), in cui il certaldese tenta di rimettere ordine nell'aggrovigliato *pantheon* greco – romano interpretando allegoricamente gli innumerevoli miti raccontati. Come già detto, il procedimento allegorico, prassi comune in età medievale soprattutto nell'interpretazione dei miti antichi, troverà largo uso non tanto nel volgarizzamento di Arrigo Simintendi da Prato che preferisce una resa più fedele e gradevole per le

---

<sup>31</sup> F. Petrarca, *Trionfi* a cura di G. Bezzola, BUR Classici, Milano, 1984, IV, 13 – 15.

*Metamorfosi* ovidiane lasciando il testo così com'è, ma in quello di Giovanni Bonsignori, il quale prendendo a modello le *Expositiones* e le *Allegoriae* di Giovanni del Virgilio, nel 1377 dà alla luce il suo *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, sicuramente impreciso, come si vedrà, ma utile per le successive esperienze di traduzione.

## **2. La favola di Orfeo in Giovanni Bonsignori**

Della professione di Giovanni Bonsignori sappiamo ben poco; ci è sconosciuta, così come quella del padre, nonostante una massiccia presenza di atti notarili e documenti che ci riportano le vicende familiari politiche e non. Sicuramente frequentò una scuola di grammatica e questo gli valse ovviamente la conoscenza del latino, un latino che tuttavia, a giudicare dal volgarizzamento delle sue *Metamorfosi*, rimane molto basilare, se non addirittura incerto.

Lo stesso volgare in cui traduce è ben distante dall'ampia e fluente prosa boccacciana di stampo ciceroniano; lo stile è semplice, così come il lessico, e a prima vista il tutto, può sembrare leggermente dimesso.

Come ben specificato nel proemio alle sue *Metamorfosi*, un proemio, per così dire programmatico, Bonsignori avverte il lettore a non prestar fede alle favole narrate, se non tramite l'allegoria che egli pone come "filtro" al mito raccontato; allegorie che, usate nella "favola", sono «utili ammaestramenti per l'anima e per lo stato del corpo».

L'opera, in seguito, su modello ovviamente del poema ovidiano, è divisa in quindici libri, è non è dissimile per struttura al volgarizzamento di Simintendi di cinquant'anni prima: ogni libro comincia con un breve riassunto del suo contenuto, con indicata la parte in latino dal quale Bonsignori parte nella sua tradizione; il testo tradotto è poi suddiviso in piccoli capitoli, di norma ciascuno con un titolo in cui viene ulteriormente riassunta la parte volgarizzata. Seguono le allegorie, con la spiegazione passo dopo passo dei vari elementi presenti nella favola, condotte di norma secondo tre criteri: quello morale, maggiormente utilizzato, secondo il quale i personaggi e gli avvenimenti della storia sono da ricondursi a determinati comportamenti, vizi o virtù da seguire oppure evitare; quello istoriale o evermeristico, per cui la favola è una rielaborazione fantastica di fatti storici e personalità realmente esistite; in ultima sede, quello fisico – naturalistico, quando ciò che

non è spiegabile nei modi delle allegorie sopracitate viene ricondotto a fenomeni di tipo naturale.

Questo bisogno insito nell'uomo medievale di razionalizzare e spiegare ogni elemento della realtà tramite l'allegoria, come s'è visto, arriva ad un uso estremo della stessa, rendendo un'opera fantasiosa come le *Metamorfosi*, di fatto, un semplice elenco di storie dotate di spiegazione scientifico – razionale per ogni singolo elemento che si trova al loro interno, tralasciando completamente la letterarietà e soprattutto quella rêverie che tanto attraeva gli appassionati del poema.

Gli stessi procedimenti che Bonsignori mette in atto nella stesura del suo volgarizzamento risentono di questa eccessiva allegorizzazione: molto spesso parti del testo latino vengono saltate a piè pari quando la resa può diventare difficoltosa, così come la resa di un episodio spesso viene dilatata ben oltre la misura normale per le inserzioni del materiale di commento; il risultato è un lavoro decisamente più ampio rispetto a quello di partenza. Esaminiamo la situazione osservando la favola di Orfeo, narrata in *Met. X*; la storia inizia con le nozze dei due giovani, con un oscuro presagio pendente sul loro futuro:

Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia verba  
nec laetos vultus nec felix attulit omen;  
fax quoque, quam tenuit, lacrimoso stridula fumo  
usque fuit nullosque invenit motibus ignes.<sup>32</sup>

(Egli [Imeneo] venne certamente, ma non portò con sé parole sacre né volto lieto né un buon augurio; la stessa fiaccola nuziale che tenne fu stridula fino alla fine della cerimonia con del fumo lacrimoso e nonostante i moti non ebbe mai alcun fuoco).

Bonsignori, nel *Capitolo I* del decimo libro, rende l'episodio in questo modo:

[...] *Deinde* appresso andarono alle nozze de Orfeo e de Euridice, che allora se celebravano; ma non andarono così felicemente come erano andate alle nozze di Ifis, perciò che la fiaccola de Imineo non poté produrre la fiamma, perciò che se spense e faceva fume. E devemo notare che, quando li convitati andavano alle nozze, portavano le fiaccole accese o altri lumi, onde la fiaccola de Imineo faceva solo el fume<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> *Met. X*, 4 – 7.

<sup>33</sup> G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, ediz. critica a cura di E. Ardissino, Commissione Testi di Lingua, 2001, p. 473.

Il tema della fiaccola nuziale, che stride portando un fumo lacrimoso, viene trattato in modo quasi superficiale; Bonsignori collega l'inizio del decimo libro con la fine del precedente, ricordando le nozze fra Ifide e Iante e giocando sul contrasto fra la felicità di quelle e la tristezza di queste, ma non rende in modo preciso il moto della fiamma mancata della torcia di Imeneo. Si noti subito l'inserzione di una spiegazione sulle fiaccole che accompagnavano i riti nuziali nell'antica Grecia già all'interno della traduzione *strictu sensu*. Tuttavia, proseguendo nella lettura, ci si accorge che la fonte dell'episodio da cui attinge Bonsignori non è soltanto quella ovidiana, ma anche quella virgiliana: la menzione del pastore Aristeo che non compare nel mito riportato nelle *Metamorfosi* richiama immediatamente la splendida *èkphrasis* nel quarto libro delle *Georgiche*, a sua volta sicuramente un modello per lo stesso Ovidio nell'elaborazione dell'episodio. Certo, non è fuori luogo un richiamo a Virgilio e alle sue opere alla luce di quanto il modello più grande per Bonsignori, nella stesura del suo volgarizzamento, (Giovanni del Virgilio, appunto, nelle sue *Expositiones*) avesse lavorato e studiato sulle opere del poeta mantovano tanto da guadagnarsi tale soprannome.

L'episodio tradotto (o in questo caso, riscritto) da Bonsignori è infatti all'insegna di un modello spiccatamente virgiliano:

Essendo celebrate le nozze, un dì Euridice s'andava sbassando per uno prato, allora uno che era de lei innamorato, chiamato Aristeo, sì come la vidde andò a llei. Euridice, vedendolo, comincio a fuggire, e fugendo se scuntrò in uno serpente, el quale la morse in una gamba e così fu invenenata, per lo qual morso subito Euridice morì e l'anima sua andò all'inferno<sup>34</sup>.

Diversamente accade nelle *Metamorfosi*, dove Euridice

[...] nupta per herbas  
dum nova Naiadum turba comitata vagatur,  
occidit in talum serpentis dente recepto<sup>35</sup>.

(Mentre la novella sposa passeggiava accompagnata da un gruppo di Naiadi, morì, morsa da un serpente nel tallone).

---

<sup>34</sup> G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, ediz. critica a cura di E. Ardisino, Commissione Testi di Lingua, 2001, pp. 473 – 474.

<sup>35</sup> *Met.*, X, 8 – 10.

A questo punto, Orfeo decide di scendere agli inferi per tentare di convincere gli dei dell'Oltretomba a restituirgli la donna amata. Vale la pena di confrontare il discorso pronunciato da Orfeo al cospetto degli dei inferi nella versione di Ovidio con quello di Bonsignori:

[...] «O positi sub terra numina mundi,  
in quem reccidimus, quicquid mortale creamur,  
si licet et falsi positis ambagibus oris  
vera loqui sinitis, non huc, ut opaca viderem  
Tartara, descendi, nec uti villosa colubris  
terna Medusaei vincirem guttura monstri:  
causa viae est coniunx, in quam calcata venenum  
vipera diffudit crescentesque abstulit annos.  
posse pati volui nec me temptasse negabo:  
vicit Amor. supera deus hic bene notus in ora est;  
an sit et hic, dubito: sed et hic tamen auguror esse,  
famaque si veteris non est mentita rapinae,  
vos quoque iunxit Amor. per ego haec loca plena timoris,  
per Chaos hoc ingens vastique silentia regni,  
Eurydices, oro, properata retexite fata.  
omnia debemur vobis, paulumque morati  
serius aut citius sedem properamus ad unam.  
tendimus huc omnes, haec est domus ultima, vosque  
humani generis longissima regna tenetis.  
haec quoque, cum iustos matura peregerit annos,  
iuris erit vestri: pro munere poscimus usum;  
quodsi fata negant veniam pro coniuge, certum est  
nolle redire mihi: leto gaudete duorum<sup>36</sup>.»

(«O dei del mondo che sta sottoterra, dove tutti veniamo a ricadere, noi mortali creature, senza distinzione, se posso parlare e se mi permettete di dire la verità, senza i rigiri di chi dice il falso, io non sono disceso qui per visitare il Tartaro buio, né per incatenare i tre colli ha mandate di serpenti del mostro della stirpe di Medusa. La ragione del mio viaggio è mia moglie, nel cui corpo una vipera calpestata ha iniettato veleno troncadone la giovane esistenza. Avrei voluto poter sopportare, e non posso dire di non aver tentato. Ma Amore ha vinto! È questo un dio ben noto lassù, sulla terra; se anche qui non so, ma spero di sì; e se non è menzogna quanto si narra di un antico ratto, anche voi foste uniti da Amore. Per questi luoghi paurosi, per i silenzi di questo immenso regno dell'abisso, vi prego, ritessete il filo prematuramente spezzato della vita di Euridice! Tutti quanti vi spettiamo di diritto e dopo un breve soggiorno di sopra, presto o tardi ci affrettiamo verso questa sede, che è la stessa per tutti. Qui tutti siamo diretti, questa è l'ultima nostra dimora e il vostro dominio sul genere umano non ha poi più fine. Anche costei sarà vostra, quando avrà compiuto fino in fondo il giusto percorso della sua vita: vi prego solo di ridarmela in

---

<sup>36</sup> *Met.*, X, 17 – 39.

prestato. Ma se il destino mi nega questa grazia per la mia consorte, io non voglio riandarmene, no. Così godrete della morte di due!»)

*Come cantava Orfeo sonando denanzi a Pluto. Capitolo IV*

«O voi, signori infernali, a cui e sopra cui è fermato el mondo e le genti umane, alla signoria de voi ed al fin loro sono denanzi a voi presentati, io ve dico la cagione perché io, prima che sia sciolta dal corpo l'anima, venni nelli vostri regni. E non crediate ch'io sia venuto per vedere l'inferno, sì come fece Enea, ma io so' venuto per la mia moglie, la quale voi avete qui ed è morta per lu morso d'una vipera, e morì prima che dovesse morire. E se voi me dicessino: "Perché non vengono gli altri per le mogli loro?" io respondo e dico che io vorria bene non essere venuto, ma l'amore me ha costretto a questo venire, imperciò che l'amore è sommo dio appo noi mondani. Non so se appo voi questo amore se conosce sì come fra noi, e ben credo che sì, perciò che tu, Pluto, rapisti Proserpina per amore. E perciò io vi prego che la me rendiate, non perché poi ch'ella è morta e la sia più mia, ma perché io la possa usare alcuno tempo; e ciò dovete fare, perciò che poco tempo starrimo insieme, che vaccio ne verrimo a voi, imperciò che ogni gente vene a voi. E dicove in verità che già mai non me partirò de qui, fin che voi non me lla rendete<sup>37</sup>».

Mentre il discorso ovidiano sembra seguire, nella sua struttura, le regole di disposizione dei vari elementi retorici, con il fine primario di convincere Plutone a restituiregli l'amata moglie, la resa di Bonsignori, che occupa gran parte del capitolo IV, rimane sostanzialmente fedele tranne che per alcune sviste: la prima riguarda la presenza del nome di Enea e della sua discesa negli inferi guidato dalla Sibilla, raccontata nel libro sesto dell'*Eneide*; nell'originale ovidiano Orfeo dice semplicemente di non essere sceso lì per vedere il Tartaro buio, ma per riavere indietro la moglie anzitempo perduta. Non c'è nessun paragone con altre catabasi famose, forse perché è possibile considerare quella di Orfeo proprio come la prima. Il riferimento a Enea è da intendersi sullo stesso piano del racconto della morte di Euridice che prende spunto dal materiale virgiliano (e anche delvirgiliano) dei capitoli precedenti. Un così evidente "anacronismo" può essere letto solo alla luce della massiccia presenza delvirgiliana che filtra nella versione di Simintendi, il quale tuttavia, nei confronti del testo di partenza si pone con un atteggiamento non tanto critico quanto di aderenza 'personale': in questo caso, l'infiltrazione nel testo originale di elementi che non hanno nulla a che vedere con la storia narrata può essere vista sia come debito nei confronti del modello delvirgiliano da cui Bonsignori attinge, sia un modo, nei confronti del lettore, per instaurare dei paragoni con elementi che potevano essere più

---

<sup>37</sup> G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, ediz. critica a cura di E. Ardissino, Commissione Testi di Lingua, 2001, pp. 474 – 475.

noti, come Enea appunto, ma anche un modo, comune in realtà alla maggior parte delle esperienze scritte dell'epoca e tratto tipico in ogni autore o scrittore d'età medievale che si accingeva a comporre dal nulla o copiare una qualsiasi opera, anche in latino, un modo per migliorare il testo.

Come già detto in precedenza, Bonsignori rifugge da ogni orpello retorico, nella convinzione che il fine morale riscontrato nelle *Metamorfosi* possa superare la forma, che nel caso dell'autore stesso è comunque in uno stile poco curato.

L'altra parte del discorso di Orfeo di Bonsignori che si discosta dall'originale, ma a cui si potrebbe lasciare una libera interpretazione, riguarda la chiusura: il *pathos* nelle parole del cantore tracio è ben evidente in latino, dove viene detto che se i Fati negheranno la partenza di Euridice, è certo che nemmeno Orfeo se ne andrà; a quel punto godranno della morte di entrambi. In Ovidio, Orfeo si fa carico del più grande sacrificio che un amante può compiere ovvero morire per la persona che ama, ovviamente a patto che non si riesca a stabilire un accordo con gli dei dell'oltretomba. Tuttavia la morte è potenzialmente contemplata nella visione dell'Orfeo ovidiano: egli non vuole restare separato dalla moglie e se l'unico modo per riaverla accanto è sacrificare la sua vita, allora è pronto a correre il rischio.

Bonsignori presenta un Orfeo sicuramente determinato a riottenere Euridice, ma forse troppo determinato: «[...] già mai non me partirò de qui, fin che voi non me lla rendete». Complice lo stile un po' dimesso del volgarizzatore, complici le modalità in cui organizza il proprio lavoro, viene un po' da sorridere pensando a questo Orfeo che sembra portare con sé degli attributi di coraggio e ardimento tipici di un cavaliere medievale, perdendo quasi completamente quell'aura di semplicità, timidezza, paura e ovviamente tenero amore coniugale che il suo alter ego ovidiano porta con sé. Certamente, questa resa "vicina" alla realtà del lettore medievale delle *Metamorfosi* era un modo con cui il traduttore si accattivava la sua attenzione: avvicinare le favole antiche alla sensibilità moderna riusciva indubbiamente a eliminare quel divario che spesso si credeva di trovare fra due mondi così distanti. Ecco quindi che un Orfeo determinato e caparbio nella sua impresa di riprendersi la donna amata non sembra così distante dai cavalieri e dalle donzelle in difficoltà che popolano, ad esempio, i *contes* di Chretien de Troyes e sono un *leit motiv* ricorrente in tutta la letteratura medievale.



Il canto di Orfeo è talmente commovente che blocca letteralmente e fa piangere tutto l'Averno: Ovidio elenca, descrivendone o alludendone la pena, alcune anime famose, Tantalo, Issione, le nipoti di Belo, Sisifo, persino le Furie che vengono dipinte con le lacrime agli occhi; Bonsignori si limita a un semplice elenco dei personaggi sopra riportati senza aggiungervi la pena relativa, tranne le Furie che vengono indicate ognuna con il nome specifico.

Vale la pena di analizzare le allegorie che Bonsignori pospone al racconto, giunto al punto del tragico ritorno di Euridice nell'Ade, causa l'errore di Orfeo di non aver mantenuto il patto stretto con Proserpina.

[...] Orfeo fu de Grecia e fu savissimo uomo e bello parlatore, e perciò se dice che fu figliuolo de Apollo, dio de la sapienza. La madre sua se dice che fu Caliope, musa dell'eloquenza; costui tolse per moglie una donna chiamata Euridice, e tanto è a dire "euridice" quanto che "profundo e ragionevole giudizio", perciò che profondamente e derittamente giudicava. Ma essendo questo senno ed andando per lu prato, cioè mentre che se delectava delle cose mundane, Aristeo, cioè la mente divina, sì la seguitava; allora el serpente, cioè el demonio<sup>38</sup> [...]

La trattazione allegorica di Bonsignori mira a spiegare ogni singolo elemento presente nella favola, mescolando, come visto in precedenza, l'interpretazione strettamente morale con quella di altro tipo, in questo caso quella storica: il motivo per cui si dice che Orfeo fosse figlio di Apollo e Calliope, una divinità e una musa, entrambi patroni anche della poesia, è dato dal fatto che egli fu un uomo greco, molto saggio e un buon retore che sposò una donna di nome Euridice (e qui Bonsignori si lancia addirittura in un tentativo di etimologia del nome della donna, giungendo a un risultato del tipo "persona con profundo e ragionevole giudizio"). L'interpretazione *strictu sensu* storica passa bruscamente a una di tipo morale, in cui la passeggiata di Euridice in un prato diventa il giudizio che si diletta nelle cose del mondo e Aristeo, con sorprendente effetto di straniamento per noi, la mente divina che sembra quasi vegliare su di lei, almeno finché il serpente, tradizionale simbolo per il demonio, non la insidia facendola cadere in tentazione.

Tralasciando il brusco passaggio, e talvolta la commistione, di vari piani allegorici, lascia parecchio sorpresi l'interpretazione di alcuni elementi della favola che dà Bonsignori,

---

<sup>38</sup> G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, ediz. critica a cura di E. Ardissino, Commissione Testi di Lingua, 2001, p. 475.

primo fra tutti per la sua evidenza Aristeo, simbolo della mente divina; nonostante, come visto in precedenza, il modello sia spiccatamente virgiliano, l'autore sembra dimenticare che il "buon pastore" avesse intenzioni meno "nobili" rispetto a quelle di custode del retto giudizio personificato da Euridice. Il mito viene quindi riplasmato e rimodellato in funzione dell'obiettivo moralizzante ed etico che si è posto Bonsignori; ci si discosta dal mito di partenza perché se ne rifiutano soprattutto le versioni poco caste ed edificanti, ma il processo inverso, ovvero una moralizzazione continua che diventa a lungo andare ridondante, fa perdere completamente anche il vero senso della favola (ammesso che esso esista).

Il fine principale è sempre l'utilità, e senza quel *miscere utile dulci* che tanto Orazio auspicava per la poesia; e l'utilità, oltre che nelle forme allegoriche ed evitando l'eccessiva retorica per privilegiare la brevità e la chiarezza espositiva, è possibile solamente (almeno nell'ottica di Bonsignori) in un rifacimento in prosa:

[...] parlando per altro ordine, saria deviare per modo che con fatica darria alli lettori satisfacimento. La secunda ragione si è perché alla communa gente non saria de tanto diletto<sup>39</sup> [...].

Siamo ancora distanti, anche se di poco, dai rifacimenti e dai volgarizzamenti in poesia delle *Metamorfosi* ovidiane, e sicuramente, all'epoca di Bonsignori, i modelli volgari, almeno per quanto riguarda Dante e Petrarca, non mancavano, così come un ipotetico metro da utilizzare nella trasposizione; la terzina dantesca si era già imposta come metro principe e privilegiato per vari generi, dal poemetto didascalico alle satire eppure è la vittoria della prosa. Di sicuro il fine dell'utilità da parte di Bonsignori aveva giocato un ruolo importante nel suo rifacimento; e vista la considerazione in cui le favole antiche e lo stesso metro in cui erano scritte erano tenute dal nostro, il tutto risulta perfettamente coerente nella sua scelta (forse anche personale) di non trasportare il verso latino in quello italiano. Si è ancora ben distanti da quanto accadrà nell'Umanesimo prima e nel pieno Rinascimento poi, in cui la scelta stessa del metro impiegato nella traduzione volgare in versi dei classici sarà oggetto di grandi dibattiti e discussioni; la teoria stessa sulle modalità di traduzione interesserà pienamente il '500, anche se pure nei volgarizzamenti

---

<sup>39</sup> G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, ediz. critica a cura di E. Ardissino, Commissione Testi di Lingua, 2001, p. 711.

di Bonsignori e Simintendi è possibile vedere *in nuce*, benché non “canonizzate” un proprio metodo nello svolgimento dei propri lavori.

Così come Bonsignori riteneva di grande utilità l'utilizzo, all'interno del testo tradotto, di sussidi di vario genere (commenti, allegorie, chiose...) che finivano con l'essere parte integrante del volgarizzamento, ampliandone considerevolmente le dimensioni, l'opera di Simintendi, di circa cinquant'anni prima, si profila in modo quasi completamente diverso.

### 3. L' Ovidio maggiore di Arrigo Simintendi da Prato

È all'altezza degli anni '30 circa che ser Arrigo Simintendi, toscano di Prato, volgarizza la sua personale versione delle *Metamorfosi* ovidiane, chiamata *Ovidio maggiore*. Si è già parlato di questa distinzione tipicamente medievale nel distinguere due “Ovidi”, uno minore, autore degli *Amores*, delle *Heroides* e dei vari manuali di precettistica amorosa, e uno maggiore, autore delle *Metamorfosi* e in generale di opere più impegnate, per esempio i *Fasti*.

Di formazione umanistica indubbiamente più solida del suo successore, Simintendi si presenta come un volgarizzatore perfettamente aderente al testo di partenza, nonostante anche la sua sia una trasposizione in prosa; eppure il racconto ovidiano tradotto trova chiari rimandi e perfetta corrispondenza nel suo “gemello” latino. C'è a monte sicuramente un lavoro di migliore comprensione e ammirazione per il lavoro di Ovidio da parte di Simintendi, anche se a volte nel rimanere troppo aderente alla lingua latina, la sua versione in volgare, sicuramente migliore nello stile rispetto a quella di Bonsignori, sembra essere quasi un calco diretto dal latino; lo si vede, ad esempio, nella favola di Apollo e Dafne. Così Ovidio descrive lo scambio di battute fra i due dei che tutto si gioca sul tema dell'arco che entrambi posseggono:

«Quid» que «tibi, lascive puer, cum fortibus armis?»  
dixerat; «ista decent umeros gestamina nostros, [...]»  
Filius huic Veneris: «Figat tuus omnia, Phoebe,  
te meus arcus», ait, «quantoque animalia cedunt  
cuncta deo, tanto minor est tua gloria nostra<sup>40</sup>»

---

<sup>40</sup> *Met.*, I, 456 – 457. 463 – 465.

(gli aveva detto [a Cupido]: «Che cosa vuoi fare fanciullo smorfioso, con armi così grosse? Questa è roba che sta bene sulle spalle a me [...]. Il figlio di Venere gli rispose: «Il tuo arco trafiggerà tutto, o Febo, ma il mio trafigge te, e quanto gli esseri terreni, tutti, sono inferiori a un dio, tanto è minor la tua gloria rispetto alla mia»).

Così nella versione di Simintendi:

[...] e dissegli: o gioioso fanciullo, che faresti tu colle forti armi? Questi si convengono a' miei omeri [...]. Lo figliuolo di Venus rispose a costui, e disse: o Febo, pogniamo che lo tuo arco ficchi tutte le cose, lo mio ficcherà te; e quanto tutti li animali danno luogo a dio, tanto è la tua gloria minore che la mia<sup>41</sup>.

Simintendi procede di pari passo con il proprio lavoro quasi traducendo parola per parola il testo latino, non preoccupandosi nemmeno di cambiare o adattare la parola resa in volgare coerentemente con il contesto: si veda il verbo “ficcare” che rende perfettamente il latino *figat*, ma stona decisamente nella bocca di colui che sta parlando, il dio dell'Amore; così gli *animalia*, che di norma assumono un significato più generale di “esseri umani/esseri animati” nella trasposizione di Simintendi diventano genericamente “animali”.

Discostarsi troppo dal testo, secondo Simintendi, rischia probabilmente di fuorviare completamente la storia e il messaggio che Ovidio porta nei miti raccontati; è anche vero, tuttavia, che un'aderenza al testo così massiccia rischia di far perdere le varie sfumature che in latino, di necessità, possono essere rese più brevemente, con un costrutto particolare o una sola parola, mentre in volgare necessitano di perifrasi più articolate. La medesima resa di parole, nomi, città, luoghi del mito che sfuggono all'orizzonte culturale dei lettori del lavoro di Simintendi viene tuttavia semplificata: «Anche in Simintendi troviamo dunque chiose e semplificazioni. *Phoebe* viene così tradotto con luna, *Titan* con sole, *Amphitrite* con 'l grande mare; *Cyllenius*, *Atlantiades*, *Caducifer* diventano Mercurio<sup>42</sup>» e così via. Gli epiteti delle varie divinità a volte spariscono oppure parole strettamente latino vengono ricondotte alla quotidianità dell'epoca, esattamente come in Bonsignori, eppure il lavoro di Simintendi presenta un lessico notevolmente ricco, specialmente per la coniazione di neologismi, creati apposta per sopperire alle

---

<sup>41</sup> A. Simintendi, *I primi V libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da Ser Arrigo Simintendi da Prato*, C. Guasti (a cura di), Guasti, Prato, 1846, pp. 27 – 28.

<sup>42</sup> B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2008, p. 115.

“mancanze” della lingua madre. Il rapporto con il classico sembra giungere qui, anticipando di molto i tempi, ad un livello decisamente alto in cui la conoscenza, l’analisi, e lo studio di questo, possono potenzialmente arricchire la lingua volgare sia nel lessico che nella sintassi; la stessa prosa risulta molto più varia e ben articolata rispetto al lavoro più “disordinato” di Bonsignori.

L’approccio di Simintendi è molto più simile a quello di personalità sue contemporanee o comunque le esperienze dei quali avevano già tracciato un sentiero non da poco nella tradizione del recupero dei testi classici e del fattore di arricchimento linguistico, oltre che personale, in volgare; si pensi ai già citati Dante, Petrarca e Boccaccio. Le Tre Corone più che mai avevano funto da modello anche e soprattutto ai volgarizzatori dell’epoca non solo per la grandezza delle loro opere, ma il loro approccio a quelle della latinità; la stessa contaminazione di generi che si è vista nel lavoro di Bonsignori, quello della novella o del riutilizzo di Virgilio, derivava sicuramente dall’esperienza petrarchesca di studio sul poeta mantovano e da quella boccacciana per aver portato agli allori un genere più umile come quello della novella.

Il contributo di Dante sembra restare leggermente al margine in questa analisi, eppure in Simintendi la copiosa presenza di neologismi non può non avere dei punti di contatto con i famosi neologismi di derivazione dantesca, che seppur circoscritti alla Commedia, sicuramente avevano “spronato” gli autori successivi, di prosa o poesia che fossero, ad aguzzare l’ingegno e coniarne di nuovi. La fortuna dantesca sarà, come detto, relativa ovviamente alla terza rima, che dalle prime traduzioni da poesia a poesia verrà scelta e utilizzata come metro adatto alla traduzione dei miti delle *Metamorfosi*.

Per il momento, l’esperienza dei volgarizzatori medievali, in particolar modo quelli del Trecento, si era fermata a una trasposizione, fedele o meno, che assumeva i contorni specifici di una prosa, il più delle volte senza alcuna velleità artistica. «L’età dei volgarizzamenti si chiuse in Italia poco oltre la metà del Trecento col trionfo del magistero umanistico di Petrarca», afferma Dionisotti<sup>43</sup>. La trasposizione in volgare delle favole antiche perse quella spinta propulsiva che aveva avuto per quasi due secoli, venendo relegata a un rango decisamente inferiore rispetto al dovuto; con l’approssimarsi della temperie umanistica la nuova traduzione “alta” riguardava quella dal greco al latino, ben

---

<sup>43</sup> C. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, p. 117 cit. in B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2008, p. 140.

poco posto veniva lasciato, se non nelle manifestazioni popolari come i cantari, alla tradizione del mito. La traduzione volgare viene messa in *stand – by* insieme alla lingua, privilegiando greco, latino, talvolta l’ebraico come oggetti di studio assiduo e nuove lingue in cui poetare.

I lavori in prosa di Simintendi e Bonsignori, per quanto unici, erano comunque oramai desueti per l’epoca umanistica che si stava approssimando; molti anni dopo verranno etichettati, insieme ad altri rifacimenti in prosa delle *Metamorfosi* e dell’*Eneide* virgiliana, come «sermoni<sup>44</sup>».

Nonostante tutto, essi sono comunque i punti di partenza da cui le esperienze di traduzione successive muoveranno il piede per la trasposizione in versi dei poemi antichi; non sembra così fuori luogo allora questa “pausa” umanistica che molti sembrano paragonare a una battuta d’arresto o ad una regressione del lavoro di traduzione dei classici. Forse è solamente servita come un “riscaldamento” e un trampolino di lancio per la grande stagione cinquecentesca che di lì a un secolo sarebbe fiorita.

---

<sup>44</sup> B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2008, p. 118.







## CAPITOLO 2

### «FELIX QUI QUOD AMAT DEFENDERE FORTITER AUDET»<sup>45</sup> – LA FORTUNA DI OVIDIO IN ETÀ UMANISTICA

È noto a tutti il famoso saggio di Benedetto Croce del 1932 in cui definisce il Quattrocento «il secolo senza poesia»:

[...] è una letteratura statica, che vive di ricordi e di abitudini, incapace di rinnovare, capace soltanto di variare nelle parti materiali ed estrinseche, e più ancora di rendere inanimato quel che era animato, e rozzo e triviale quel che era fine e squisito<sup>46</sup>.

Dopo aver lasciato alle spalle tre figure del calibro di Dante, Petrarca e Boccaccio, nonché le varie esperienze di traduzioni e di commenti che in ogni caso erano fiorite nonostante un clima di apparente rigidità, il Quattrocento sembrava effettivamente aprirsi all'insegna di un ripiegamento, di una stanchezza, di una stasi che almeno fino alle *Stanze* di Poliziano (e siamo già alla metà degli anni '70 del secolo), non aveva prodotto niente di così particolare, almeno per sotto il profilo della letteratura in volgare.

È un secolo di assestamento: la crescita e lo sviluppo delle varie corti italiane dà un *imprinting* non solo sociale, ma anche culturale all'intera penisola; la riscoperta dei classici greci, latini, a volte anche di testi in antico ebraico, con lo studio della relativa lingua dà il via ad una vera e propria “moda” che presto diventerà una corrente ben definita, così importante e permeante ogni livello culturale da far (momentaneamente) retrocedere le esperienze in lingua volgare che sembravano pronte, dopo il grande Trecento, a salpare «per altra via, per altri porti».

La traduzione stessa cambia *status*: da semplice trasposizione in prosa del testo greco o latino, al più allegorizzato e purgato degli elementi ritenuti osceni, con l'unico fine precipuo di indirizzare il lettore ad una comprensione delle *fabulae* narrate solamente in chiave etico – morale, essa diventa funzionale e fondamentale per la comprensione e l'analisi non solo delle tematiche narrate al suo interno, ma anche per tutta una serie di attività che lo studio del testo classico porta con sé; ecco che allora muovono i primi passi i filologi umanistici, che iniziano ad occuparsi del testo non solo sul versante linguistico

---

<sup>45</sup> *Amores*, II, 5, 9.

<sup>46</sup> B. Croce, *Il secolo senza poesia*, in *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 30, 1932, p. 161.

– grammaticale, ma anche su quella della sua storia e tradizione; gli stampatori, che dalla metà del secolo cominciano e proseguono un’attività importantissima quanto redditizia nella diffusione dei testi classici; anche i pittori e gli artisti sono chiamati a conoscere le storie del mito per rappresentarle poi nei loro bellissimi affreschi destinati a decorare i palazzi dei loro mecenati; ultimi, ma non di minore importanza, i poeti, che scoprono all’interno dei componimenti latini e greci una fonte inesauribile da cui attingere immagini, metri, stili, parole e molto altro con cui ornare il proprio personale lavoro.

È anche vero tuttavia che la produzione poetica di cui si sta parlando è una produzione definibile come “classica”: se non rari, pochi sono i poeti che si dedicano esclusivamente alla composizione di testi in volgare; viceversa, molte figure di primo piano all’interno della temperie umanistica affiancano ad una minuta produzione volgare una ben più consistente e corposa produzione in lingua greca e latina.

Se il secolo precedente poteva essere inscritto all’interno di una prassi emulativa, in cui il testo dei *poëtae* era preso a modello dai “rimatori” in lingua volgare con il fine di gareggiare con loro per raggiungere anch’essi una piena dignità letteraria, il Quattrocento si pone a metà strada fra un *aemulari* e un *vertēre*: mentre però il processo del *vertēre* si applica esclusivamente alla traduzione, una traduzione però, come ricordato, funzionale, non artistica, quello emulativo è giocato unicamente sul piano del latino o del greco. I testi prodotti imitano quasi pedissequamente il loro modello antico, sicuramente con finezze ed estri per renderlo il più possibile originale, ma senza una grandissima innovazione, né a livello di temi né a livello di lingua.

Eppure la produzione in volgare, in attesa della grande stagione di Lorenzo il Magnifico, non è scomparsa: essa è rimasta, latente ma conosciuta all’interno delle corti, ma viva e presente nel popolo. E sa da un lato la produzione volgare di palazzo assume a tratti connotazioni decisamente di ricercatezza e raffinatezza, quasi una pietra preziosa dimenticata in uno scrigno, a livello popolare essa è come un grande contenitore in cui tutto quello che sembra essere stato dimenticato è finito lì in attesa di assumere una nuova dignità, senza alcuna pretesa letteraria, ma sicuramente importante per chi di lì a qualche decennio deciderà di pescare da quel grande calderone.

Le *Metamorfosi*, d’altro canto, continuavano a circolare nelle versioni di Bonsignori e Simintendi, ma verso la metà del secolo la situazione cambia: all’interno della corte perugina con a capo la potente famiglia Baglioni nasce una nuova traduzione del poema

latino ad opera di Lorenzo Spirito Gualtieri, conterraneo di Bonsignori, ma molto diverso da lui per la resa del suo lavoro: la traduzione di Gualtieri infatti è una traduzione poetica. «Per meglio navigar, alza le vele» ormai l'ingegno dei traduttori nel Quattrocento: la spinta propulsiva data dal ritrovamento, dall'apprezzamento, dall'imitazione dei testi classici non poteva non investire lo stesso volgarizzamento degli stessi, volgarizzamento che questa volta sceglie di sua volontà la trasposizione in rima. È da questo punto in avanti che la questione della traduzione poetica inizia a permeare sempre di più le discussioni dei vari esperti fino a giungere nel Cinquecento a vere e proprie dispute sull'elaborazione di una teoria per tradurre al meglio in versi un'opera antica. Gualtieri si pone così per primo all'inizio di una strada lunga e non priva d'ostacoli come quella della traduzione poetica.

Per quanto riguarda l'altra strada, intrapresa a livello popolare, ma destinata a riunirsi alla sua parallela nel Cinquecento, interessa qui analizzare il ruolo giocato dai cantari popolari nella trasmissione delle *fabulae* contenute nelle *Metamorfosi* e nell'imposizione di un metro (l'ottava rima) destinato a godere di grande fortuna per tutto il secolo successivo. La strada della traduzione poetica è stata spianata, ma resta ancora molto da fare e da comprendere per una resa che si possa definire accettabile, dai più critici, di un'opera classica; imperfetto forse, ma pur sempre primo di tante future imprese di traduzione, l'*Ovidio Metamorphosos vulgare in terza rima* di Gualtieri altro non è che una di queste.

### **1. Nel solco della tradizione: l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare in terza rima* di Lorenzo Spirito Gualtieri da Perugia**

Come Bonsignori prima di lui, anche Gualtieri apparteneva alla classe dirigente della sua città. Diversamente da quanto poteva accadere nella "vicina" Firenze, la Perugia della seconda metà del Quattrocento non aveva relegato a un ruolo di secondo piano la letteratura volgare; anzi, c'è da sottolineare che proprio in quel periodo, sotto la protezione della potente famiglia Baglioni, la corte perugina aveva ottenuto un prestigio tale da non essere considerata inferiore ad altre città che erano notoriamente più famose nella penisola per quanto concerneva la vita intellettuale e culturale, come appunto la già citata Firenze, ma anche Roma o Venezia o la stessa Napoli.

Gualtieri comincia qui, all'interno di un ambiente stimolante e dagli innumerevoli spunti letterari dati dalla tradizione precedente, la propria carriera di uomo di lettere: è alla metà

del secolo che inizia a pubblicare componimenti di vario tipo, da un *Canzoniere*, perfettamente in linea con il precedente grande modello petrarchesco, ad un poema allegorico, *La Fenice* (1461), fino ad arrivare ad un'opera varia e miscellanea come il *Libro de la sorte*, dal tono erotico e libertino, che risente sicuramente dell'influenza del *Decameron* boccacciano.

L'opera di Gualtieri fin qui sembra porsi del tutto sotto l'egida dei tre grandi maestri, Dante, Petrarca, Boccaccio, che nel secolo precedente avevano canonizzato con le rispettive opere gli stessi generi in cui il poeta perugino si era cimentato; omaggio alla tradizione da una parte, reinvenzione e rielaborazione personale dall'altra, avevano dato discreta fortuna alle opere del nostro. Per quanto riguarda invece la traduzione poetica, anche questa viene a porsi nel solco di una traduzione che affonda le proprie radici indubbiamente nei modelli che Gualtieri prende a riferimento nella sua personale resa: Dante, per quanto riguarda la scelta del metro, ovvero la terza rima, Bonsignori e Simintendi nel contenuto (e ovviamente Ovidio), anche se questo sarà tra poco oggetto di un'analisi più accurata.

La tradizione dell'Ovidio di Gualtieri ebbe vicende varie: se da una parte il lavoro del perugino era stato dedicato esclusivamente alla traduzione dei libri XI – XV del poema latino, esso non ebbe comunque grande fortuna nei decenni successivi; lo stesso autografo ritrovato a Napoli conteneva solamente la porzione di testo sopra riportata e l'unica edizione di cui siamo a conoscenza risale al 1519. Tuttavia, il poco di cui disponiamo è più che sufficiente per trarre alcune conclusioni sul lavoro di Gualtieri, in particolare, e sulla traduzione in versi nel Quattrocento, in generale.

Come Bonsignori e Simintendi prima di lui, anche Gualtieri divide il testo in capitoli (ripartizione ovviamente all'interno della divisione preesistente in quindici libri dell'opera), nei quali enuclea la parte di testo che si accinge a tradurre; ma per rendere più chiaro il processo che il nostro mette in atto nella sua traduzione, esaminiamo più da vicino una parte del testo, tratta dal libro XI, in cui viene descritta la furia delle Baccanti contro Orfeo, colpevole di aver rifiutato il loro amore e in generale quello di tutto il genere femminile:

[...]

L'armonia era tanta e 'l suo dolciore  
che l'arme lor sarian molificate

se alte stridi loro e gran rumore  
 con pifari, trombette e stamburate  
 non havesson obstato al dolce canto  
 e a le corde sì ben temperate.  
 Lo strepito e rumor fu tale e tanto  
 che da quei saxi fu Orpheo ferite,  
 tornando la sua dolcezza in amar pianto.  
 Quelle giovine intente a tal partite  
 lascion serpenti, fere e altri ucelli,  
 qual' eran tutti attoniti e smarite  
 dal dolce canto e da suoi versi belli,  
 da l'angelico suon più che umano  
 che par che l'aer rida e 'l ciel favelli.  
 Puoi contra Orpheo le cruentate mano  
 converton; como ucei che van da sera  
 o como cani o altro animal strano,  
 così coloro in troppo horrenda schiera  
 circondano il poeta havendo fame  
 di dar la morte a quel che sì dolce era,  
 lanciandogli de tirsi verde rame,  
 facendogli con saxi e scogli guerra,  
 como chi l'altrui morte par che brame<sup>47</sup>.

La traduzione di Gualtieri ricalca i versi 15 – 30 di *Met.* XI:

Cunctaque tela forent cantu mollita, sed ingens  
 clamor et infracto Berecynthia tibia cornu  
 tympanaque et plausus et Bacchei ululatus  
 obstrepuere sono citharae, tum denique saxa  
 non exauditi rubuerunt sanguine vatis.  
 ac primum attonitas etiamnum voce canentis  
 innumeras volucres anguesque agmenque ferarum  
 maenades Orphei titulum rapuere triumphis;  
 inde cruentatis vertuntur in Orphea dextris  
 et coeunt ut aves, si quando luce vagantem  
 noctis avem cernunt, structoque utrimque theatro  
 ceu matutina cervus periturus harena  
 praeda canum est, vatemque petunt et fronde virentes  
 coniciunt thyrsos non haec in munera factos.  
 hae glaebas, illae direptos arbore ramos,  
 pars torquent silices<sup>48</sup>; [...]

<sup>47</sup> Cit. da B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2008, p. 159.

<sup>48</sup> *Met.*, XI, 15 – 30.

(E in verità, tutte le armi avrebbero potuto essere ammansite dal canto; ma il gran clamore e i flauti berecinzii dalla canna storta, e i tamburelli e i battimani e gli ululati bacchici sommersero il suono della lira. E così alla fine i sassi si arrossarono del sangue del poeta, che non si udiva più.

Allora le Baccanti dapprima fecero strage degli innumerevoli volatili, ancora incantati dalla voce del cantore, e dei serpenti e delle schiere di quadrupedi che erano la dimostrazione vivente della grandezza di Orfeo. Poi con le mani grondanti di sangue si rivolsero direttamente contro di lui, accalcandosi come gli uccelli se vedono svolazzare di giorno il rapace notturno. E il poeta pareva il cervo destinato a morire al mattino nell'arena, nel chiuso dell'anfiteatro, preda dei cani. Esse lo assalgono e gli lanciano contro i loro bastoni verdeggianti di foglie, i tirsi non fatti per un simile uso. Queste scagliano zolle, quelle rami strappati dagli alberi, e altre ancora pietre; [...])

Un veloce confronto fra i due testi fa notare immediatamente che, tutto sommato, il testo ovidiano è reso abbastanza bene; non ci sono modifiche, né interpolazioni, né altro che possa definirsi estraneo al testo di partenza.

L'utilizzo della terza rima, inoltre, è l'unica cosa che ovviamente fa deviare il testo dalla sua strada: se all'inizio dei versi c'è una maggiore fedeltà a Ovidio, è nella parte finale che si ricorre ad amplificazioni (ad esempio in *Met.*, XI, 18, *sono citharae*, corrisponde in Gualtieri a *al dolce canto/ e a le corde sì ben temperate*), o a espressioni binarie come *tale e tanto* (Gualtieri, v. 24) o [...] *l'aer rida e il ciel favelli*, di chiara derivazione petrarchesca.

«Lorenzo Spirito è quindi incline a far passare in secondo piano il compito del traduttore fedele per rispettare le esigenze poste al poeta dal metro volgare. [...] il fatto che tenda a divergere dall'originale soprattutto alla fine delle terzine, rivela un procedimento piuttosto meccanico, la mancanza di un confronto paziente con il modello<sup>49</sup>». Così come Bonsignori prima di lui, anche per Gualtieri il rapporto con l'originale latino si gioca sull'ambiguità: da una parte c'è un rispetto quasi aderente al testo ovidiano, mentre dall'altro sembra esserci una tensione interna al traduttore volta a dimostrare la sua bravura in primo luogo come versificatore oltre che come volgarizzatore. Ed ecco che quindi alcuni elementi nel testo di partenza vengono “sacrificati” in nome della bravura del traduttore in una resa decisamente più personale, almeno nelle sue intenzioni; questo sacrificio può essere operato nei modi più differenti: può essere un salto a piè pari nel momento in cui si imbatte in qualcosa di cui non si ha la nozione oppure risulta difficile

---

<sup>49</sup> B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2008, p. 160.

(*insanaque regnat Erynis*, in cui Ovidio descrive il furore delle Baccanti, viene completamente eliminato); può essere la perdita di alcune sfumature presenti nel latino, come quando Ovidio descrive le pietre che si tingono di rosso per il sangue del poeta:

[...] Tum denique saxa  
non exauditi rubuerunt sanguine vatis<sup>50</sup>.

(E così alla fine i sassi si arrossarono del sangue del poeta, che non si udiva più.)

Gualtieri traduce con un semplice e poco patetico «[...] *da quei saxi fu Orpheo ferite*», facendo perdere quasi del tutto lo stile che Ovidio aveva dato all'episodio; certo, il bilanciamento a chiusura della terzina («*tornando sua dolcezza in amar pianto*») contribuisce in qualche modo a riequilibrare il tutto, ma siamo completamente estranei rispetto a quanto Ovidio aveva dipinto nei suoi versi.

Un'altra caratteristica che salta subito all'occhio e che rende la versione di Gualtieri distante da quella ovidiana è quella dello stile e del lessico: la ricercatezza delle immagini nel poema latino e le figure retoriche ivi impiegate vengono decisamente ridimensionate nel rifacimento del perugino causando però un abbassamento del livello stilistico o un effetto di straniamento dovuto alla mancata comprensione da parte del traduttore di alcuni passaggi all'interno del testo: la resa delle similitudini che paragonano le Baccanti agli uccelli che vedono il rapace loro nemico e ai cani che nell'arena si danno da fare per uccidere un cervo è decisamente scialba:

[...] como ucei che van da sera  
o como cani o altro animal strano,

dove l'immagine poetica sembra (se non addirittura è) inesistente.

Per quanto riguarda invece la questione del lessico è notevole la presenza dell'aggettivo *dolce* e di tutta una serie di suoi "parenti" come *dolciore*, *dolcezza*, che tuttavia non trovano alcun riscontro nel testo latino di partenza. Indubbiamente questo massiccio impiego, insino alla ridondanza, del termine dolce segue la moda poetica dell'epoca, in cui si può vedere *in nuce* la presenza di piccole tessere petrarchesche che avranno in

---

<sup>50</sup> *Met.*, XI, 18 – 19.

seguito la loro grande fioritura nella successiva grande stagione del petrarchismo cinquecentesco; d'altronde questo non sorprende del tutto nella produzione poetica di una personalità come quella di Gualtieri, nella quale, come detto in precedenza, si può trovare un *Canzoniere* di spiccata derivazione petrarchesca.

Due parole merita tuttavia anche la scelta del metro impiegato dal nostro nel suo rifacimento delle *Metamorfosi*, cioè la terza rima. Di indubbio omaggio all'opera dantesca, essa viene probabilmente scelta perché unica forma metrica utilizzata fino a quel momento per i poemi di ampio respiro. Non essendosi ancora formata una solida tradizione metrica per quanto riguarda il genere del poema (e in particolare del poema epico, benché le *Metamorfosi* sfuggano in parte a questa classificazione), la terza rima era tuttavia frequentemente utilizzata non soltanto in generi più umili come le satire, ma anche nei poemi e nei poemetti allegorico – didascalici, sul modello della *Commedia*, o prettamente didascalici qualora l'argomento trattato al loro interno non necessitasse di alcun tipo di “velo allegorico”. Inoltre, essa ben si prestava per la sua scioltezza ed agilità metrica nella trasposizione dall'esametro latino all'endecasillabo volgare che riusciva tranquillamente ad adattarsi alla terzina conferendo un tono medio – alto alle *fabulae* narrate.

È chiaro che la scelta di Gualtieri, all'interno di una corrente così “rigida” come quella umanistica, pur con i suoi difetti, rappresentava indubbiamente una scelta dai tratti originali e sicuramente di riallacciamento alla grande tradizione poetica italiana; la stessa scelta della terzina dantesca per narrare le *fabulae* delle *Metamorfosi* si poneva su una linea «aristocratica<sup>51</sup>» rispetto alle versioni nella “povera” ottava rima che invece imperversava molto felicemente negli strati più bassi della popolazione, dove l'analfabetismo era comunque presente.

Un'ultima cosa resta da precisare in merito alle *Metamorfosi* di Gualtieri, la questione del pubblico: il Quattrocento è il secolo delle corti, dello sviluppo di una società cortigiana, che se da una parte mira ad un perfetto equilibrio fra vita civile e politica e vita religiosa, dall'altra punta alla trasmissione dei testi latini, specialmente i poemi, per un intrattenimento e un passatempo durante le giostre, i banchetti, gli spettacoli ed altre festività. Non sorprende dunque che un'opera come le *Metamorfosi*, che racconta di miti,

---

<sup>51</sup> B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2008, p. 166.



di storie, di magie, di trasformazioni, di amori, di guerre si adattano perfettamente al clima cortigiano dell'epoca, di cui lo stesso Gualtieri fa parte e per il quale egli opera nella sua personale traduzione. Il fine delle traduzioni ha ormai perso (e se non lo ha fatto del tutto lo sta facendo) l'utilità morale e l'ammaestramento che dovevano derivare da una lettura purgata e moralizzata di un Ovidio come di un altro qualsiasi autore classico: il diletto era ormai l'obiettivo che si prefissava qualsiasi traduttore, specialmente se quest'ultimo ardiva a cimentarsi in un rifacimento in versi di un'opera dell'antichità.

Ecco allora che Lorenzo Spirito Gualtieri, se paragonato alle personalità poetiche sue coeve, acquista una dignità non inferiore ad altri per quanto riguarda il suo contributo alla traduzione poetica: l'aver reso al suo pubblico, aristocratico ed alto borghese, il piacere del testo.

## 2. «Ch'io canti quest'antica e bell'istoria»: l'*Historia et favola di Orpheo*

La popolarità delle favole ovidiane non era un fenomeno, tuttavia, esclusivamente aristocratico, ma investiva anche e soprattutto lo strato più basso della popolazione; e doveva sicuramente ricevere un grande successo visto il fiorire, nella prima metà del Quattrocento e oltre, di una grande quantità di cantari e pometti in ottava rima dagli argomenti più disparati: la guerra di Troia, il viaggio di Enea, Piramo e Tisbe, Giasone e Medea, Progne e Filomela, persino episodi tratti dalla storia romana, come ad esempio la vicenda di Lucrezia.

Il metro principe di queste testimonianze poetiche era l'ottava rima, o per meglio dire, l'ottava toscana, formata da otto versi endecasillabi di schema ABABABCC. Le origini sull'ottava rima si perdono molto indietro nel tempo ed è prassi ormai diffusa attribuire a Boccaccio la paternità di questa forma metrica; tuttavia, come ricordato da Bartoli, è necessario inquadrare criticamente la questione per non incorrere in errori in merito a questa attribuzione<sup>52</sup>. In parole povere, diversamente da Dante per cui l'invenzione e la paternità della terza rima sono suffragate da una serie di elementi di tipo filologico e dalla tradizione successiva del metro, Boccaccio sembra in realtà porsi a una sorta di "crocevia" nella storia dell'ottava rima; un anello di congiunzione fra una fase di nascita e

---

<sup>52</sup> L. Bartoli, *Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima*, in "Quaderns d'Italia", 4 – 5, 1999 – 2000, pp. 94 – 95.

assestamento del metro fra Duecento e Trecento e una fase di vera e propria “esplosione” alla fine del Quattrocento e per tutto il Cinquecento.

Se sappiamo con certezza che il primo impiego in area toscana dell’ottava rima si trova nel *Filostrato* boccacciano (siamo nel 1335 circa), molte più problematiche presentano le attestazioni scritte in ottave dei poemi canterini che circolavano nel popolo; prerogativa di cantastorie, giullari, ma anche di contadini analfabeti stessi, i cantari appartengono indubbiamente a una tradizione orale e raramente venivano fissati attraverso la scrittura. Essi traevano spunto dalla letteratura “alta”, dalla quale venivano attinti temi, storie, favole, forse metri, che dovevano principalmente dare diletto agli ascoltatori e il più delle volte insegnare qualcosa o veicolare un certo tipo di messaggio.

Lungi dall’essere accostati alle sacre rappresentazioni che si potevano vedere un secolo prima, di chiara matrice religiosa, queste manifestazioni letterarie popolari sono decisamente laiche, ma, se è riscontrabile un qualche elemento di tipo religioso, esso è decisamente minimo, quasi una sorta di convenzionale decorazione che il cantastorie di turno tendeva ad esibire.

«Nella poesia in ottave [...] il popolo ha espresso la propria visione del mondo e il proprio rapporto con la cultura libraria<sup>53</sup>». Ancora: «Pastori e contadini individuano nei repertori classici (antichi e non) un modello di valori morali: la poesia è istruttiva, anche se tratta temi fantastici e irrazionali<sup>54</sup>».

L’insegnamento oraziano sembra essere quasi più permeante rispetto a tanti esempi di alta letteratura proprio in queste manifestazioni “basse” e tuttavia appartenenti a un mondo per certi versi ancora da esplorare. Nonostante questo, è, ahinoi, triste constatare che di opere scritte ce ne sono pervenute assai poche, ma, per fortuna, quelle giunteci sono di un livello decisamente apprezzabile e godibile pur nella loro (apparente) grossolanità.

Il cantare di cui andremo a occuparci a breve reca come titolo, nel maggior numero di stampe in cui ci è pervenuto, «*Historia et favola di Orpheo*»; non sorprende che una storia d’amore come quella fra il poeta tracio e la sua bella ninfa fosse filtrata anche nella tradizione popolare canterina. Esso è tuttavia importante poiché il grado di letterarietà in cui si presenta è decisamente buono rispetto ad altri suoi fratelli coevi: infatti, oltre ad

---

<sup>53</sup> O. Ranalli, “*Ti prego, Musa, aiuta la mia mente*”. *Oralità e scrittura nelle forme popolari di improvvisazione poetica in ottava rima*, in “*Bollettino di Italianistica*”, 2, 2009, p. 194.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 197.

avere numerosi punti di contatto con opere contemporanee, oltre che dell'antichità classica e moderna, il testo presenta delle caratteristiche tali per poter inquadrare criticamente il fenomeno dei cantari popolari, la loro origine, la loro tradizione e (in questo caso) la possibilità per loro di assurgere a un livello superiore di elaborazione.

L'incunabolo da cui è stata tratta questa versione quattrocentesca della favola di Orfeo viene datato all'incirca nel 1495, circa quindici anni dopo la composizione dell'*Orfeo* di Poliziano, datato invece fra il 1479 – 1480. Il confronto fra le varie edizioni che Francesco Ugolini opera all'interno del suo scritto *I cantari d'argomento classico* vede delle differenze solamente nel numero delle ottave riportate: chi novantasei, chi solamente ottanta, chi invece ottantasei<sup>55</sup>.

Più che da imputarsi a un difetto dello stampatore e ad una sua particolare volontà di espungere dal testo “di partenza” determinate ottave, la presenza in alcune edizioni di più stanze e meno in altre è chiaramente retaggio della tradizione canterina: nel momento esatto in cui la storia viene messa per iscritto, è assai probabile che essa venga fissata nella forma in cui è pervenuta all'orecchio del copista o dello stampatore; l'oralità, per quanto veicolo veloce di trasmissione di storie e leggende, che possono dunque arrivare in ogni luogo, presenta tuttavia il rischio della dimenticanza o dell'omissione di determinati passaggi della storia. Ecco spiegata quindi la presenza di un maggior numero di ottave in un'edizione rispetto ad un'altra.

L'argomento del cantare, come ricordato poco sopra, è la storia dell'infelice Orfeo e della sua Euridice, come recita un'edizione fiorentina del 1558:

«La *Historia et Favola di Orfeo*, il quale per la morte di Euridice fu forzato ad andare nell'inferno e impetrò gratia da Plutone, che gli rese quella. E per sua poca diligenza gli fu rapita e tolta<sup>56</sup>.»

Segue poi il proemio, una vera e propria invocazione a Dio nella prima ottava e in seguito ad Apollo, protettore della poesia:

1  
Oh benigno, clemente, alto Signore,  
che tutto l'universo signoreggi,

---

<sup>55</sup> F.A. Ugolini, *I cantari d'argomento classico*, Olschki Editore, Firenze, 1933, pp. 138 – 139.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 141.

pieno di carità, pieno d' amore,  
che per compassion delle tue greggi  
moristi in croce con tanto dolore  
per empire del ciel i voti seggi,  
grazia dona alla mia debil memoria  
ch'io canti quest'antica e bell'istoria.

2

E tu benigno Apollo risplendente  
infondi in me quel tuo pegaseo!  
Per quell'amor viril tanto fervente  
che portasti alla figlia di Peneo,  
dona tanto splendore alla mia mente  
ch'io possa dir del tuo figliuol Orfeo,  
come andò per la moglie all'inferno,  
e come gli fu tolta per ischernò<sup>57</sup>.

Fin dall'inizio l'anonimo cantastorie si pone sotto la protezione di Dio, da un lato, di Apollo, dall'altro. La richiesta di concedere grazia alla *debol memoria* per cantare *quest'antica e bella storia* rientra perfettamente nel lessico canterino, in cui subito due facoltà fondamentali per il genere (la memoria per ricordare la storia da narrare e il canto con cui narrarla) sono messe fin dall'inizio bene in evidenza. Colpisce, tuttavia, la presenza in questo proemio, per così dire, programmatico, di elementi che richiamano opere contemporanee con il medesimo schema metrico e le medesime apostrofi, se non, in alcuni casi, calchi perfettamente uguali: prima fra tutte, l'*Orfeo* di Poliziano:

*MERCURIO annunziatore delle feste*

Silenzio. Udite. E' fu già un pastore  
figliuol d'Apollo, chiamato Aristeo.  
Costui amò con sì sfrenato ardore  
Euridice, che moglie fu di Orfeo,  
che seguendola un giorno per amore  
fu cagion del suo caso acerbo e reo:  
perché, fuggendo lei vicina all'acque,  
una biscia la punse; e morta giacque.

Orfeo cantando all'Inferno la tolse,  
ma non poté servir la legge data,  
ché 'l poverel tra via dietro si volse  
sì che di nuovo ella gli fu rubata:

---

<sup>57</sup> G. Müller, O.L.B. Wolff (a cura di), *Raccolta di poesie italiane popolari*, Ernesto Fleischer, Lipsia, 1829, p. 181.

però ma' più amar donna non volse,  
e dalle donne gli fu morte data<sup>58</sup>.  
[...]

Il prologo, espositivo alla maniera latina, aggiunge solamente come ulteriore informazione, la tragica fine del poeta ad opera delle Baccanti. Sia in un caso che nell'altro, comunque, è da notare come la storia di Orfeo venga narrata da due personalità estranee ai fatti: nel primo caso, il cantastorie, che racconta la vicenda sentita dire da qualcun altro; nel secondo caso Mercurio, il messaggero degli dei, che rivolgendosi agli uditori (ricordiamo che l'*Orfeo* di Poliziano è una vera e propria rappresentazione teatrale con un pubblico di cortigiani e forse anche di popolani), esattamente come il cantastorie invita a seguirlo nel suo racconto, o meglio nella vicenda rappresentata sulla scena, nel suo caso.

Un altro proemio famoso che presenta dei punti di contatto con l'anonimo cantare di Orfeo è quello del *Morgante*, poema comico – parodico, di Luigi Pulci, composto all'incirca nello stesso periodo dell'*Orfeo* polizianesco, nel 1478. Ciò non deve sorprendere vista la marcata derivazione popolare e canterina del poema di Pulci, che inizialmente avrebbe dovuto essere un testo ben più impegnato rispetto a quanto prodotto in seguito:

1

In principio era il Verbo appresso a Dio,  
ed era Iddio il Verbo e 'l Verbo Lui:  
questo era nel principio, al parer mio,  
e nulla si può far senza Costui.  
Però, giusto Signor benigno e pio,  
mandami solo un degli angel tui,  
che m'accompagni e rechimi a memoria  
una famosa, antica e degna storia.

2

E tu, Vergine, figlia e madre e sposa  
di quel Signor che ti dette la chiave  
del Cielo e dell'abisso e d'ogni cosa  
quel dì che Gabriel tuo ti disse “Ave”,  
perché tu se' de' tuoi servi pietosa,  
con dolce rime e stil grato e soave  
aiuta i versi miei benignamente

---

<sup>58</sup> A. Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1992, vv. 1 – 14.

e ‘nsino al fine allumina la mente<sup>59</sup>.

Numerosi sono i punti di contatto con Pulci: la richiesta d’aiuto alla divinità, in questo caso solamente cristiana, Dio nella prima ottava, la Vergine Maria nella seconda; gli aggettivi riferiti a Dio in Pulci (*giusto, benigno, pio*), sono gli stessi, con qualche lieve variante, ma il senso rimane immutato, anche nel cantare di Orfeo (*benigno, clemente, alto*). I distici finali dell’ottava presentano entrambi il tema della memoria, che deve sopraggiungere ad aiutare l’opera degli autori (*grazia dona alla mia debil memoria,/ ch’io canti quest’antica e bell’istoria; Morg., che m’accompagni e rechimi a memoria/ una famosa, antica e degna storia*).

Anche il proemio dell’anonimo cantare è espositivo: alla fine della seconda ottava infatti l’autore richiama alla mente del suo pubblico la vicenda di Orfeo, fermandosi tuttavia al momento della perdita di Euridice. Alla presenza delle Baccanti e al loro omicidio infatti non verrà dedicata più di un’ottava: l’intero parte centrale del testo è incentrata oltre che sulla catabasi di Orfeo nell’Oltretomba per riprendersi la donna amata, sull’amore fra i due giovani e anche su quello non corrisposto del pastore Aristeo. Prosegue, anche in questo caso, la fusione delle due versioni narrate l’una da Virgilio e l’una da Ovidio: Euridice, anche nell’anonimo cantare, fugge da Aristeo, anche se il tutto viene raccontato con estrema leggerezza, (tant’è che viene quasi da provare compassione per il lamento d’amore non ricambiato del povero pastore) finché non poggia sbadatamente un piede su un serpente che dormiva nel prato; come noto, il morso risulterà fatale.

Colpisce, nel cantare, la massiccia presenza di discorsi pronunciati da Orfeo, che non hanno alcun riscontro nel modello classico da cui attinge la favola: è chiaro che, tuttavia, in un genere come il cantare fossero proprio i discorsi dei protagonisti delle storie a fare da padroni, specialmente nel caso di Orfeo che, da bravo poeta figlio d’Apollo e di una Musa, non poteva certo tirarsi indietro ad un compito come questo che gli calzava a pennello. Il suo primo discorso, non a caso, ha l’aria di una serenata amorosa che dedica alla bella ninfa Euridice, quando “per caso” egli si viene a trovare nel luogo in cui ella passeggiava, cogliendo fiori:

---

<sup>59</sup> L. Pulci, *Morgante*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1989, I, 1 – 2.

7

[...]

«Oh ninfa di bellezza singolare,  
che luce più che il bel carro del sole,  
e gli occhi tuoi m'han fatto innamorare,  
poiché Amore e lo mio fato vuole,  
ch'io t'ami sopra ogn'altra bella cosa,  
consenti d'esser tu mia moglie e sposa?»

8

Sappi, ch'io son figliuol del biondo Apollo  
e di Calliope e di Menon sei figlia.  
Posto m'avete un laccio d'oro al collo;  
ché sol voi amo, e non è meraviglia.  
Un cuor di sasso si farebbe molle  
per tua figura candida e vermiglia;  
tu sola sei, per cui io vo penando,  
e notte e giorno Euridice chiamando.

9

Tu sei colei, che mi hai rubato e tolto  
coi tuoi begli occhi il cuore e l'alma mia.  
Volgi ver me quel risplendente volto,  
qual s'è specchio di vera leggiadria;  
chè priachè sia il nodo d'amor sciolto,  
perderà Giove l'alta monarchia.  
In vita vi sarò servo visibile,  
e dopo morte, se sarà possibile.

10

Io benedico l'arco di Cupido,  
e la saetta, che impiagò il mio core,  
ove la fiamma ha fatto eterno nido  
acciocch'io arda sempre per tuo amore.  
Ma nel tuo cor gentil tutto mi fido,  
che sol mi accetti per tuo servitore;  
ch'io son figliuol del sol, come l'ho detto,  
e perciò t'amo ancor con puro affetto<sup>60</sup>.»

La *captatio benevolentiae* di Orfeo è condotta su temi già cari allo Stilnovo: risuonano Cavalcanti (*Voi che per li occhi mi passaste 'l core; mi hai rubato e tolto/ coi tuoi begli occhi il cuore e l'alma mia; e la saetta che impiagò il mio core*) e anche Jacopo da Lentini

---

<sup>60</sup> G. Müller, O.L.B. Wolff (a cura di), *Raccolta di poesie italiane popolari*, Ernesto Fleischer, Lipsia, 1829, pp. 182 – 183.

(*e li occhi in prima generan l'amore; e gli occhi tuoi m'han fatto innamorare*). Candida e vermiglia, i due aggettivi che verosimilmente si applicano all'incarnato di Euridice e alla sua bocca, hanno reminiscenze petrarchesche, così come all'ott. 10, 6, viene richiamato il *servitium amoris* tipico dell'amor cortese, ma anche della più celebre elegia amorosa d'età augustea. L'intero discorso si richiama poi come un gioco di specchi (e lo stesso specchio viene citato, non a caso, all'ott. 9, 4) nelle sue tematiche più importanti, quelle su cui Orfeo vuole puntare per la conquista di Euridice: i natali illustri (*Sappi, ch'io son figliuol del biondo Apollo/ e di Calliope; io son figliuol del sol*) e la dichiarazione d'amore che rende la "canzone" d'Orfeo una vera e propria composizione ad anello (*ch'io t'ami sopra ogn'altra bella cosa; [...] perciò t'amo ancor con puro affetto*).

Contrariamente alla *vulgata*, in questo caso un'ottava viene dedicata addirittura alle sensazioni che prova Euridice ascoltando l'ammaliante canto del suo innamorato:

11

[...]

«Mi sento per dolcezza addormentare»,  
Dicendo «mai» la ninfa «fossi nata!  
Poiché semplice ninfa son, che scorza,  
Dove che il cielo amai, costui mi sforza<sup>61</sup>.»

Non sembra una scelta casuale quella del termine *addormentare* in bocca a Euridice, quasi anticipazione del "sonno" ben più profondo che la coglierà di lì a qualche ottava. Il canto di Orfeo, in ogni caso, la spinge verso le regioni più alte del cielo, la nobilita e la rende disposta ad amare; sembra quasi tuttavia un canto ipnotico, un canto ammaliatore al pari di quello delle Sirene, un canto che, seppur bello e rivelatore di sensazioni mai provate fino ad allora, ha la triste conseguenza di condurre a una fine ben triste.

La storia prosegue con le felici nozze dei due giovani, dove però l'inciso ovidiano in cui si racconta della partecipazione di Imeneo e della difficoltà sorta con la fiaccola nuziale che crepitava e mandava fumo non è presente; le difficoltà dei due vengono imputate alla «*fortuna, nemica d'amore*<sup>62</sup>» che si propone come intento quello di ostacolare la felicità degli sposi, facendo comparire in scena la figura di Aristeo.

---

<sup>61</sup> G. Müller, O.L.B Wolff (a cura di), *Raccolta di poesie italiane popolari*, Ernesto Fleischer, Lipsia, 1829, p. 183.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 184.



«*Secondo parla il famoso autore*<sup>63</sup>» è la formula con cui inizia questa seconda parte della vicenda, in cui è dubbio a chi si riferisca un tale appellativo; tuttavia, alcune considerazioni, per quanto caute, possono essere avanzate. Innanzitutto, vista la vicinanza testuale e i frequenti richiami all'*Orfeo* di Poliziano, che si vedranno soprattutto in seguito con vere e proprie porzioni di testo prese di peso e interpolate fra le ottave “originali” del cantare, c'è da riferire il richiamo all'autore a Poliziano: come ormai accreditato da tempo, l'opera teatrale non aveva dato nella sua composizione grandi soddisfazioni al suo autore, essendo stata composta, a quanto dice lo stesso Poliziano, «in dui giorni, in tra continui tumulti<sup>64</sup>», e quindi probabilmente manchevole di un'ultima correzione prima di essere rappresentata. Il poeta della cerchia medicea avrebbe voluto così ripudiarla, ma convinto a desistere dagli amici, lasciò che il testo circolasse così come egli l'aveva composto. La fortuna dell'*Orfeo* evidentemente giunse anche agli orecchi di qualche cantastorie probabilmente sufficientemente colto da mettere per iscritto, con il proprio materiale orale, la sua personale favola di Orfeo, creando così un collage in cui tuttavia il proprio lavoro e quello di Poliziano ben si integravano l'uno con l'altro. Un esempio è dato dal lamento che Aristeo fa del suo amore non corrisposto per Euridice, in ottava rima, che è identico al lamento che lo stesso Aristeo compie davanti a Mopso, nell'*Orfeo*, sotto forma di ballata con ripresa, pur divergendo in alcuni punti:

15

[...] «Gire lontano mi bisogna;  
misero me! Tu non mi vuoi ascoltare.  
Dirò con prati e selve mie parole,  
poiché la ninfa ascoltar non vuole.

16

La bella ninfa è sorda al mio lamento,  
il suon di questa fistola non cura;  
di ciò si langue il mio cornuto armento,  
né vuol bagnar il gusto in acqua pura.  
Vedi se han di me pastor tormento!  
Toccar non von la tenera verdura,  
tanto del suo pastor doglia li prende  
che ognor il grido per le selve estende.

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>64</sup> A. Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1992, pp. 145 – 146.

17

Ben si cura la mente del pastore;  
la ninfa non si cura dell'amante,  
la bella ninfa, che ha di sasso il core,  
anzi è di ferro, ovvero di diamante.  
Per dare ad Aristeo maggior dolore,  
ella fugge da me sempre davante,  
e non mi val pregar sua dolce faccia,  
anzi par lupo, che gli dia la caccia.

18

Digli, zampogna, come via fugge,  
cogli anni insieme va bellezza snella;  
e digli come il tempo la distrugge;  
e che la persa età mai rinovella.  
Ora, che il fresco amante per lei mugge,  
digli, che sappia usar sua forma bella;  
ed or che luce più, che in cielo il sole,  
e che sempre non son rose e viole.

19

E che non è tanto il mormorar piacevole  
Della fresc'acqua, che d'un sasso piomba,  
né quando soffia un ventusino agevole  
fra le cime de' pini quella tromba,  
quanto le rime mie son solazzevole,  
e lor dolcezza per tutto rimbomba,  
salvo nelle orecchie pietose e degne.  
Se non lo sento, so ch'ella si segne<sup>65</sup>».

---

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 bagnar il grifo in acqua pura;  
non vuol toccar la tenera verdura,  
tanto del suo pastor gl'incresce e dole.

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

---

<sup>65</sup> G. Müller, O.L.B. Wolff (a cura di), *Raccolta di poesie italiane popolari*, Ernesto Fleischer, Lipsia, 1829, pp. 184 – 185.

Ben si cura l'armento del padrone:  
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.

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

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

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

Portate, venti, questi dolci versi  
drento all'orecchie della donna mia:  
dite quante 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.

Udite, selve, mie dolce parole,  
poi che la ninfa mia udir non vuole<sup>66</sup>.

In entrambe le versioni, pur prendendo comunemente spunto dalla versione virgiliana in cui compare Aristeo, si glissa tuttavia sul motivo concupiscente che nella tradizione spinge il pastore verso Euridice e che successivamente provoca la sua morte; Aristeo si lamenta e piange il suo infelice amore, che Euridice rifiuta e nega, concedendo invece solamente ascolto al canto del marito.

La notizia della morte di Euridice, avvenuta per il morso velenoso di un serpente, viene riportata in entrambi i testi da una terza persona: nel cantare ne rimane indefinita l'identità, mentre nell'Orfeo avviene per bocca di un pastore che da lontano ha assistito alla scena. In entrambi i casi le parole dell'ambasciatore sono praticamente identiche:

---

<sup>66</sup> A. Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1992, vv. 54 – 87.

25

«Crudel novella ti riporta, Orfeo,  
che la tua ninfa è già morta e defunta.  
Ella fuggiva l'amante Aristeo;  
ma quando fu sopra la ripa giunta  
da un serpente velenoso e reo,  
ch'era tra' fiori ed erbe, al piè fu punta;  
e tanto aspro fu il crudel morso,  
che ad un tempo finì di vita il corso<sup>67</sup>.»

Crudel novella ti rapporto, Orfeo:  
che tuo ninfa bellissima è defunta.  
Ella fuggiva l'amante Aristeo,  
ma quando fu sopra la riva giunta,  
da un serpente velenoso e reo  
ch'era fra l'erb' e fior, nel piè fu punta:  
e fu tanto possente e crudo el morso  
ch'ad un tratto finì la vita e 'l corso.  
(*Orfeo*, vv. 141 – 148)

Alla notizia della morte della moglie, Orfeo è disperato: la sua *lamentatio* si articola in ben due discorsi all'interno del cantare, il secondo dei quali sembra un compianto sul corpo senza vita dell'amata. Segue la decisione (nuovamente sotto forma di discorso) di Orfeo di scendere nell'Ade a riprendere ciò che gli spetta. È a quel punto che la narrazione del cantare assume i tratti di una vera e propria "parodia" della *Commedia*, ricalcando in più luoghi situazioni e punti già visti nell'*Inferno* dantesco: il primo personaggio incontrato da Orfeo è ovviamente Caronte, il traghettatore di anime, al quale il poeta tracio si rivolge così:

38

[...]  
«Oh Acheronte, non ti conturbare,  
ma vogli udire un poco il mio parlare.

39

Sappi per certo, ch'io non son venuto  
vivo all'inferno senza gran misterio;  
e mi bisogna andar dinnanzi a Pluto,  
ché di parlargli ho gran desiderio:  
onde ti prego, che mi doni aiuto,  
oh Acheronte, e tanto refrigerio,  
che tu mi passi con benigno amore,  
tanto che parli all'infernal signore<sup>68</sup>.»

Riecheggia nelle parole di Orfeo l'ammonimento di Virgilio a Caronte nel celeberrimo «*Caron, non ti crucciare*», così come poco più avanti, nell'incontro con Cerbero, riprende

---

<sup>67</sup> G. Müller, O.L.B Wolff (a cura di), *Raccolta di poesie italiane popolari*, Ernesto Fleischer, Lipsia, 1829, p. 186.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 189 – 190.

lo stesso stilema usato in precedenza, ma molto più vicino alle parole dantesche, rivolte tuttavia a Minosse:

42

[...]  
Cerbero cane, non ti conturbare!  
Non impedir l'animo mio gentile!  
Lassami in cortesia oltre passare<sup>69</sup>;  
[...]

[...]  
Non impedir lo suo fatale andare:  
vuolsi così colà dove si puote  
ciò che si vuole, e più non dimandare».  
(*Inf.*, V, 22 – 24)

Successivamente Orfeo incontra le Furie, il già citato Minosse, finché Plutone stesso, incuriosito dalla confusione che sta creando scompiglio nel suo regno decide di intervenire per capire cosa stia succedendo.

49

Chi è costui che con sì dolce nota  
muove l'abisso con l'ornata cetra?  
Io vedo fissa d'Ission la ruota,  
Sisifeo lascia ancor poi la sua pietra,  
e la Belide star coll'urna vuota,  
né più l'acqua di Tantalo si arretra:  
vedo Cerbero con tre bocche intento;  
le Furie acquieta dell'aspro lamento<sup>70</sup>.

Con una prolessi rispetto all'originale ovidiano, i vari peccatori dell'Ade (Issione, Sisifo, le nipote di Belo, Tantalo, Cerbero, le Furie) sono elencati per bocca del re degli inferi stesso che rimane stupefatto dalla sospensione momentanea delle pene loro inflitte; l'ottava ricalca oltretutto molto bene i versi ovidiani corrispondenti:

[...] nec Tantalus undam  
captavit refugam, stupuitque Ixionis orbis,  
nec carpsere iecur volucres, urnisque vacarunt  
Belides, inque tuo sedisti, Sisyphe, saxo.  
tunc primum lacrimis victarum carmine fama est  
Eumenidum maduisse genas<sup>71</sup>; [...]

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 190.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>71</sup> *Met.*, X, 41 – 46.

(E Tantalo non cercò di afferrare l'acqua che rifluendo gli sfuggiva, e la ruota di Issione si arrestò, attonita, e gli avvoltoi smisero di beccare il fegato, e le nipoti di Belo lasciarono stare le brocche e tu, Sisifo, ti sedesti sul tuo macigno. Si narra che allora per la prima volta s'inumidirono di lacrime le guance delle Furie, commosse dal canto.)

Giungiamo così al momento nevralgico dell'intera vicenda: il discorso suasorio di Orfeo che con l'aiuto della cetra, varrà al poeta di riottenere la moglie defunta anzitempo. Anche in questo caso, la vicinanza con la versione di Poliziano è ben evidente:

54

[...]

«O magnanima ed alta potestate,  
a cui è necessario di venire,  
tutte l'ombre delli mondan viventi  
a voi convien che siano ubbidienti!

55

Oh reggitor di tutta questa gente,  
Ch'hanno perduta la solenne luce,  
dal qual discendendo Dio clemente,  
ciò che natura sotto il ciel produce,  
udite la cagion dei miei lamenti!  
Pietoso amor de' nostri passi è duce;  
non per Cerber legar fo questa via,  
ma solamente per la donna mia.

56

Una serpe tra i fior ascosa in erba  
mi ha ucciso la mia donna con furore;  
onde meno mia vita in pena acerba,  
non posso più resistere al dolore.  
Ma se memoria alcuna in voi si serba  
del vostro celebrato antico amore,  
se la mia donna rapita mi avete,  
Euridice mia bella mi rendete!

57

Ogni cosa alfine in voi ritorna;  
ogni vizio mortale quaggiù ricade.  
Quanto cerca la luna con le corna,  
convien che arrivi alle vostre contrade;  
e quanto scalda il sol con la sua forma,  
ognun convien che faccia queste strade.  
Quanto è uno de' vostri passi estremo,  
tien possiedi di noi, ch'io di te tremo.

58

Così la ninfa mia per voi si serba,  
quando sua morte gli dava natura.  
Or le tenere viti e l'uva acerba  
tagliata avete con la falce dura,  
e quel che miete la semente in erba,  
e non aspetta, che la sia matura:  
però rende te a me la mia speranza,  
ed io vi chiedo in don questa prestanza!

59

Io vi prego per le torbid' acque,  
per la palude stigia d'Acheronte,  
e per lo caos, ch'a tutt'il mondo nacque,  
per lo tonante ardor di Flegetonte,  
e per lo pomo, ch'a te, Regina, piacque,  
e per la furia grande d'ogni ponte;  
e più se me la neghi, iniqua sorte,  
io non vo' più tornar, ma chiedo morte<sup>72</sup>».

---

#### ORFEO

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

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

Ogni cosa nel fine a voi ritorna,  
ogni cosa mortale a voi ricade:  
quanto cerchia la luna con suo corna

---

<sup>72</sup> G. Müller, O.L.B Wolff (a cura di), *Raccolta di poesie italiane popolari*, Ernesto Fleischer, Lipsia, 1829, pp. 193 – 194.

convien ch'arrivi alle vostre contrade.  
Chi più chi men tra' superi soggiorna,  
ognun convien ch'arrivi a queste strade;  
quest'è de' nostri passi estremo segno:  
poi tenete di noi più lungo regno.

Così la ninfa mia per voi si serba  
quando suo morte gli darà natura.  
Or la tenera vite e l'uva acerba  
tagliata avete colla falce dura.  
Chi è che mieta la sementa in erba  
e non aspetti che la sia matura?  
Dunque rendete a me la mia speranza:  
i' non vel cheggio in don, quest'è prestanza.

Io ve ne priego pelle turbide acque  
della palude Stigia e d'Acheronte;  
pel Caos onde tutto el mondo nacque  
e pel sonante ardor di Flegetonte;  
pel pomo ch'a te già, regina, piacque  
quando lasciasti pria nostro orizzonte.  
E se pur me la nieghi iniqua sorte,  
io non vo' su tornar, ma chieggio morte<sup>73</sup>.

Come si nota, le ottave fra loro sono perfettamente combacianti, salvo, come sempre, qualche punto di divergenza: nella prima ottava l'apostrofe agli dei inferi con la *captatio benevolentiae* affinché siano disposti ad ascoltare le parole di Orfeo; segue nella seconda ottava la descrizione del motivo che spinge il poeta a scendere nell'Oltretomba, con la persuasione, in entrambi i versi, a ricordare l'antico amore provato dai sovrani inferi per concedere a Orfeo la restituzione della moglie; la terza ottava richiama il *leit motiv* dell'ineluttabilità del destino: tutto il genere umano, chi prima, chi dopo, è destinato ad approdare ai lidi dell'aldilà, tutti diventeranno sudditi di Plutone e Proserpina, ma non per questo (si veda la quarta ottava), bisogna mietere la semente prima che sia maturata; la metafora della falce e dell'erba tagliata è di sicura derivazione virgiliana, proseguendo la contaminazione con il testo ovidiano. Infine l'ultima ottava, l'insistente e anaforica preghiera di Orfeo di riavere Euridice: in caso contrario, egli accetta la sua stessa morte pur di non restarne separato.

Le preghiere di Orfeo vengono esaudite, ma Plutone fissa la condizione, la *lex* di Proserpina nella versione virgiliana, di non voltarsi finché entrambi non siano usciti

---

<sup>73</sup> A. Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1992, vv. 189 – 228.



dall'Ade. Ma il poeta, preoccupato per l'incedere vacillante della moglie, a causa del morso del serpente, si volge ad aiutarla; il patto però si infrange ed Euridice deve tornare fra le ombre del Tartaro.

Il cantare prosegue poi con il lamento di Orfeo, che canta la sua disperazione sulla cima del Rodope, e il suo astenersi dai contatti con le donne per rimanere fedele alla propria moglie. Il testo a quel punto si discosta notevolmente dalla versione polizianesca: mentre in questa infatti viene dedicato un ampio spazio alla figura delle Baccanti che uccidono il povero Orfeo, come ricordato in precedenza questo episodio, nella versione in ottave, viene ridimensionato e riassunto in un'unica ottava:

78

Onde per questo le donne arrabbiate,  
determinate a far d'Orfeo vendetta,  
furono insieme assai lor congregate,  
dove Orfeo faceva vita soletta.  
Con strali e sassi le donne avvelenate,  
da presso e da lontano loro getta,  
e tante zappe, o vanghe, oh crudel sorte,  
poiché al greco poeta dieder morte<sup>74</sup>.

Sembra che a questo punto l'anonimo cantastorie abbia riassunto velocemente la fine della storia, mancando tuttavia di specificare chi fossero quelle donne che attentano, riuscendoci, alla vita di Orfeo: le Baccanti, in questa versione, diventano così delle "semplici" «*donne arrabbiate*», desiderose di vendicarsi con il poeta poiché aveva avuto in spregio l'amore per il genere femminile.

Le stesse similitudini e lo stesso lessico che si ritrovano nei versi corrispondenti nella versione latina sono appena accennati, spia del modello ovidiano, ma completamente assenti nella versione di Poliziano, dove i tirsi, le pietre, le zappe e i rastrelli non trovano spazio.

Come abbiamo visto, parecchi sono i punti di contatto dell'anonimo (e forse contemporaneo all'opera di Poliziano) cantare di Orfeo con la rappresentazione teatrale del nostro, andata in scena all'incirca all'inizio degli anni '80 del Quattrocento: primo fra tutti la massiccia presenza di discorsi rivolti ad un uditorio che ben rappresenta il clima

---

<sup>74</sup> G. Müller, O.L.B. Wolff (a cura di), *Raccolta di poesie italiane popolari*, Ernesto Fleischer, Lipsia, 1829, p. 198.

cortigiano dell'epoca; in secondo luogo la grande presenza di porzioni di testo prese dalla *pièce* di Poliziano, sintomo della grande fortuna (insperata dall'autore) che ebbe l'opera in quel periodo; in ultima sede la rielaborazione letteraria che pesca non soltanto dall'antico, come voleva la prassi umanistica, ma anche da modelli più moderni: l'eco petrarchesca è sicuramente prevalente nella prima parte del poemetto, così come quella dantesca nel riutilizzo di immagini e parole nella seconda parte in cui Orfeo scende nell'Oltretomba.

I poemetti mitologici, come visto, ebbero notevole fortuna per tutto il resto del secolo, in ambiente cortigiano, e probabilmente sulla spinta di testi di questo genere si cominciò da parte degli autori a ritentare una strada che sembrava intentabile: quella della traduzione poetica personale delle favole che Ovidio raccontava nelle *Metamorfosi*. I tempi ormai erano maturi per una nuova impresa letteraria che di lì a poco, all'inizio del Cinquecento, avrebbe trasformato il fenomeno della traduzione poetica da raro a vera e propria moda letteraria, entrando nella questione, questa volta, con un dibattito sulla teoria oltre che sulla pratica effettiva.

Il ruolo di Poliziano, tuttavia, e dei suoi colleghi alla corte del Magnifico, non è sicuramente da porre in secondo piano per lo sviluppo del genere: con la prima opera teatrale in volgare, di argomento mitologico, Poliziano si era posto all'inizio di una nuova stagione della poesia in volgare, con la scelta (non a caso) di un tema come quello di Orfeo, che scende nell'Ade per recuperare l'amore perduto: volendo "allegorizzare" alla maniera di un Bonsignori o di un commentatore medievale qualsiasi, che lo stesso Poliziano fosse consapevole che era necessaria una catabasi della poesia latina e dei suoi temi perché ella potesse sorgere rinnovata nelle vesti di un nuovo poetare in volgare?

*Vexata quaestio*, ma non di poca importanza. Sarà interessante notare, come tuttavia l'opera di Poliziano si presenti innovativa nel contenuto e nella forma, pur nella sua brevità e nella sua (a detta dell'autore stesso) frettolosa composizione.





### CAPITOLO 3

#### «ORFEO CANTANDO ALL'INFERNO LA TOLSE<sup>75</sup>» – LA FABULA DI ORFEO DI POLIZIANO

Ci troviamo a Mantova, fra il 1479 e il 1480, alla corte dei Gonzaga. «In tempo di dua giorni, intra continui tumulti<sup>76</sup>», Angelo Ambrogini da Monte Pulciano, meglio noto ai più come Angelo Poliziano, compone una singolare opera teatrale, una *fabula*, come la chiama egli stesso, destinata ad essere rappresentata in occasione di un matrimonio principesco, quello fra Isabella d'Este e Francesco Gonzaga; promotore di questa particolare quanto originale *pièce* è il cardinal Gonzaga.

La *Fabula di Orfeo*, questo il titolo dell'opera polizianesca, ebbe subito un largo plauso, come già visto in precedenza, sia ad un livello aristocratico che ad un livello più basso, come ben testimoniato dagli anonimi cantari popolari e dalle favole mitologiche che cominciavano timidamente a mostrarsi in quel periodo; eppure Poliziano, per quanto non avesse sicuramente alle spalle una carriera priva di brillanti successi, non sembra del tutto convinto della «figlia», *tópos* famoso nella letteratura per indicare la propria opera da parte di un autore, che ha dato alla luce:

Solevano i Lacedemonii, umanissimo messer Carlo mio, quando alcuno loro figliuolo nasceva o di qualche membro impedito o delle forze debile, quello esponere subitamente, né permettere che in vita fussi riservato, giudicando tale stirpa indegna di Lacedemonia. Così desideravo ancora io che la fabula di Orfeo, la quale a requisizione del nostro reverendissimo Cardinale Mantuano, in tempo di dua giorni, intra continui tumulti, in stilo vulgare perché dagli spectatori meglio fusse intesa avevo composta, fussi di subito, non altrimenti che esso Orfeo, lacerata: cognoscendo questa mia figliuola essere qualità da far più tosto al suo padre vergogna che onore, e più tosto apta dargli maninconia che allegrezza<sup>77</sup>.

Nella lettera di Poliziano a Carlo Canale, gentiluomo mantovano conosciuto durante il suo “esilio” a casa Gonzaga, ben si evince questo desiderio di ripudio da parte dell'umanista fiorentino: come gli Spartani solevano esporre i loro figli con qualche

---

<sup>75</sup> A. Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di Davide Puccini, Garzanti, Milano, 1992, v. 9. Da qui in avanti citerò sempre da questa edizione.

<sup>76</sup> *Orfeo*, pp. 145 – 146.

<sup>77</sup> *Orfeo*, pp. 145 – 146.

malformazione o debolezza giudicandoli indegni per la loro stirpe, così anche Poliziano avrebbe desiderato «lacerare», la sua opera, poiché la reputava degna solamente di vergogna che onore per il padre e inoltre portatrice, in misura maggiore, di malinconia che di «allegrezza».

È solamente grazie all'intervento di quelli che si presumono essere *fans* dell'*Orfeo* che Poliziano accetta (e consente) che la propria creazione possa vivere, ma ad una condizione:

[...] ma bene vi protesto che tale pietà è una espressa crudeltà, e di questo mio iudizio desidero ne sia questa epistola testimonio. E voi che sapete la necessità della mia obediienza e l'angustia del tempo, vi priego che con la vostra autorità resistiate a qualunque volessi la imperfezione di tale figliuola al padre attribuire<sup>78</sup>. [...]

Poliziano afferma chiaramente che il suo giudizio dovrà rimanere come testimone all'interno della lettera e, oltre a questo, prega l'amico di attribuire «la imperfezione di tale figliuola» al padre.

Viene da chiedersi da dove derivi questa ostilità di Poliziano nei confronti di una fra le più belle ed originali sue “figliole”, come, per contro, viene da chiedersi se essa non sia una pura finzione letteraria da racchiudere nel canonico *tópos* della modestia d'autore. Osservando attentamente la composizione e il contenuto dell'epistola, parecchi sono gli elementi che farebbero pensare ad una tattica finemente studiata per *captare* la *benevolentia* del proprio pubblico, il nuovo, mantovano, quanto il vecchio, fiorentino; d'altra parte, però, il tono risentito in chiusura sembrerebbe davvero indicare un certo fastidio di Poliziano nei confronti di un'opera “ibrida”, alla pari di un povero fanciullo spartano che a causa della propria disarmonia viene rifiutato dai propri genitori.

Molteplici sono le possibilità che entrano in campo in questa sede e credo sia necessario, se non spiegarle e giustificarle una ad una, almeno esaminarle nelle loro svariate sfaccettature; i nodi che ho individuato come cruciali nell'esame dell'opera di Poliziano sono quelli che riguardano i tempi di composizione, già sopra accennati, il genere letterario a cui ascriverla e la simbologia o l'interpretazione complessiva da dare alla *fabula*.

---

<sup>78</sup> *Orfeo*, p. 146.

## 1. «Silenzio. Udite<sup>79</sup>»: la novità nel mito antico

Punto di partenza imprescindibile per la nostra analisi è la già citata lettera a Canale, una lettera che, ad un'attenta osservazione, era sicuramente destinata ad essere di pubblico dominio: «[...] di questo iudizio desidero ne sia questa epistola testimonio<sup>80</sup>». Inoltre, la preziosa similitudine con la consuetudine spartana di esporre i bambini con qualche malformazione, per quanto di fattura assolutamente umanistica, ne è la conferma, così come il periodare ampio e disteso, retaggio indubbio dell'aderenza polizianesca a un canone stilistico di stampo latineggiante. La stessa espressione «in tempo di dua giorni, intra continui tumulti» potrebbe trattarsi di una reminiscenza dalle *Silvae* di Stazio, in cui il poeta afferma di aver composto le sue poesie in pochissimo tempo, così come i «dua giorni» potrebbe stare come una semplice indicazione di un generico tempo indefinito, sicuramente breve, ma non meglio precisato. I «tumulti» nei quali Poliziano dice di aver composto la sua *fabula* non sarebbero altro che i grandi festeggiamenti in Mantova per le imminenti nozze principesche; è rischioso o comunque fuorviante tentare di spiegarli alla luce della rottura avvenuta poco tempo prima con la corte medicea, nonostante, come ben spiegato da Davide Puccini nell'introduzione alla sua edizione delle *Stanze – Orfeo – Rime*, un «senso di profonda insicurezza<sup>81</sup>» pervada per tutta la vita sia le vicende personali che poetiche di Poliziano. Una spia, in questo senso, potrebbe essere, nell'epistola, il riferimento alla sua «obediencia e l'angustia del tempo». Quell'obbedienza, necessaria, a quanto detto poco sopra, e l'angustia nella quale si trova l'umanista potrebbe essere un velato riferimento ai recenti rovesci della sorte; ecco perché in questo senso il rifiuto della propria opera: l'*Orfeo* viene considerato indegno di poter essere il *passé – partout* che riaprirà le porte di casa Medici al Poliziano; e d'altro canto, una *recusatio* di tal genere, per quanto *tópos* affermato da tempo e ben presente nella letteratura antica, modello sempre ben presente al nostro e ai suoi colleghi, non può essere (del tutto) disgiunta da ciò che precede, almeno temporalmente, le vicende mantovane in cui viene a comporsi l'*Orfeo*.

Se Mantova è il luogo certo e sicuro in cui venne composta la *fabula*, di diverso avviso sono i pareri che tentano di fornire una datazione precisa all'opera: se Picotti e Branca

---

<sup>79</sup> *Orfeo*, v. 1.

<sup>80</sup> *Orfeo*, p. 146.

<sup>81</sup> *Orfeo*, p. VIII.

ritengono, con ampia documentazione, di poter farla risalire all'anno 1480, di diverso parere è Antonia Tissoni Benvenuti, la quale, per una concordanza di ottave fra le *Stanze per la giostra*, il poemetto encomiastico dedicato a Giuliano de' Medici, e l'*Orfeo*, ritiene di poter alzare la data di composizione agli anni '70 del secolo; se è vera la somiglianza delle due ottave che Tissoni Benvenuti porta come prova della vicinanza fra le due opere, è vero però che gli indizi testuali riportati remano contro questa tesi, così come è da ricordare che lo stesso Carlo Canale era uno dei *familiars* del cardinal Gonzaga. La questione è senza dubbio complessa e meriterebbe, certo, una trattazione più ampia e più precisa: preme, in questa sede, individuare all'incirca il periodo in cui venne scritta un'opera originale come l'*Orfeo*. Sia sufficiente, pertanto, inquadrarla in un arco di tempo compreso fra la metà degli anni '70 e il 1480, posto che il cardinale, committente della *fabula*, sarebbe morto nel 1483.

Un'altra "spinosa" questione è quella relativa al genere letterario: prima di chiamarla ripetutamente «figliola» nel prosieguito dell'epistola, Poliziano la chiama esplicitamente *fabula*. È chiaro che la definizione di *fabula*, tuttavia, concentra su di sé solamente l'elemento mitico che essa rappresenta, in questo caso la favola/storia di Orfeo ed Euridice, ma non esaurisce il discorso relativo al suo inquadramento in un genere specifico.

Il punto di partenza è senz'altro quello che di primo impatto si nota nella struttura dell'*Orfeo*: essa è un'opera teatrale, destinata ad una rappresentazione scenica dinanzi a un pubblico cortigiano con il fine specifico di dilettarlo. Due sono quindi gli elementi fondamentali da tenere presenti in questo tentativo di inquadramento: il primo riguarda l'impiego del mito in una nuova forma di rappresentazione, il secondo l'ambito in cui questa ricezione viene ad enuclearsi.

Il rinnovato sguardo al passato da parte degli umanisti crea nella contemporaneità generi nuovi prendendo spunto da quelli vecchi, con un passaggio di testimone che, più che riprodurre fedelmente opere dell'antichità, mira a rinnovarne la struttura attingendo dalla tradizione italiana. Inoltre, la rinascita di un teatro "cortigiano", di cui l'*Orfeo* è incipit di una lunga tradizione che annovera nel suo seguito casi emblematici come l'*Aminta* tassiana, ben si inserisce in un clima come quello quattrocentesco in cui la rinascita culturale avviene anche mediante canali di comunicazione di questo tipo. Nel caso di Poliziano, la rappresentazione teatrale sembra ricalcare da vicino i grandi del teatro greco,



Eschilo, Sofocle ed Euripide, per quanto riguarda la tragedia, e sicuramente Aristofane e Menandro per quanto riguarda la commedia, tutti quanti perfettamente inseriti nella *pólis* che nel teatro vedeva il mezzo con cui, oltre a propagandare la propria azione politica, mettere sulla scena l'uomo e il suo rapporto con il mondo, sia che si trattasse di agoni tragici che comici; l'inserimento, poi, di rappresentazioni teatrali all'interno di solenni festività religiose, sia nel mondo greco che in quello romano, presenta dei notevoli punti di contatto con l'occasione festiva, per quanto laica, in cui lo stesso *Orfeo* è stato composto; il nodo cruciale, tuttavia, riguarda in maniera specifica l'inquadramento di quest'opera teatrale o in ambito tragico o in ambito comico, posto il fatto che l'intera fabula sembra poggiare ed oscillare tra questi due poli. Prendiamo ad esempio l'inizio della rappresentazione, in cui Mercurio, sulla scorta dei prologhi espositivi della commedia, annuncia agli astanti ciò che vedrà rappresentato in un secondo momento:

MERCURIO *annunziatore delle feste*

Silenzio. Udite. E' fu già un pastore  
figliuol d'Apollo, chiamato Aristeo.  
Costui amò con sì sfrenato ardore  
Euridice, che moglie fu di Orfeo,  
che seguendola un giorno per amore  
fu cagion del suo caso acerbo e reo:  
perché, fuggendo lei vicina all'acque,  
una biscia la punse; e morta giacque.

Orfeo cantando all'Inferno la tolse,  
ma non poté servar la legge data,  
ché 'l poverel tra via dietro si volse  
sì che di nuovo ella gli fu rubata:  
però ma' più amar donna non volse,  
e dalle donne gli fu morte data.

*Séguita un pastore schiavone:*

State tenta, bragata! Bono argurio,  
ché di cievol in terra vien Marcurio<sup>82</sup>.

Il modello plautino è ben presente fin dall'esordio in quel «Silenzio. Udite.», che ricalca da vicino l'«*Heus, heus, tacete*», usato per richiamare l'attenzione di un pubblico

---

<sup>82</sup> *Orfeo*, vv. 1 – 16.

presumibilmente chiacchiericcio. La scelta di Mercurio non pare affatto casuale: è il messaggero degli dei, colui che scende dall'Olimpo per mettere in contatto cielo e terra, che espone al pubblico l'*argumentum* dell'azione scenica; la morte di Euridice, il «caso acerbo e reo», dittologia sinonimica di chiara fattura petrarchesca, provocata dall'inseguimento del pastore Aristeo; la discesa agli inferi di Orfeo per riavere con sé l'amata sposa; la rottura del *foedus* preso con Plutone che imponeva al poeta di non voltarsi fino all'uscita completa dall'Ade; l'uccisione di Orfeo da parte delle Baccanti. Un altro modello, oltre a quello ovidiano, è ben presente nella mente di Poliziano già dall'esordio, ovvero quello virgiliano: i richiami alle *Georgiche* sono puntuali sia nel ricordo della corsa di Euridice lungo il fiume durante l'inseguimento (fuggendo lei vicina all'acque/*Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps*), sia nella parola «legge» al v. 10, il *foedus* di cui sopra; la centralità di una tale parola sembra essere il punto nevralgico attorno al quale ruota la vicenda, la rottura di un patto, l'infrazione di una legge divina da parte di un uomo e le conseguenze che questa infrazione comporta.

Agisce da contrappunto, all'incirca alla metà del testo, la «crudele novella» riportata ad Orfeo da un pastore che, alla pari della figura del messaggero tragico, annuncia la morte di Euridice, avvenuta, come da prassi, *off screen*; un annuncio che ricalca molto da vicino lo stile del prologo di Mercurio, seppur in toni decisamente più drammatici:

*Segue poi UN PASTORE ad Orfeo così:*

Crudel novella ti rapporto, Orfeo:  
che tuo ninfa bellissima è defunta.  
Ella fuggiva l'amante Aristeo,  
ma quando fu sopra la riva giunta,  
da un serpente venenoso e reo  
ch'era fra l'erb' e fior, nel piè fu punta:  
e fu tanto possente e crudo el morso  
ch'ad un tratto finì la vita e 'l corso<sup>83</sup>.

Il richiamo all'ottava iniziale, oltre che lessicale, è riscontrabile anche nella scelta delle rime: se qui vi è *Orfeo/Aristeo/reo*, nel prologo si trova *Aristeo/Orfeo/reo*, con l'unica differenza che, in questo annuncio, l'aggettivo *reo* spiega al pubblico chi, anzi, che cosa ha causato la prematura morte della ninfa, ovvero un serpente. Anche le dittologie si

---

<sup>83</sup> *Orfeo*, vv. 141 – 148.

presentano molto più numerose rispetto all'inizio: si veda il serpente *venenoso e reo, erb' e fior*, il morso *possente e crudo*, la fine subitanea della *vita e 'l corso*. L'ultimo riferimento che si avrà, in una sorta di leggerissimo filo rosso che attraversa l'intera azione scenica, della morte di Euridice si trova nelle parole che Orfeo rivolge a Plutone in quella suasoria volta a riottenere la moglie:

[...]  
Una serpe tra' fior nascosa e l'erba  
mi tolse la mia donna, anzi il mio core:  
ond'io meno la vita in pena acerba,  
né posso più resistere al dolore<sup>84</sup>.  
[...]

In una climax ascendente di tragicità è Orfeo l'ultimo messaggero della «crudele novella» riportatagli dal pastore.

È da notare il chiasmo che si instaura tra quanto riportato dal pastore – messaggero ([...] *un serpente [...] fra l'erb' e fior*) e il discorso di Orfeo agli dei inferi (*una serpe tra' fior [...] e l'erba*). Oltre ad una diversa intensità di *pathos*, il livello stilistico cresce a seconda di colui che pronuncia il discorso: nel caso del poeta tracio l'innalzamento è notevole, tutto teso alla spiegazione e alla manifestazione del proprio dolore interiore.

Di diversa impostazione pare la *lamentatio* con cui Orfeo entra in scena al v. 141: nonostante il canto tragico intonato dal poeta per la perdita di Euridice, esso assume tuttavia una forma che ricorda molto da vicino i lamenti degli innamorati rifiutati dall'amata, quasi una sorta di *paraclausithyron* (dove in questo caso le “porte” sono le «tartaree porte<sup>85</sup>» per le quali effettivamente riuscirà ad entrare).

Un altro lamento d'amore contenuto nella *fabula*, che agisce da contrappunto a quello di Orfeo, è quello di Aristeo, che si lamenta a tutti gli effetti della protervia di Euridice; lo schema metrico, diversamente dalla “nobile” ottava con cui Orfeo canta la morte della moglie, quasi una sorta di epicedio, è quello della ballata, dal tono più leggero, rivolta alle selve. Le stesse immagini usate dal pastore sono maggiormente d'impatto rispetto a quanto pronunciato da Orfeo: mentre quest'ultimo si lancia in un'iperbolica richiesta di pietà alla Morte, alle Furie, a Cerbero e da ultimo a Plutone, lo stile della ballata di Aristeo

---

<sup>84</sup> *Orfeo*, vv. 197 – 200.

<sup>85</sup> *Orfeo*, v. 157.

è decisamente più “visivo”, anche per la fitta presenza di parole che suggestionano in misura maggiore la fantasia e l’immaginazione di chi ascolta:

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 bagnar il grifo in acqua pura;  
non vuol toccar la tenera verdura,  
tanto del suo pastor gl’incresce e dole.

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

Ben si cura l’armento del padrone:  
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.

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

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

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

Portate, venti, questi dolci versi  
drento all’orecchie della donna mia:  
dite quante 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.

Udite, selve, mie dolce parole,  
poi che la ninfa mia udir non vuole<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> *Orfeo*, vv. 54 – 87.

La prima sostanziale differenza è riscontrabile nell'uso dello strumento musicale con cui i due "pretendenti" all'amore di Euridice intonano il loro canto: Orfeo accorda la lira, la cetra, lo strumento per eccellenza dell'alta poesia (strumento donatogli, secondo la tradizione, dal padre Apollo); Aristeo, per contro, si serve dell'umile zampogna di derivazione bucolica, la *tenui avena* di Melibeo nella prima ecloga. La dimensione pastorale permea in modo uniforme il lamento di Aristeo: i riferimenti al «*cornuto armento*», all' «*agnella*» che fugge dal «*lupo*» rappresentato da se stesso, così come la presenza di termini che descrivono sulla scena un vero e proprio *locus amoenus* (*acqua pura, tenera verdura, più avanti il sole*). Nonostante il confronto (per Euridice, chiaramente) con Orfeo sia a vantaggio di quest'ultimo, la ballata di Aristeo non è esente da alcune raffinatezze retoriche; le prime tre stanze della canzona sono legate tra loro dalla ripresa ad inizio verso di una parola della stanza precedente: *pastor* al v. 61 viene ripreso al v. 64, *fuggir* (v. 69) diventa *fugge* al v. 72 in poliptoto, e persino all'inizio della *lamentatio* il ritornello riprende in *dolce parole e ninfa, la mia ninfa e el canto* alla chiusura delle terzine che caratterizzano il personaggio di Aristeo.

La sestina centrale, tuttavia, presenta delle tematiche molto care alla poesia latina, quali la fugacità del tempo e della bellezza, così come della vita in generale, che ritornano preponderanti anche nella produzione umanistica del tempo; è sufficiente pensare al *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo il Magnifico, di cui ne è il tema dominante; se sia da ipotizzare una presunta allusione al componimento del suo *ex* mecenate da parte di Poliziano non è determinabile alla luce dei pochi elementi a disposizione e dal riutilizzo del tema anche da parte di altri autori, tuttavia non sembrerebbe una teoria così infondata. La crudeltà riferita da Aristeo ad Euridice è la stessa crudeltà di cui purtroppo lui si farà artefice nell'inseguimento che porterà alla morte della ninfa e che viene ripresa, come visto in precedenza, nelle parole del pastore che annuncia ad Orfeo la dipartita della moglie.

Un'altra differenza fra le due *lamentationes* è il movimento che assume il canto nel suo dispiegarsi: mentre in Aristeo esso è panico, coinvolge l'intera natura e l'intera natura, dal gregge ai venti, sembra compiangere la sfortuna d'amore del pastore, in Orfeo è più egoistico. Il poeta tracio piange sì l'amore per Euridice, ma un amore che, ironicamente, sembra un serpente che si mangia la coda: destinataria del canto non sembra essere

l'amata Euridice, ma la disperazione amorosa che avvolge interamente il poeta. Il compianto è un compianto a se stesso, come ben ravvisato nella massiccia presenza di pronomi personali riferiti ad Orfeo e alla sua lira e alle voci verbali alla prima persona singolare o plurale: *piangiamo* (v. 149), *piangiamo*, in anafora (v. 151), *nostro pianto* (v. 152), *come potrò* (v. 154), *Euridice mia e vita mia* (v. 155), *convienmi* (v. 157), *svolgeren* (v. 159), *abbiam* (v. 62) e *avemo* al v. 63 in poliptoto, *miserò amatore* (v. 165, riferito a se stesso), *m'ha scorto* (v. 167), *volato son* (v. 168), *mie mali* (v. 170), *piangerai meco* (v. 171), *per me* (v. 173), *mie doglie* (v. 175) e *mie lamenti* (v. 176).

Si è già notata, in altra sede, la presenza di numerosi metri nella *fabula*: la terzina dantesca, l'ottava rima, la ballata/canzone di Aristeo e la stanza di canzone petrarchesca ai vv. 128 – 140. Una buona definizione per l'opera di Poliziano potrebbe essere “polimetro” e accostandolo ai generi comico e tragico ben è evidente come la mescolanza di metri diversi anche nell'antichità fosse peculiare nelle composizioni teatrali, in particolar modo nella tragedia. Anche in questo caso non si arriva a un vero e proprio inquadramento della *fabula* entro un canone che le sia aderente *in toto*, poiché l'oscillazione di tono di cui s'è parlato in precedenza non sembra permetterlo, volutamente oppure no. Si guardi ad esempio all'unico esempio di canto corale presente nel componimento, quello delle Baccanti:

#### EL CORO DELLE BACCANTE:

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

Chi vuol bere, chi vuol bere,  
venga a bere, venga qui.  
Voi 'mbottate come pevere:  
i' vo' bere ancor mi!  
Gli è del vino ancor per ti,  
lascia bere inprima a me.

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

Io ho voto già il mio corno:  
damm' un po' 'l bottazzo qua!  
Questo monte gira intorno,

e 'l cervello a spasso va.  
Ognun corra 'n za e in là  
come vede fare a me.

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

I' mi moro già di sonno:  
son io ebria, o sì o no?  
Star più ritte in piè non ponno:  
voi siate ebrie, ch'io lo so!  
Ognun facci come io fo:  
ognun succi come me!

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

Ognun cridi: Bacco, Bacco!  
e pur cacci del vin giù.  
Po' co' suoni faren fiacco:  
bevi tu, e tu, e tu!  
I' non posso ballar più.  
Ognun cridi: euoè!

Ognun segua, Bacco, te!  
Bacco, Bacco, euoè<sup>87</sup>!

Il ritmo frenetico e indiavolato tipico dell'esaltazione bacchica sembra avere come modello due tipi di componimenti tipici della seconda metà del Quattrocento: i primi sono i canti carnascialeschi i secondi le *momarie*, di origine veneziana.

Entrambi legati alla tradizione del carnevale, i canti carnascialeschi sono metricamente affini alla ballata, come si può evincere anche dall'esempio riportato; la presenza aggiuntiva delle maschere che accompagnano generalmente questi canti li rende inoltre consoni, in questo caso, alla rappresentazione teatrale dove la maschera è elemento fondamentale dell'azione scenica. Leggermente diverse sono le *momarie* che tendono più al mimo e si caratterizzano per la ricchezza dei costumi nella "sfilata"; entrambe tuttavia, ma forse più in questi canti carnevaleschi veneziani, presentano un lessico decisamente umile, se non addirittura allusivo e triviale come nel coro delle Baccanti dell'*Orfeo*, che si presenta come un invito al bere, alla frenesia e al lasciarsi trasportare dalla *mania* tipica dei riti dionisiaci. Alcune parole, come *bevere*, *mi*, *ti*, *bottazzo*, ed espressioni del tipo

---

<sup>87</sup> *Orfeo*, vv. 309 – 342.

«*pur cacci del vin giù*» richiamano alla mente alcune espressioni tipiche del dialetto veneziano: non è da escludere quindi una sintesi originale, come comunque si è presentata finora la *fabula*, di elementi vari.

Se l'esordio dell'azione scenica sembrava posto sotto il segno di Apollo e quindi in tensione decisamente "positiva", da intendersi come tensione verso l'alto, la chiusura dell'opera è sotto il segno del dionisiaco, del "negativo", al contrario; tuttavia il sapiente bilanciamento di queste due parti rende in un tempo al lettore (e allo spettatore *in primis*) la dimensione mitica e quella dell'intreccio tipica di qualunque azione scenica.

In conclusione, a quanto analizzato, una definizione perfettamente combaciante del genere di appartenenza dell'*Orfeo* resta quanto mai complessa, più che difficoltosa; se nemmeno il genere della tragicommedia può risultare pienamente soddisfacente dal punto di vista testuale, non resta altro che affidarsi a due definizioni date sullo stile di Poliziano: il *subitus calor* e la *docta varietas*.

L' "ispirazione improvvisa", come potremmo tradurre più o meno fedelmente il *subitus calor*, servirebbe effettivamente a spiegare un'opera tanto variegata e composta in un tempo tanto breve (ammettendo come reale l'effettiva brevità nei tempi di composizione); inoltre giustificerebbe il rifiuto autoriale in quanto non sarebbe stata data un'ultima revisione al lavoro; il *labor limae*, il cesello dei versi, che fin dall'età alessandrina consisteva negli ultimi aggiustamenti e nelle correzioni al testo con l'inserzione di preziosismi retorici e altre rifiniture al fine di ottenere un testo perfetto sotto ogni punto di vista, non risulta essere stato dato (almeno in apparenza). Tuttavia questo *subitus calor* sembra essere effettivamente il prodromo della *docta varietas* che viene a comporre il mosaico testuale: la scelta della parola mosaico non sembra infatti casuale a ben vedere l'opera di Poliziano; come in un mosaico, infatti, diverse tessere concorrono nella composizione di un'unica figura dotata di propria autonomia, così l'*Orfeo*, opera "ibrida", come già detto, e paragonata dallo stesso Poliziano ad un neonato spartano destinato ad essere esposto, risulta un *corpus* unitario e unico pur nella differenza e nella compresenza delle parti che lo compongono. Le varie allusioni e ad autori classici e ad autori della tradizione conferiscono una trama ben definita all'impianto a cui Poliziano conferisce originalità e unità, mantenendo pressoché coerente l'intera vicenda che viene raccontata.



Rimane in sospeso, in ultima sede, la questione relativa all'interpretazione complessiva della *Fabula di Orfeo*, su cui fiumi d'inchiostro già sono stati sparsi; oltre a considerazioni strettamente di poetica, vale la pena analizzare la questione anche da un punto di vista filosofico, soprattutto per il motivo, già riportato sopra, di queste due diverse tensioni, una apollinea e una dionisiaca, che sembrano animare la vicenda del poeta tracio.

## 2. «Ché più non si convien l'usato canto<sup>88</sup>»: la complessa simbologia dell'Orfeo

Nella Firenze della seconda metà del Quattrocento, il neoplatonismo di Marsilio Ficino aveva avuto numerosi seguaci: la sua rilettura dell'opera di Platone, così come l'interpretazione datane continuavano ad essere un punto imprescindibile di riferimento a chiunque si occupasse di filosofia in senso stretto o, come nel caso di Poliziano, trattasse una *fabula* come quella di Orfeo ed Euridice potenzialmente piena di implicazioni anche sul versante del pensiero: la triste storia d'amore del poeta e della ninfa altro non è che la storia del recupero di un'anima dall'Ade per poterla riportare al regno degli esseri viventi. Sembrano entrare in gioco quelle manie che Platone stesso descriveva nel *Fedro* come le caratteristiche essenziali verso cui un'anima è orientata: oltre all'amore, infatti, un'altra mania da tenere in considerazione è proprio quella di cui le Baccanti al termine dell'opera si fanno protagoniste. Questa tensione al divino da un lato e alla "follia" dall'altro, le due aspirazioni dell'anima ricordate in precedenza, ben si accordano con un'altra immagine platonica tratta ancora una volta dal *Fedro*: la biga a cui sono aggiogati due cavalli, uno bianco e uno nero. Le due diverse pulsioni dell'anima sembrano così rappresentare le due diverse componenti all'interno delle quali si pone il percorso di Orfeo stesso, più che dell'amata Euridice; la discesa del poeta, figlio di Apollo, nell'Oltretomba assumerebbe così la ricerca di una parte della propria anima sottratta alle influenze del reale; la perdita di quest'ultima da parte di Orfeo rappresenterebbe a sua volta la mancata "volontà" da parte dell'uomo di riuscire a canalizzarsi interamente in un'ascensione "apollinea" cadendo così nel *furor* impersonato dalle Baccanti.

Anche in questo caso, l'allegoria sembra aiutare un'interpretazione che rischia di essere quanto mai forzata nel momento in cui ci si ostina a trovarne qualcosa; il piacere della rappresentazione teatrale così come del testo in se stesso si eclisserebbe così di fronte al

---

<sup>88</sup> *Orfeo*, v. 150.

tentativo di “dire altro” rispetto a quanto effettivamente è presente nel testo. Tuttavia, mancando elementi strettamente “d’autore” che aiutino ad una piena comprensione della *fabula* polizianesca, è utile osservare da vicino le possibili interpretazioni che sono via via state date in merito.

Per Branca, che sottolinea la differenza con un’opera come le *Stanze*, composte nel decennio precedente, l’amore di Orfeo, così come la poesia che esso incarna, altro non è che «illusione<sup>89</sup>»:

[...] Orfeo si illude col suo canto di vincere la morte che gli aveva strappato l’amata, ma la morte invece vince lei e gli risottrae Euridice che solo per un momento sembra essere stata liberata dai suoi artigli per forza di poesia; e poi la morte travolge anche il poeta, prima ucciso nell’anima dal nero della disperazione fino ad imprecare all’amore e all’eterno femminile, e poi ucciso anche nel corpo dalle Baccanti<sup>90</sup>.

Nella contingenza all’interno della quale si trova Poliziano durante la stesura dell’*Orfeo*, la *fabula* sarebbe dunque la manifestazione artistica dell’illusione che la poesia dà all’uomo, un’illusione destinata a fallire proprio sotto gli implacabili colpi della contingenza stessa, la morte e in ultima sede il destino. Se nell’Umanesimo assume grandissima importanza il motto per cui l’uomo è *faber fortunae suae*, la “morale” che si potrebbe trarre dal racconto polizianesco è che molto spesso è proprio la fortuna a farla da padrona nelle vicende umane. Nonostante tutto, Orfeo, come ogni uomo, cerca di sfidare le leggi imposte dalla natura cercando di vincere la propria condizione per andare oltre, consapevole del fatto che il suo ritorno (proprio come effettivamente accade) potrebbe essere a mani vuote.

Per Tissoni Benvenuti, la lettura da dare all’Orfeo è una lettura quasi esclusivamente umanistica: il canto di Orfeo e la sua discesa agli inferi per recuperare Euridice sono la poesia moderna e il suo tentativo (in questo caso infruttuoso) di recupero dell’antichità classica, dei testi classici; tuttavia il “recupero” poetico non sembra essere sufficiente, tant’è vero che a Orfeo viene negato un secondo tentativo di ingresso nell’Ade.

Le considerazioni di Mario Martelli, da un lato, e di Stefano Carrai dall’altro, invece, puntano a una rilettura in chiave filosofica dalle quali la nostra analisi personale aveva preso le prime mosse: la mancata risurrezione di Euridice rappresenterebbe il fallimento

---

<sup>89</sup> Cit. *Orfeo*, p. LVII.

<sup>90</sup> Ivi, p. LVII.

di Orfeo di distaccarsi dalla “concupiscenza” e dalla carnalità (si veda, a questo proposito, il suo volgersi all’amore efebico) dove la morte ad opera delle Baccanti sembra raffigurare il tragico epilogo di un’anima che non è riuscita ad andare oltre la propria condizione terrena. Come già notato in precedenza, manca nella versione di Poliziano l’*happy ending* (se così si può chiamare) del ricongiungimento con Euridice nell’al di là e della punizione delle “cattive” impersonate dalle seguaci di Dioniso, presente invece in Ovidio; tuttavia, se in quest’ultimo tutto sembra essere teso, se non a dimostrare, per lo meno a rappresentare la teoria secondo la quale l’Amore vince su tutto ed è in tutte le cose ed è proprio su quel sentimento che Orfeo opera la sua *captatio benevolentiae* nei confronti di Plutone e Proserpina, il tema amoroso non sembra essere dominante in Poliziano, che in ogni caso l’aveva già ampiamente trattato nelle *Stanze*.

Tutto questo sembra trovare conferma nelle uniche parole che Euridice pronuncia nell’opera, sulla scorta del modello virgiliano:

Oimè, che ‘l troppo amore  
n’ha disfatti ambendua.  
Ecco ch’i’ ti son tolta a gran furore,  
né sono ormai più tua.  
Ben tendo a te le braccia, ma non vale,  
ché ‘ndrieto son tirata. Orfeo mie, vale<sup>91</sup>!

Troppo amore sembra essere la risposta a quel «*Quis et me [...] et te perdidit, Orpheu, quis tantus furor*<sup>92</sup>?» riportato da Virgilio; anche il termine *furor*, riportato fedelmente in furore, richiama da vicino il modello delle *Georgiche*; non sembra così fuori luogo l’interpretazione filosofica a cui la nostra stessa analisi dava adito. Le stesse parole di Euridice sembrano essere quasi una sorta di velata accusa nei confronti del marito, un’accusa a quell’egoismo che lo aveva portato sì a sfidare le leggi naturali per riprendere lei, ormai morta, ma un egoismo che lo aveva portato a non mantenere il *foedus* straordinario stretto con Plutone; ecco allora, in tutta la sua ambiguità semantica, la fortuna, la sorte, da cui l’uomo, che crede di poterla manipolare, finisce per essere sconfitto o quanto meno ridimensionato.

---

<sup>91</sup> *Orfeo*, vv. 245 – 250.

<sup>92</sup> P. V. Marone, *Georgiche*, R. Scarcia (a cura di) BUR, Milano, 1991, vv. 494 – 495.

La rappresentazione che Poliziano dà del fallimento di Orfeo rivela la persuasione che lo sforzo ficiniano di trascendere la condizione umana [...] è uno sforzo eroico, ma è anche indifferenza alle limitazioni dell'essere umani. [...] negare la morte equivale a negare l'essenza dell'umano<sup>93</sup>.

È quindi una critica quella che Poliziano, pur avendo presente il modello filosofico di Ficino, opera nei suoi confronti; una critica in cui l'*Orfeo* sarebbe il mezzo attraverso il quale egli risponde alle teorie neoplatoniche ficiniane. Le stesse concezioni di *furor* prese in considerazione da entrambi sono diametralmente opposte: se per Ficino è una delle possibilità mediante le quali si può ascendere al divino, per Poliziano assume i connotati di qualcosa di “bestiale” e “animalesco” che troverà larga fortuna in seguito nel poema di Ariosto, in cui il tema dominante è proprio il *furor* di Orlando.

Ecco che quindi «l'usato canto» della tradizione, anche nell'uso di metri specifici come la terzina dantesca, o l'ottava rima, ben si prestano a veicolare il pensiero di Poliziano. Se la terza rima era effettivamente usata per poemetti di argomento didascalico e, a volte, anche filosofico, l'ottava rima è metro dell'epos, della narrazione epica, anche se piccola in questo caso, ma pur sempre debitrice dell'epica “a sé” rappresentata dalle *Metamorfosi* ovidiane; è la sapiente commistione dei due metri a veicolare così un messaggio affatto originale che, nato lontano da Firenze, voleva in qualche modo porsi come risposta alternative alle teorie ficiniane che circolavano all'epoca parlando un linguaggio “comune” come poteva essere quello degli umanisti del circolo laurenziano.

La *Fabula di Orfeo*, nata in contingenze assai strette, opera miscellanea, dai tratti fortemente “avanguardistici” rispetto ai suoi tempi di composizione, si pose così come uno spartiacque per la successiva tradizione del mito di Orfeo ed Euridice, ma fu anche una delle prime traduzioni letterarie “alte” a spostare il *focus* da una versione in prosa a una specificatamente in poesia, in questo caso addirittura fuori dallo schema del poema in esametri da cui la favola era stata attinta.

Nel frattempo, nel 1493, oramai al tramonto della lunga e feconda stagione umanistica, vide la luce l'importante commento che Raffaele Regio, da Volterra, compì sulle *Metamorfosi*: di diversa fattura rispetto ai commenti medievali sul poema, figlio di quella

---

<sup>93</sup> G. Mazzotta, *Neoplatonismo e politica nell'Orfeo di Poliziano*, in “Italian Quarterly”, 2000, 143 – 146, p. 162.

nuova filologia, da intendersi come vero e proprio “amore per la parola”, che lo stesso Poliziano aveva contribuito a fondare. Come dimostrato, il rifacimento in volgare del testo latino, presenta in Poliziano una notevole aderenza all’originale, dove gli scostamenti non sono così marcati: il rispetto del modello latino è assolutamente imprescindibile, nonostante la svolta originale data dalla rielaborazione del testo di partenza. Eppure è evidente che la *docta varietas* con cui la *fabula* è costruita rischia di rimanere uno splendido, quanto algido, ornamento; il *pathos*, per quanto rifiltrato dall’originale latino, non sembra aderire completamente alla sensibilità del tempo e forse è anche questo che rende l’intera opera difficilmente inquadrabile.

È innegabile, tuttavia, che l’*Orfeo*, è il perfetto punto di raccordo tra una tradizione destinata a ripetere se stessa, senza innovazioni, nell’imitazione pedissequa del modello antico, e una nuova tradizione che stava rifiorendo in quel periodo: la novità dei commenti che si affacciano alla ribalta nella stagione cinquecentesca ne sono la prova perché nuove sono le prospettive con le quali i traduttori – poeti iniziano a guardare l’opera in latino: non più imitazione, ma superamento. L’approdo a quell’apollineo che Poliziano (forse) aveva accennato, ma al quale non era giunto.



## **CAPITOLO 4**

### **«MATERIEM SUPERABAT OPUS<sup>94</sup>» – IL SECOLO DELLE BELLES INFIDÈLES**

La grande e florida stagione cinquecentesca si aprì fin dai primissimi anni sotto il segno di due elementi molto importanti e legati tra loro: la stampa, mezzo oramai privilegiato per la diffusione degli scritti d'autore, e in particolar modo le opere che in quel periodo videro la luce, curiosamente opere della “modernità”. La *Commedia* dantesca e il *Canzoniere* petrarchesco furono le prime edizioni (rispettivamente del 1502, la prima, e 1501, la seconda) ad essere oggetto di uno studio filologico, privilegio fino ad allora concesso alle sole opere dell'antichità classica, da parte di una personalità che con i suoi scritti e il suo pensiero avrebbe dettato legge in fatto di stile, lingua e orientamento letterario per buona parte della prima metà del secolo: il cardinal veneziano Pietro Bembo. Il Rinascimento implica proprio questo: la riscoperta e la rinascita della tradizione letteraria italiana che nel Quattrocento, per quanto avesse continuato la sua strada indipendentemente dalla temperie classicistica che aveva attraversato il secolo, era rimasta decisamente in secondo piano. La “stasi” umanistica, con il suo attento e vagliato studio delle opere classiche e la loro imitazione sul piano delle tematiche e dello stile, sembrava fosse giunta ad un punto di svolta tale per cui anche la letteratura in lingua volgare potesse assumere nuovamente uno statuto autonomo, esito di un secolo che molto si era occupato di filologia e analisi testuale.

I commenti alle opere letterarie, come già visto, non erano una novità: già in epoca medievale fungeva da prassi il commento al testo in questione corredato dal consueto apparato allegorico che rappresentava gran parte dell'intera esposizione del commentatore; altre osservazioni, di tipo stilistico, metrico, tematico, storico erano accantonate, anche e soprattutto per conformazione ai dettami ecclesiastici che miravano a un dialogo (seppur in certi casi forzoso) con le favole antiche. L'Umanesimo aveva decisamente rivoluzionato il modo di accostarsi al testo antico: la filologia testuale, di cui lo stesso Poliziano era stato un grande esponente, mirava a restituire al testo la sua specifica dignità letteraria, che fosse o meno conforme a vincoli di vario tipo imposti

---

<sup>94</sup> *Met.*, II, 5.

dall'esterno; un tale metodo di lavoro presupponeva una conoscenza dell'opera non superficiale, basata sul confronto diretto con l'originale (nel caso di un testo in greco o in latino) che fungeva da costante punto di riferimento per una comprensione del testo che partiva dal testo stesso: qualsiasi cosa ci fosse da capire in merito all'opera, essa era comprensibile mediante ciò che l'autore dell'opera in questione diceva in essa. Nonostante tutto, l'allegoria rimaneva uno degli strumenti consuetudinari all'interno dei commenti, sia per tradizione, sia come "paravento" di fronte alla possibilità di attacchi al proprio lavoro.

È chiaro che per le opere della modernità, come Dante o Petrarca, si trattava di un commento su testi scritti nella propria "lingua" e quindi la loro comprensione e la loro interpretazione non erano oggetto di grandi dispute, dal momento che ciò che era scritto era soggetto a opinioni sì diverse, ma tutto sommato non così divergenti tra loro; di diverso ordine sono i commenti ai testi classici che, oltre a conoscenze "trasversali" di poetica, cultura, stile e quant'altro potesse essere utile alla loro interpretazione, necessitavano sopra ogni altra cosa la conoscenza della lingua in questione, il greco o, nel caso delle nostre *Metamorfosi*, il latino.

La nuova tradizione interpretativa del poema ovidiano, come già accennato, era ripartita grazie al commento del volterrano Raffaele Regio, che nel 1493, a Venezia, aveva dato alle stampe il proprio commento. Per la prima volta il *carmen perpetuum* fu considerato nella sua veste originale di poema unico e non più come insieme slegato di favole mitologiche come fino ad allora era stato considerato; l'allegoria veniva rigettata a favore di altre modalità di analisi: considerato comunque come un'immensa summa del sapere geografico, topografico, astronomico ecc. ecc. l'attenzione di Regio si pose essenzialmente su queste caratteristiche "letterali" del testo, lasciando da parte qualsiasi altra interpretazione di tipo etico o morale. Tuttavia di grande importanza fu la rivalutazione dello stile ovidiano che secoli e secoli di giudizi negativi avevano stigmatizzato come troppo lascivo e troppo virtuoso.

La novità di Regio consistette nell'apprezzamento e nella rivalutazione dello stile delle *Metamorfosi*: la preziosità, la finezza, la cura del *cursus* ovidiano viene decisamente ammirata dal commentatore, così come i quadri che egli nel poema dipinge alla fantasia del lettore; inoltre, compare per la prima volta un termine chiave della futura produzione poetica cinquecentesca, in maniera specifica quella epico – cavalleresca in ottava rima,



ovvero «ironia». Non è tuttavia da intendersi come il moderno distacco autoriale rispetto alla materia narrata, ma più come un'antifresi, figura retorica ampiamente utilizzata dai filologi umanistici.

È chiaro che un commento di questo genere su un poema “particolare” come quello di Ovidio, rappresentava il polo opposto rispetto a coloro che si occupavano dell'altro poema epico latino per eccellenza, ovvero l'*Eneide*. Considerato come un capolavoro in stile, metro e temi, sicuramente nel corso dei secoli aveva gettato molte ombre sulle *Metamorfosi* che, per il loro statuto speciale di *fabulae*, si presentavano più come un'opera disgregata e disgregante rispetto a una come quella virgiliana, intoccabile sotto il profilo formale e decisamente unitaria. Lo svolgersi del racconto nelle *Metamorfosi* era in netta contrapposizione rispetto all'azione narrata nell'*Eneide*; ad un'unica azione in quest'ultima faceva da contrappunto la pluralità di azioni della prima, così come in questa era difficile identificare un unico narratore o un unico protagonista rispetto a Virgilio che fin dal proemio specifica la sua azione di narratore (*cano*) e specifica il protagonista della vicende che egli canta (*virum*, Enea).

Eppure, a ben guardare il breve proemio delle *Metamorfosi*, non sembra così difficile individuare, almeno a colpo d'occhio, un narratore e un “protagonista”:

In nova fert animus mutatas dicere formas  
corpora; [...]<sup>95</sup>

Narratore specifico, almeno nelle intenzioni iniziali, è l'*animus*, posto, non a caso, al centro del verso; protagoniste saranno le *formas mutatas in nova corpora*, in una parola le metamorfosi. Ecco quindi che il poema, negli occhi di Regio, possiede un vero e proprio filo conduttore, che marcato o lieve che sia, è rappresentato dal tema del mutamento, del cambiamento, della metamorfosi appunto. Lo stesso termine *animus* è termine “scivoloso” in quanto prestabile a svariate sfaccettature di significato; è tuttavia evidente come sia proprio lui a condurre la narrazione. Animo? Mente? Sentimento? Inclinação? Memoria? Svariate sono le possibilità così come le rese che il famoso incipit avrà nelle successive traduzioni poetiche; il poema sembra iniziare da subito, nella scelta e nella combinazione del suo lessico, a percorrere la strada delle metamorfosi, strada che si dispiega dalla notte dei tempi fino ai giorni nostri.

---

<sup>95</sup> *Met.*, I, 1 – 2.

Il commento di Regio fu quindi un punto di riferimento molto importante per coloro che, successivamente, si sarebbero occupati di tradurre in poesia il poema ovidiano: proprio per la vicinanza all'originale con cui l'esposizione aveva dovuto confrontarsi, gli stessi traduttori trovarono stimolo nella ripresa personale dell'originale, senza più il filtro di altri traduttori o meglio, volgarizzatori, che in passato si erano cimentati in una resa di questo genere.

Circa sessant'anni più tardi, in un clima sociale e culturale completamente diverso da quello in cui operava Regio, vide la luce un altro commento sulle *Metamorfosi* ovidiane, ad opera di Georg Schüler, detto *Sabinus*, umanista che lavorava all'interno di un ambito universitario.

La differenza del commento di Sabino fu dalla ripresa, anche se altra rispetto ai commenti antichi, di una lettura, se non allegorica, morale ed educativa dell'opera di Ovidio: i miti raccontati diventano così degli *exempla* a cui il lettore, se vuole imparare qualcosa, deve prestare attenzione.

illustra proponuntur exempla benevolentiae et irae divinae: illustresque imagines totius vitae et conditionis humanae, nam in describendis fabulis auctor persequitur quandam historiae seriem ab initio mundi ad sua tempora deductam, qua docet res humanas non casu aut fortuito ferri, se gubernari divinitus: commemorans esse numen a quo omnia facta et constituta sint, omniaque providentissime regantur: id favere piis et honestis actionibus: scelera vero punire variis vitae calamitatibus, ac in primis contemptum religionis<sup>96</sup>.

[vengono proposti esempi illustri di benevolenza ed ira divina ed illustri immagini dell'intera vita e condizione umana, in fatti nella descrizione delle favole l'autore segue un certo ordine della storia dall'origine del mondo ai suoi tempi, con la quale insegna che le vicende umane non sono portate dal caso o dalla sorte, ma sono governate dal divino: ricordando che vi è un nume dal quale ogni cosa è creata e costituita e che ogni cosa è retta dalla provvidenza: questo nume è favorevole alle azioni pie ed oneste: ma punisce le azioni turpi con varie calamità, in primis il disprezzo della religione]

Il Concilio di Trento è già iniziato ormai da quasi dieci anni e nelle parole del Sabino si avverte tutta la prudenza e la discrezione dell'autore nel parlare di un poema multiforme come le *Metamorfosi* che poteva destare la condanna della Chiesa; condanna che arriverà di lì a poco con la messa all'*Indice* del poema, insieme ad altre opere "lascive" di Ovidio, in prima battuta l'*Ars amandi*. Il tentativo di Sabino di conciliare i *mirabilia* esposti nel

---

<sup>96</sup> Sabino, 1556, c. A6v.

poema con i miracoli di stampo cristiano non andò a buon fine, ma lascia intravedere fra le righe che un rischio di un accostamento di tale genere era ventilato, se non latente, negli ambienti, specialmente quello universitario, dove la questione era stata ampiamente dibattuta.

In ogni caso, la grande fortuna delle *Metamorfosi* era appena cominciata e avrebbe dominato l'intero secolo diventando oggetto di studio, di critica, di imitazione, di ammirazione da parte di una nuova generazione di poeti che, oramai consapevoli delle potenzialità che la lingua volgare, il toscano illustre, stava assumendo in quegli anni, avrebbe tentato con esiti insperati la strada della traduzione in versi; non più un volgarizzamento "di servizio" e in prosa, ma una vera e propria opera d'arte pronta ad assumere lo statuto di genere a sé nella nuova definizione dei generi letterari che stava avvenendo in quegli anni. Non è un caso che di lì a poco le strade dell'epica nazionale in ottave, con il gusto del romanzesco, del fantastico e del magico, e quelle del proteiforme poema ovidiano si sarebbero incrociate per legarsi inestricabilmente nella produzione poetica successiva.

**1. «Nec minor est virtus quam quaerere, parta tueri»<sup>97</sup>: il modello epico – cavalleresco.**

Nel 1516 viene edita un'opera destinata ad influenzare, per via della sua forma, del suo stile, dei suoi modelli, tutte le successive esperienze poetiche del Cinquecento, ergendosi come costante punto di riferimento per chiunque decidesse di intraprendere la strada del poema cavalleresco: si sta parlando, ovviamente, dell'*Orlando Furioso*, che nonostante la lunga strada editoriale che culminerà con l'edizione definitiva del 1533, corretta e rivista secondo i dettami del Bembo delle *Prose della vulgar lingua*, giocherà un ruolo molto importante per l'impostazione delle traduzioni che in quella prima metà del secolo cominciano poco a poco a levare il capo e ad intraprendere il loro percorso.

La scelta di adottare il *Furioso* come modello per la propria versione poetica di un'opera latina ben si accorda con il nuovo statuto di "classici" che gli autori stessi della letteratura italiana assumono nel Cinquecento; grazie alle loro opere, a loro modo intrise di riferimenti e modelli antichi rielaborati in veste affatto originale, personalità del calibro

---

<sup>97</sup> P. O. Nasone, *L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, Milano, Mondadori, 1991, II, 13.

di Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Boiardo e lo stesso Ariosto vengono additati come *exempla* da seguire nella prassi poetica allo stesso livello di un qualsiasi grande autore antico. L'equiparazione fra le due letterature, che aveva attraversato momenti altalenanti di propensione ora da una parte, ora dall'altra nei secoli precedenti, sta giungendo a un perfetto punto di equilibrio, dato dalla fondamentale presa di coscienza da parte degli autori italiani delle potenzialità e personali e della lingua che essi possiedono; la poesia cinquecentesca racchiudendo in sé questa grande spinta propulsiva è capace di compiere quel salto di qualità tale addirittura da scalzare la latinità per acquisire una maggiore autonomia di movimento nel suo compiersi.

La stessa traduzione, da tempo declassata quasi ad impiego di serie B, diventa lo strumento finalizzato ad una rielaborazione dei classici tale da poterli tranquillamente porre insieme alle grandi opere della letteratura "nazionale"; è logico tuttavia che le scelte che essa compie nello svolgersi del proprio percorso sono scelte che risentono in larga parte "dall'alto", in questo caso dalla vera e propria moda del poema epico – cavalleresco in ottava rima, che già dalla fine del Quattrocento aveva ridestato negli scrittori italiani quel sentimento di nostalgia verso un'epoca così romanzesca e disincantata quale quella dipinta in queste narrazioni. La scelta stessa dell'ottava rima è giustificata dal suo largo impiego per tutto il Cinquecento di questo metro nelle narrazioni epico – romanzesche, con una decisa propensione verso quest'ultime; la terza rima, che sembrava aver dominato grazie al modello dantesco buona parte del XIV e del XV secolo, era stata messa da parte, forse perché non più rispondente a determinate esigenze che il dispiegarsi della forma metrica dell'ottava portava con sé: un ritmo incalzante, che si snoda in sei versi per poi risolversi in un sentenzioso distico finale, una sorta di chiusa che altro non è che il punto di partenza per l'immagine dipinta nell'ottava successiva. Non che la terza rima non avesse prodotto esiti indegni di nota, ma la sua concatenazione forse intrinsecamente portava con sé ben poco di romanzesco o cavalleresco, anche per le tematiche che con essa erano sempre state in larga parte trattate, fossero dispute filosofiche o didattiche di vario tipo. L'ottava rima derivava da una tradizione illustre che ne aveva visto l'impiego anche da parte di Boccaccio e da una tradizione meno illustre che l'aveva vista metro privilegiato dei cantari popolari attraverso i quali molte favole antiche (specialmente quelle ovidiane) avevano potuto manifestarsi anche ad un pubblico meno altolocato rispetto alla norma.

Tuttavia, la scelta dell'ottava rima come unico metro utilizzabile e spendibile nel contesto delle traduzioni letterarie sarebbe giunta circa verso la metà del secolo; nella prima parte del Cinquecento, il "rivale" poetico per la resa delle opere in latino è l'endecasillabo sciolto.

È Trissino che lo usa per la prima volta nel suo poema *L'Italia liberata dai Goti* (1548) e si deve ad Annibal Caro l'utilizzo del metro in questione per riprodurre l'esametro latino nel suo rifacimento dell'*Eneide*. La scorrevolezza e la semplicità dell'endecasillabo, verso principe della letteratura italiana, era perfetta per la resa del suo illustre antenato, l'esametro; secondo alcuni esso rappresentava l'unico modo per rendere nel modo più fedele possibile il metro latino, secondo altri questa semplicità avrebbe catturato sicuramente l'attenzione di una più larga fetta di pubblico.

Il successo dell'endecasillabo sciolto, destinato ad avere maggior fortuna nei secoli successivi, subì una leggera battuta d'arresto verso la metà del secolo e con lui le opinioni stesse degli intellettuali, anche e soprattutto dopo la grande fortuna che stava avendo in quel periodo il Furioso, cambiarono.

[...] mi par che que' versi così sciolti e dissipati perdano il vigore e lo spirito che gli avviva, non essendo ritenuti, non ristretti da nodo o da legamento alcuno<sup>98</sup>.

Così Claudio Tolomei in una sua lettera a Marcantonio Cinuzzi all'incirca negli anni '50; vent'anni più avanti, il giudizio di Fabio Marretti, traduttore delle *Metamorfosi*, sarà ancor più lapidario:

[...] in lingua toscana ogni poesia che manchi di rime pare sciocca<sup>99</sup> [...]

Lo stesso Ludovico Dolce, di cui ci occuperemo più avanti, ebbe una sorta di ripensamento: dopo aver pubblicato nel 1539 il primo libro delle *Metamorfosi* in endecasillabo sciolto, affermando che questo è l'unico metro italiano degno a rappresentare l'esametro latino, quando agli albori del 1550 riprese in mano la propria traduzione, compì una virata in direzione opposta scegliendo l'ottava come nuovo metro spiegandolo con un paragone: come Omero e Virgilio hanno portato alla perfezione

---

<sup>98</sup> Tolomei, 1558.

<sup>99</sup> Marretti, 1570.

l'esametro, così Ariosto nel suo *Orlando Furioso* ha portato alla perfezione l'ottava rima; ecco che allora Ariosto è il grande modello della modernità a cui bisogna guardare, sia per il metro che per la forma e lo stile.

I commentatori cinquecenteschi del *Furioso* furono i primi a indicare nelle *Metamorfosi* un esempio di trasgressione al modello epico analoga a quella ariostesca. La narrazione 'molteplice' delle *Metamorfosi* [...] legittimava la struttura narrativa del *Furioso*. [...] entrambi trasgredivano al principio aristotelico dell'unità di azione<sup>100</sup>.

Le affinità fra il *carmen perpetuum* ovidiano e il romanzesco poema di Ariosto sono ben evidenti: oltre, infatti, alla palese violazione del principio aristotelico dell'unità non solo d'azione, ma anche temporale e di luogo, colpisce la pluralità di personaggi che si affacciano nella narrazione sia ariostesca che ovidiana. Maria Cristina Cabani illustra in modo preciso questi numerosi punti di contatto focalizzandosi nella fattispecie sull'atteggiamento della voce narrante all'interno dei due poemi prendendo in considerazione alcune variabili, fra cui il tono che attraversa entrambe le opere e la vaghezza di alcune affermazioni.

Il tono con il quale il vero delle storie è, nello stesso tempo affermato e negato, un tono 'leggero' definibile, di volta in volta, con termini quali humour, sorriso, ironia, è il miglior indicatore di quel distacco dalla materia e dai personaggi che è alla base dell'inestricabile intreccio di compartecipazione emotiva e freddezza razionalizzante, di impennate fantastiche e didascalicità realistica, di scetticismo e credulità nel quale restano invischiati l'intelligenza e la sensibilità dei lettori<sup>101</sup>.

Una teoria «del vago e dell'indefinito», di leopardiana memoria, che nella sua impossibilità di essere colta in toto, rimane tuttavia uno splendido gioco di specchi all'interno del quale tutto si riflette con sapiente costruzione, senza mai svelare dove si trovi il trucco.

È vero pure che numerosi furono, decenni più avanti, i detrattori di un simile modus operandi: il mancato rispetto dei principi aristotelici e un'adesione maggiore a Ovidio rispetto al poeta epico per eccellenza, Virgilio, comportò un acceso dibattito intorno alla questione del poema epico; è facile immaginare come questa si riflesse anche su quelle

---

<sup>100</sup> M.C. Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in "Italianistica", 3, 2008, p. 13.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 41.

opere, originali o no, in quest'ultimo caso le traduzioni delle *Metamorfosi* che in larga copia traevano spunto da Ariosto.

Nonostante tutto le traduzioni, proprio per il loro *status* di opere a sé nel panorama letterario cinquecentesco, rimasero un fenomeno che andava studiato caso per caso: se venne mossa qualche critica (e numerose furono anche in questo campo), essa riguardava esplicitamente le modalità proprie del tradurre e la resa che dell'originale era stata compiuta; i modelli compartecipi alla buona riuscita dell'opera venivano toccati, se toccati, in un secondo momento.

La questione non era affatto semplice e affondava le sue radici in Cicerone e Orazio:

[...] nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis isdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi. Non enim ea me adnumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appendere<sup>102</sup>.

(Non ho tradotto da interprete, ma da oratore, adattando le frasi e la loro forma, tanto quanto le figure e le parole alla nostra consuetudine linguistica. Nelle quali non ho avuto la necessità di rendere verbo con verbo, ma ho conservato il tipo e la forza di ogni parola. Infatti, ho ritenuto non di dar conto al lettore di queste, ma di fargliele soppesare.)

Così nell'*Ars poëtica*:

Publica materies privati iuris erit, si  
non circa vilem patulumque moraberis orbem,  
nec verbo verbum curabis reddere fidus  
interpres nec desilies imitator in artum,  
unde pedem proferre pudor vetet aut operis lex<sup>103</sup>.

(La materia comune sarà tua, se non indulgerai in un raggirarti piatto e pedestre e non ti curerai di rendere parola per parola da semplice interprete né imitando scivolerai dentro una stretta, d'onde t'impediscono di ritrarre il piede la tua timidezza o le esigenze artistiche.)

Due sono i poli attraverso cui si muove la nuova pratica traduttoria nel Cinquecento: la traduzione *ut interpres* e quella *ut orator*: secondo Cicerone e lo stesso Orazio una resa *ut interpres* rischia di risultare piatta, banale, senza alcun sforzo per abbellirla o comunque

---

<sup>102</sup> M.T. Cicerone, *De optimo genere oratorum*, A. Ippolito (a cura di), L'Epos, Milano, 1998, V, 14.

<sup>103</sup> Q. O. Flacco, *Epistole – Ars poëtica*, U. Dotti (a cura di), Feltrinelli, Milano, 2015, vv. 131 – 135.

dimostrare di poterla abbellire con i mezzi della propria lingua; una traduzione *ut orator* è più “rielaborata”; una rielaborazione che, nel caso ciceroniano, è data tenendo conto del valore e della forza di ogni singola parola, al più adattate alla lingua di arrivo, nel caso di Orazio, sull’onda della *metriotes*, a metà strada fra una traduzione troppo artistica e una fedele.

«Traduzione fedele», sì «ma a che cosa<sup>104</sup>?». Usando le parole di George Mounin nel capitolo del suo libro dedicato alla traduzione poetica «fedele alla poesia».

[...] la fedeltà della traduzione poetica non è né la fedeltà meccanica a tutti gli elementi semantici né l’automatica fedeltà grammaticale [...]: è la fedeltà alla poesia. Per tradurla, bisogna non solo averla sentita, ma identificata tanto nei fini come nei mezzi<sup>105</sup>.

È indubbio che una fedeltà di questo tipo, per quanto cercata, risulta difficile da conciliare con l’intorno nel quale essa si trova; di certo non si parla di un’utopia, ma di una considerazione quanto meno opinabile, anche alla luce di ciò che effettivamente è stato prodotto fino ad ora e, nel nostro caso, durante il Cinquecento.

Tuttavia, a ben guardare le numerose e varie traduzioni che si affacciarono alla ribalta del XVI secolo, non è sbagliato affermare che tutte seguirono (almeno nell’impostazione iniziale) il “modello” ciceroniano: la traduzione di Ovidio fu sicuramente *ut orator*, anche alla luce della nuova consapevolezza che i traduttori avevano in merito alle potenzialità della lingua volgare; quanto si tenne però a metà strada fra la fedeltà all’originale latino e la rielaborazione poetica, la bilancia pende indubbiamente a favore di quest’ultima. Un indizio lampante del privilegio dato al genio poetico dell’autore nella sua personale resa delle opere della classicità fu la modifica che i titoli di queste ebbero in fase di stampa: insieme al nome dell’autore latino comparve anche il nome di colui che aveva fatto “rinascere” l’opera; tant’è che la critica letteraria che, come ricordato, più volte bersagliò con i suoi calamai l’attività dei traduttori, non sembrava concentrarsi sull’autore latino, ma sull’autore/traduttore che, a conti fatti, ponendo nella maggior parte dei titoli parole come «riscrittura», «riscritto in...», «riscritta da...», non poteva, così operando, non esporsi alla pubblica gogna degli intellettuali.

---

<sup>104</sup> G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 1965, p. 141.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 145.



Il tema della «riscrittura» è tuttavia un ottimo punto di partenza per analizzare la qualità effettiva del lavoro di traduzione poetica; banalmente, un lavoro di riscrittura presuppone che lo scritto di partenza sia sensibile da parte dell'autore di essere rielaborato e consegnato in una veste che sia diversa, alle volte in senso etimologico, da quella iniziale. Consegnare alla modernità un testo classico, cronologicamente, culturalmente e storicamente differente dai coevi in toscano illustre, rappresentava un'impresa non soltanto dal punto di vista linguistico, ma anche da quello di una sensibilità divergente o comunque altra rispetto al sentire del tempo; ecco allora che la traduzione doveva tener conto non soltanto dell'impatto soggettivo di colui che la intraprendeva, ma anche del pubblico al quale questa sarebbe stata consegnata. Un pubblico che, per quanto radicalmente modificato nella transizione dall'Umanesimo al Rinascimento, rimaneva, come ogni buon pubblico che si rispetti, un pubblico esigente, avido di porre metaforicamente mano ad un mondo così distante dal suo, ma allo stesso tempo desideroso di rispecchiare se stesso in uno simile. La pratica della «riscrittura» vedeva così da un lato l'obbligo per l'autore di rispettare, più o meno fedelmente, l'originale, ma dall'altro la possibilità di poterlo piegare a suo piacimento per renderlo più fruibile agli occhi e alle orecchie dei suoi lettori. Ma con quale originalità?

Se le possibilità di essere originali in un lavoro su un testo che parte obbligatoriamente da un altro testo sono minime, maggiore respiro acquistano le possibilità di resa di una particolare sfumatura colta dall'autore in sede di riscrittura: è chiaro tuttavia che, all'interno di un genere *sui generis* come quello della traduzione, in un'epoca in cui il concetto di plagio o palese copiatura del lavoro altrui era decisamente debole per quanto alle volte evidente, la *contaminatio* operata fra i grandi modelli, in particolare quello epico – cavalleresco analizzato in questa sede, ma non solo, se sapientemente utilizzata portava a risultati armonici fra le fonti che diventavano tutt'al più allusioni, al contrario le tessere del mosaico avrebbero potuto essere scopertamente evidenti.

Diverse le tipologie del furto legate alla dinamica comunicativa che tutto questo comporta: si va dal furto in quanto imitazione non dissimulabile e tuttavia largamente creativa [...] al furto in quanto sfruttamento di modelli diversi di mediazione

[dell'originale]; dal furto come *petitio auctoritatis* di un «ipotesto» con cui confrontarsi al furto come libero accesso a un intertesto comune<sup>106</sup> [...]

Il confine fra originale e copia diventa così labile da non poter stabilire con esattezza in che cosa consista la novità nella riscrittura e che cosa sia invece un prestito forzato: sta soprattutto all'abilità dell'autore, un'abilità che presuppone tuttavia una conoscenza non limitata o approssimativa delle due lingue che nella traduzione entrano in contatto tra loro, ma tale da poterle destreggiare in qualsiasi momento, così che (citando nuovamente Luciana Borsetto):

Moltiplicando le tradizioni e le fonti del dire, confondendole, naturalizzandole, facendole dialogare tra loro, essa [si sta parlando dell'Eneide, ma credo che il discorso valga anche per le *Metamorfosi* e qualsiasi altra opera classica] si lascia leggere insieme come duplicazione e innovazione, memoria dell'identico e rappresentazione del diverso, figura dell'appropriazione, ma anche archetipo del “proprio”<sup>107</sup>.

In questa analisi condotta principalmente sulla riscrittura in volgare delle *Metamorfosi* di Ovidio, e in particolar modo dell'episodio di Orfeo ed Euridice, un posto particolare occupano le rielaborazioni, entrambe in ottava rima, di Niccolò degli Agostini, che nel 1552 dà alle stampe *Tutti gli Libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue Allegorie in prosa*, e di Ludovico Dolce che all'incirca negli stessi anni pubblica le sue *Trasformazioni*.

Entrambi improntati sul modello epico – cavalleresco che da Ariosto aveva avuto numerosi seguaci, essi tuttavia differiscono non solo per struttura, ma anche per stile; ciò nonostante essi, pur nella loro sostanziale diversità, rappresentano a conti fatti le due facce della medaglia di cui si compone, alla metà del secolo, l'istituzione della traduzione: due facce, diverse certamente, ma nello stesso tempo complementari.

---

<sup>106</sup> L. Borsetto, *Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'Eneide*, in *Riscrivere gli antichi, riscrivere i moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002, p. 22.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 53.

## 2. «Amore è quel che m'ha data la via<sup>108</sup>»: l'Orfeo “epico” di Niccolò degli Agostini

La maggior parte delle opere di Niccolò degli Agostini, veneziano, anche se in realtà ben poco si sa della sua vita, cadono nella primissima parte del Cinquecento; la produzione dell'autore fu sicuramente improntata, a giudicare dai temi trattati, al modello epico – cavalleresco che proprio in quegli anni, grazie ad Ariosto, stava facendo scuola; non a caso egli divenne assai famoso grazie al suo lavoro di continuazione dell'Orlando innamorato di Boiardo.

Non sorprende dunque che un'opera come le *Metamorfosi* giunga decisamente più avanti nella produzione dell'autore, dopo aver dedicato gran parte della sua vita alla scrittura di testi di *genus humile*, come erano considerati i romanzi cavallereschi; il raffinato poema ovidiano poteva incontrare tuttavia il gusto del pubblico e quello dell'autore spesso per le caratteristiche già accennate in precedenza: una trama quanto mai fitta, la presenza di molteplici narratori, storie e racconti di vario tipo rappresentavano il banco di prova perfetto per chi, come degli Agostini, voleva cimentarsi in una riscrittura moderna delle *Metamorfosi*.

Dopo le versioni in prosa di Simintendi e di Bonsignori, del XIV secolo, e della poco fortunata traduzione parziale in terza rima di Lorenzo Spirito, nella seconda metà del XV secolo, ci troviamo di fronte alla prima traduzione italiana completa in versi delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>109</sup>.

Grande la novità che si appresta ad allestire degli Agostini: perfettamente inserita nel febbrile lavoro sulla traduzione e sui classici che fremeva in quegli anni, inserito a sua volta in una tradizione che vantava dei precedenti, per quanto grossolani, pur sempre dei punti di riferimento, l'ottava rima, complice Ariosto, viene impiegata qui come metro privilegiato per la trasposizione dell'*epos* antico.

Eppure, nonostante il successo che effettivamente arrise alla traduzione di degli Agostini, una fortuna tale da renderla il punto di riferimento per le esperienze successive di Dolce

---

<sup>108</sup> N. Agostini (degli), *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Zoppino, Venezia, 1522, X, ott. 16, 1.

<sup>109</sup> B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2008, p. 218.

prima e dell'Anguillara poi, l'impianto generale dell'opera è suscettibile di qualche stridio.

La riscrittura di degli Agostini, di primo acchito, ha l'aspetto di un prosimetro; gran parte della traduzione è condotta in prosa, solamente determinati episodi sono narrati in ottava rima. Se in quest'ultimi, pur attenendosi ai fatti esposti da Ovidio, la rielaborazione è minima, ed è tutt'al più riscontrabile a fine verso con fenomeni di ampliamento di ciò che è già stato detto per esigenze di rima, le parti in prosa vedono un unico modello, che non è l'autore latino: si tratta infatti di Giovanni de' Bonsignori e del suo *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, che aveva avuto numerose riedizioni proprio nei primi anni del Cinquecento.

La dipendenza da Bonsignori, oltre che nelle parti in prosa, è riscontrabile tuttavia anche in alcune parti della poesia: Ovidio non viene rifiltrato nell'ottava rima, ma il testo in prosa di Bonsignori, così che la resa di degli Agostini sembra una semplice «trasformazione della prosa in versi<sup>110</sup>», senza alcuna velleità artistica.

Da quanto esposto fin qui, la traduzione di degli Agostini sembra imputabile solamente di vizi più che di virtù; tuttavia, per una valutazione oggettiva del suo operato, è necessario prendere a riferimento ovviamente le parti poetiche, in questo caso l'episodio della *fabula* di Orfeo ed Euridice, con una fondamentale premessa: una personalità come quella di degli Agostini, che per la maggior parte della sua produzione aveva operato come scrittore di romanzi cavallereschi (non si consideri solamente la sua continuazione dell'Orlando innamorato, ma anche poemi che avevano come protagonista Lancillotto, di cui porta il nome un'opera stessa dell'autore, oppure Tristano e Isotta), era normale portasse con sé come bagaglio personale l'esperienza della scrittura cavalleresca, con tutti i pregi e i difetti che essa poteva avere; è chiaro che una riscrittura delle *Metamorfosi* forgiata di elementi cavallereschi e romanzeschi, se in giusta misura, poteva risultare gradevole, se non innovativa; in modo eccessivo rischiava di diventare un pastiche letterario, non tanto a livello linguistico, quanto di *contaminatio* operata fra opere e generi diversi. Questo l'esordio dell'episodio di Orfeo ed Euridice:

1  
Di Orpheo le nozze ancor si celebraro  
e di Euridice la vaga donzella,

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 219.

a le qual Giuno e Imeneo v'andaro  
per allegrar la sposa inclita e bella,  
ma si felicemente non entrarò  
nella casa di lei, come di quella  
d'Iphis entrò ciascun con lento  
passo e con cor più che già mai contento:

2

la cagion fu che la facella accesa,  
che portava Imeneo, tutta si estinse,  
che fu carino augurio a quella impresa  
et lei nel volto di pallor si tinse.  
Pur gli andò ogniuna tacita e sospesa,  
tanto il strano prodigio il cor li strinse,  
e finite le feste si partiro  
e gli invitati alle lor stanze giro<sup>111</sup>.

L'esordio della vicenda viene in linea di massima rispettato: Giunone e Imeneo partecipano, dopo le nozze fra Ifis e Iante, narrate alla fine del libro precedente, ad un altro matrimonio, quello di Orfeo ed Euridice, posto fin dall'inizio tuttavia sotto l'avversità della sorte; la fiaccola nuziale portata da Imeneo si spegne e Giunone impallidisce; nonostante tutto la cerimonia viene celebrata, al termine della quale tutti se ne tornano a casa propria.

Colpisce fin da subito la presenza di aggettivi riferiti ad Euridice: ella è una «*vaga donzella*», una «*sposa inclita e bella*»; più avanti si troveranno «*dama amorosa*» «*Euridice gentil*», «*Euridice bella*».

L'autore dispone di una certa riserva di *tópoi*, *clichés*, epiteti decorativi, di formule fisse, che gli facilitano la costruzione delle rime e conferiscono alla sua poesia un aspetto stereotipato. Si tratta di un procedimento che ricorda chiaramente la tecnica dei canterini, arte artigianale senza pretese di letterarietà, praticata da rimatori professionisti<sup>112</sup>.

I punti di contatto con i cantari popolari non sono del tutto assenti: in parecchi momenti dello svolgimento della storia, degli Agostini sembra rifarsi, oltre che al grande precedente letterario che aveva come protagonista Orfeo, ovviamente l'*Orfeo* di Poliziano, anche a quel poemetto mitologico andato sotto il titolo di *Historia de Orfeo et*

---

<sup>111</sup> N. Agostini (degli), *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Zoppino, Venezia, 1522, X, ott. 1 – 2.

<sup>112</sup> B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2008, p. 229.

*de Euridice*, nelle stampe cinquecentesche, che già presentava punti di contatto a sua volta con l'opera teatrale del dotto umanista. Le tre versioni sembrano legarsi inestricabilmente l'una all'altra e senza notare grandi discontinuità nella resa di episodi comuni; è evidente che degli Agostini opera una sorta di *collage* letterario: partendo da Bonsignori, egli incolla e amplia quei luoghi che il volgarizzatore trecentesco non ha considerato o ha eliminato, mentre invece nei punti "morti" del racconto, esso viene integrato grazie al cantare quattrocentesco e alla lezione di Poliziano. Si consideri ad esempio il lamento di Aristeo, che in tutte e tre le versioni dà l'immagine di un pastore che piange disperatamente il proprio amore non corrisposto: mentre però in Poliziano il lamento è condotto sul metro della ballata e nell'appello ad Euridice di fermarsi, in quella particolare stanza di canzone, e nel cantare popolare in ottava rima, la versione di Agostini, in un'unica ottava, riassume il dolore dell'innamorato che era stato ben delineato nelle versioni precedenti, pur mantenendo degli evidenti punti di contatto.

6

[...] Aristeo dicea «Ascoltami,  
Euridice gentil, non mi fuggire!  
Il vago aspetto e il dolce volto voltami  
ch'io non ti seguio per farti morire:  
tu la mia cara libertà mi hai toltami  
e non ti curi del mio gran martire,  
del mio dolor, di miei sospiri ardenti  
che fanno per pietà firmar i venti<sup>113</sup>»

Anche in questa ottava possiamo notare l'utilizzo di epiteti tipici dell'epica cavalleresca: «*Euridice gentil*», già nominata, «*vago aspetto*», «*dolce volto*»; se la prima parte, dei vv. 1 – 2 riprende quasi da vicino, rispettivamente il «*Non mi fuggir, donzella*<sup>114</sup>» di Poliziano, nel secondo componimento a Euridice, e il tema della fuga che l'Aristeo del cantare ben spiega, la parte successiva riprende lessicalmente da vicino i modelli già enunciati; *martire*, *dolor*, *sospiri*, i *venti* che sembrano quasi fermarsi per compassione verso il pastore, si ritrovano in Poliziano (*dolce doglie*, in ossimoro, v. 48, e al v. 49 *duole*; i *lamenti* al v. 25; i *venti* al v. 80, che in questa sede non si fermano, ma vengono esortati a trasportare i versi di Aristeo alla stessa Euridice) e anche nel cantare (*per dare ad Aristeo*

<sup>113</sup> N. Agostini (degli), *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Zoppino, Venezia, 1522, X, ott. 6.

<sup>114</sup> A. Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1992, v. 128.

*maggior dolore*, ott. 17, v. 5; il *lamento*, ott. 16 v. 1); la similitudine che mette in relazione la fuga di Euridice con la fuga dell'agnello che vede il lupo è ripresa in tutte le versioni; in Agostini:

[...]  
Li venne contra su un verde piano  
come fa il lupo che predare vol l'agne<sup>115</sup>,  
[...]

In Poliziano:

[...]  
Ella fugge da me sempre davante  
com'agnella dal lupo fuggir suole<sup>116</sup>.

Nel cantare quattrocentesco:

[...]  
e non mi val pregar sua dolce faccia,  
anzi par lupo che gli dia la caccia<sup>117</sup>.

Tuttavia una certa finezza nei versi è riscontrabile nelle figure retoriche all'interno dell'ottava del lamento di Aristeo: il bisticcio *volto voltami*, che ricalca molto da vicino il dantesco «*ch'io fui per ritornar più volte volto*<sup>118</sup>», così come il *tricolon* in *climax* ([...] *del mio gran martire,/ del mio dolor, di miei sospiri ardenti*), una *climax* che però pur essendo discendente, si presenta al suo termine con una brusca ripresa del *martire* iniziale con l'aggettivo *ardenti*, in questa sede per indicare la passione bruciante del pastore, in una sorta di piccolissima struttura ad anello.

Proseguendo nella narrazione, Euridice muore e Orfeo, appresa la notizia, in una scena che manca dalla vulgata, corre nel luogo dove è appena morta la moglie e la piange disperato:

---

<sup>115</sup> N. Agostini (degli), *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Zoppino, Venezia, 1522, X, 5, vv. 3 – 4.

<sup>116</sup> A. Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1992, vv. 68 – 69.

<sup>117</sup> G. Müller, O.L.B. Wolff (a cura di), *Raccolta di poesie italiane popolari*, Ernesto Fleischer, Lipsia, 1829, pp. 184 – 185.

<sup>118</sup> *Inf.*, I, 36.

8

Fu riportata la trista novella  
a l'orecchi de Orpheo che prestamente,  
correndo venne là dov'era quella  
sopra il pian morta sì miseramente,  
e lì basciava la sua faccia bella,  
chiamandosi tapin, tristo e dolente;  
e, dopo tanti pianti e gravi omèi,  
v'attò la cetra a supplicar gli dei

9

che li volessen render la sua amica  
che li avean tolta con morte sì scura  
in quella verdiggante piaggia apprica  
sì presto ananti il corso di natura;  
ma vedendosi in van quella fatica  
adoperar, pensò con miglior cura  
andar sotterra per il lago averno  
a trarla se potrà for de l'inferno<sup>119</sup>.

Colpisce visivamente la corsa che Orfeo compie, una volta ricevuta la notizia dell'avvenuta morte di Euridice, così come, una volta giunto, «*ov'era quella*»; il compianto sul corpo della ninfa potrebbe richiamare alla mente due esperienze artistiche che non potevano, a mio parere, non essere presenti ad Agostini durante la stesura delle sue *Metamorfosi*: anche se non sappiamo con precisione i tempi relativi alla traduzione e composizione dell'opera del veneziano, una scena così visivamente rappresentata, in cui Orfeo piange l'amata, probabilmente stringendola fra le braccia, suggerisce da un lato la *Pietà* di Michelangelo, scolpita tra il 1497 e il 1499, e la *Deposizione Borghese* di Raffaello, dipinta nel 1507; certo, la prima edizione a stampa delle *Metamorfosi* di Agostini fu nel 1522, quasi un quarto di secolo dopo due esperienze artistiche di tale livello, eppure il verso «*basciava la sua faccia bella*», non può non richiamare alla mente la bellezza di Cristo e della Vergine uniti nella scultura michelangiolesca, così come il *tricolon* nominale «*tapin, tristo e dolente*» e la dittologia formata da «*tanti pianti e gravi omèi*», non può non nominare i pianti e la disperazione della Vergine, delle donne e della Maddalena magistralmente raffigurate da Raffaello. Supposizione azzardata, certo, ma visto il carattere immaginativo e fantastico delle *fabulae* ovidiane, e vista la fucina

---

<sup>119</sup> N. Agostini (degli), *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Zoppino, Venezia, 1522, X, ott. 8 – 9.



artistica cinquecentesca che proprio da esse traeva spunto per le più varie raffigurazioni, non sembra tutto sommato un accostamento così audace; tutt'al più sia tenuto come possibile suggestione.

Di notevole impatto rimane tuttavia il discorso di Orfeo agli dei dell'Oltretomba, discorso che, come già visto in tutte le rese precedenti, rappresenta il punto nevralgico dell'intera azione narrativa:

13

[...]

«Signiori» cominciò «del basso fondo,  
sopra del qual firmato è tutto il mondo,

14

voi che da noi convien la morta gente  
che da noi se diparte al fin venni,  
udite la cagion che di presente  
con l'alma al corpo unita mi fa gire  
pel vostro regno tanto arditamente  
nanzi l'ultimo dì del mio morire,  
per ch'io son certo poi che udito harete  
il mio dolor, di me pietade harete.

15

Non pensate ch'io fia qui per diletto  
vennuto e per veder l'Inferno come  
già venne il gran Troian ch'Enea fu detto,  
s'io mi raccordo ben di quello il nome,  
ma son vennuto sol per uno effetto  
ch'io vi dirò con più dolci idiome  
ne la sonora cethra per placarvi  
et a me cari e fidi amici farvi.

16

Amore è quel che m'ha data la via  
e l'ardimento e la forza e l'ingegno,  
sol per aver da voi la donna mia  
la qual tenete in questo vostro regno  
morta anzi el tempo di sua morteria,  
per cagion d'un serpente aspro e malegno  
che la morse nel piede, mentre ch'ella  
fuggiva d'Aristeo la furia fella.

17

Ma mi potreste dir perché non viene

gli altri per le lor moglie che son morte  
inanti el tempo e che non si conviene  
vennir col corpo in queste vostre porte;  
in verità ch'io lo conosco bene,  
ma amor en quel ch'accio mi ha fatto forte  
c'ha tanta possa in sé che veramente  
dio vien tenuto da l'humana gente.

18

Né so se qui tra voi tanto il prezzate  
quanto il prezzamo noi, ben ch'el mi pare,  
a voler dir di lui la veritate,  
Pluto, che già 'l ti fece innamorare  
di Prosperpina piena di beltate,  
la qual rapisti senz'altro pensare.  
Però vi prego che non vi sia grave  
render la donna a me tanto soave.

19

Né vi la cheggio più per cosa mia,  
ma perché usar la possi qualche fiata;  
che ad ogni modo, senza dir bugia,  
presto a voi tornerem per quella strata  
per la qual Morte al fin tutti n'invia;  
e se da voi lei non mi serà data  
in verità mai non mi partiroe  
di questo loco e sempre qui staroe<sup>120</sup>».

Nonostante la faticosa lettura degli endecasillabi, di scarso valore ritmico e particolarmente zoppicanti, il discorso di Orfeo sembra rispettare le regole dell'*oratio* latina: nell'*exordium* (dal distico finale dell'ottava 13 all'attacco dell'ottava 16) Orfeo cerca di accattivare l'attenzione di Plutone e Proserpina con una *captatio benevolentiae* («Signiori» [...] «del basso fondo,/sopra del qual firmato è tutto il mondo,/ 14. voi che da noi convien la morta gente/ che da noi se diparte al fin vennire,») spiegando che è stato Amore a muoverlo a intraprendere un'impresa tanto ardita; la discesa di Orfeo nell'Ade diventa improvvisamente la *quête* tipica dei poemi cavallereschi, dove, per raggiungere la donna amata, è necessario superare determinate prove: in precedenza, infatti, il poeta tracio, sempre sul modello polizianesco e del cantare popolare, prima di arrivare al cospetto di Plutone e Proserpina, raffigurati come due signori seduti a fianco in

---

<sup>120</sup> N. Agostini (degli), *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Zoppino, Venezia, 1522, X, ott. 13 – 19.

un'immaginaria sala del trono, aveva “sconfitto” Caronte e Cerbero, solamente con il suono della sua cetra, che ha tutte le caratteristiche di un portentoso manufatto magico che permette al poeta un viaggio col corpo in un luogo di morte.

La *narratio*, l'esposizione dei fatti, avviene nel restante *corpus* dell'ottava 16, in cui si descrive la morte di Euridice a causa di un serpente; segue l'*argomentatio* delle ottave 17 e 18 in cui il poeta descrive la vittoria totale di Amore sulla Morte e si appella al fatto che anche gli ascoltatori del suo discorso, gli dei inferi, diventarono marito e moglie grazie proprio ad Amore. L'ottava 19 contiene infine la *peroratio*: il discorso volge al termine, nel segno di un *aut aut*: o Euridice verrà restituita in base a quanto esposto fino a quel momento, in caso contrario Orfeo non si muoverà più dall'Ade.

Quello che sembra un discorso organizzato secondo le più normali regole della retorica, a una migliore osservazione, vede in realtà fra le trame un modello molto più evidente che quello ovidiano; si sta parlando ovviamente del discorso di Orfeo in prosa di Bonsignori, dal quale Agostini attinge a piene mani nella scelta del lessico che lo compone:

«O voi, signori infernali, a cui e sopra cui è **fermato el mondo** e le genti umane, alla signoria de voi ed al fin loro sono denanzi a voi presentati, io ve dico **la cagione** perché io, prima che sia sciolta dal **corpo l'anima**, venni nelli **vostrì regni**. E non crediate ch'io sia venuto **per vedere l'inferno**, sì **come** fece **Enea**, ma io so' venuto per la mia moglie, la quale voi avete qui ed è morta per **lu morso** d'una vipera, e **morì prima che dovesse morire**. E se voi me dicessino: "**Perché non vengono gli altri per le mogli loro?**" io respondo e dico che io vorria bene non essere venuto, ma l'amore me ha costretto a questo venire, imperciò che **l'amore è sommo dio appo noi mondani**. Non so se appo voi questo amore se conosce sì come fra noi, e ben credo che sì, perciò che tu, Pluto, rapisti Proserpina per amore. E perciò io vi prego che la me rendiate, non perché poi ch'ella è morta e la sia più mia, ma **perché io la possa usare alcuno tempo**; e ciò dovete fare, perciò che poco tempo starrimo insieme, che vaccio ne verrimo a voi, imperciò che ogni gente vene a voi. E dicove **in verità che già mai non me partirò** de qui, fin che voi non me lla rendete».

(G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, ediz. critica a cura di E. Ardisino, Commissione Testi di Lingua, 2001, pp. 474 – 475)

13

[...]

«Signiori» cominciò «del basso fondo, sopra del qual **firmato** è tutto **il mondo**,

14

voi che da noi convien la morta gente che da noi se diparte al fin venire, udite **la cagion** che di presente con **l'alma al corpo** unita mi fa gire pel **vostrò regno** tanto arditamente nanzi l'ultimo di del mio morire, per ch'io son certo poi che udito harete il mio dolor, di me pietade harete.

15

Non pensate ch'io fia qui per diletto vennuto e **per veder l'Inferno come** già venne il gran Troian ch' **Enea** fu detto, s'io mi ricordo ben di quello il nome, ma son vennuto sol per uno effetto ch'io vi dirò con più dolci idiome ne la sonora cethra per placcarvi et a me cari e fidi amici farvi.

16

Amore è quel che m'ha data la via e l'ardimento e la forza e l'ingegno, sol per aver da voi la donna mia la qual tenete in questo vostro regno **morta anzi el tempo di sua morteria**, per cagion d'un serpente aspro e malegno che **la morse** nel piede, mentre ch'ella fuggiva d'Aristeo la furia fella.

17

Ma mi potreste dir **perché non viene gli altri per le lor moglie** che son morte inanti el tempo e che non si conviene vennir col corpo in queste vostre porte; in verità ch'io lo conosco bene, ma **amor** en quel ch'accio mi ha fatto forte c'ha tanta possa in sé che veramente **dio vien tenuto da l'humana gente**.

18

Né so se qui tra voi tanto il prezzate quanto il prezzamo noi, ben ch'el mi pare, a voler dir di lui la veritate, Pluto, che già 'l ti fece innamorare di Proserpina piena di beltate, la qual rapisti senz'altro pensare. Però vi prego che non vi sia grave render la donna a me tanto soave.

19

Né vi la cheggio più per cosa mia, ma **perché usar la possi qualche fiata**; che ad ogni modo, senza dir bugia, presto a voi tornerem per quella strata per la qual Morte al fin tutti n'invia; e se da voi lei non mi serà data **in verità mai non mi partiroe** di questo loco e sempre qui staroe».

(N. Agostini (degli), *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Zoppino, Venezia, 1522, X, ott. 13 – 19).

Attraverso il canovaccio offerto dalla resa in prosa di Bonsignori, Agostini costruisce il suo rifacimento poetico, aggiungendo qua e là quanto gli può essere d'aiuto per la costruzione delle ottave e conferendo al discorso di Orfeo un tono che, tramite l'utilizzo di specifici termini, sembra quello di un cavaliere determinato a riconquistare l'oggetto del suo desiderio: il tema dell'ardimento e della forza di Amore, toccato più volte nel discorso (*arditamente*, ott. 14, 5; *ardimento*, ott. 16, 2; *ma amor [...] mi ha fatto forte*, ott. 17, 6) dipinge un nuovo tipo di cavaliere: Orfeo non è un paladino armato di spada o scudo, ma della sua cetra, anch'essa ampiamente ricordata con riferimenti al canto che essa produce e alla sfera semantica dell'udito (*udite la cagion*, ott. 14, 3; *poi che udito harete*, *ibidem*, 7; *dolci idiome*, ott. 15, 6; *sonora cethra*, *ibidem*, 7).

Il distico in chiusura della lunga perorazione di Orfeo ricorda molto da vicino un'altra famosa chiusa di ottava, quella del lamento di Sacripante nel primo canto del *Furioso*:

44

[...]

Ah più tosto oggi manchino i dì miei,  
Ch'io viva più, s'amar non debbo lei<sup>121</sup>!

Che Agostini avesse presente questa ottava non è dato saperlo con certezza, tuttavia, il grande lavoro di tessitura che egli opera sulla prosa di Bonsignori di elementi comuni all'epos cavalleresco la dice lunga sui modelli che egli aveva in mente nella sua riscrittura. È evidente come nella ripresa di situazioni tipiche del poema cavalleresco (la *quête*, costellata di avventure, il lungo discorso pronunciato da Orfeo per accattivarsi l'ascolto dei sovrani dell'Ade, la raffigurazione di momenti spiccatamente elegiaci, come il pianto di Orfeo sul corpo dell'amata o il successivo pianto avvenuto dopo la seconda perdita di quella) Agostini riesca a produrre dei versi decisamente più convincenti rispetto ad altri passi; è pur vero che l'accostamento di tessere così diverse fra loro, che si alternano in un gioco tonale che va dal tragico allo stereotipo, aggiunto al fatto che l'intera traduzione non è in versi, ma mista a prose riscritte sulla scorta del modello Bonsignori, tutto questo non riesce a conferire alla poesia di Agostini quello slancio tale da poterla innalzare a modello per le esperienze successive.

---

<sup>121</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di D. Puccini, Newton Compton Editori, Roma, 2016, I, 44, 7 – 8.

La presenza delle allegorie che il poeta, inoltre, pone insieme alla sua riscrittura, sembra più un ossequio al lavoro quanto meno originale del suo predecessore: infatti a ben guardare l'allegoria che Bonsignori fa della favola di Orfeo, quella di Agostini non si distacca quasi per nulla dalla sua fonte principale:

[...] Orfeo fu de Grecia e fu savissimo uomo e bello parlatore, e perciò se dice che fu figliuolo de Apollo, dio de la sapienza. La madre sua se dice che fu Caliope, musa dell'eloquenza; costui tolse per moglie una donna chiamata Euridice, e tanto è a dire "euridice" quanto che "profundo e ragionevole giudizio", perciò che profondamente e derittamente giudicava. Ma essendo questo senno ed andando per lu prato, cioè mentre che se delectava delle cose mundane, Aristeo, cioè la mente divina, sì la seguitava; allora el serpente, cioè el demonio<sup>122</sup> [...]

#### ALLEGORIA DI ORPHEO ET EURIDICE

La presente allegoria di Orpheo che andasse allo inferno e che Orpheo fu di gratia e fu bello parlatore e molto sapiente, e perciò si dice che fu figliuolo d'Apollio Dio della sapientia. La madre sua fu Caliope musa. Costui prese per moglie una donna chiamata Euridice che tanto vol dire in greco quanto profondo e ragionevole iuditio. La qual mentre a spasso per i prati andava, cioè mentre se diletta delle cose mondane Aristeo che è interpretato mente divina la seguitò, ma l'antico dimonio inimico del nostro bene se gli interpose e in forma di biscia la uccise<sup>123</sup>. [...]

Anche in questo caso ci viene in aiuto Guthmüller, che in merito alla questione sentenza:

La posizione di Agostini nei confronti del suo modello è l'opposto di quella di Bonsignori nei confronti del suo. Bonsignori traduceva alquanto fedelmente la parafrasi di Giovanni del Virgilio, ampliandone però notevolmente le allegorie; [...] Agostini, al contrario, riprende le allegorie essenzialmente [...], ma rielabora i racconti mitologici. Nella decisione di trasporli in versi si riconosce [...] la preoccupazione di restituire una forma poetica agli antichi miti<sup>124</sup>.

Preoccupazione o no, adesione o meno alla moda letteraria dell'epoca, Agostini, con il suo lavoro, sicuramente riaprì la strada alla riscrittura delle favole ovidiane, probabilmente, anzi sicuramente consapevole del fatto che il suo sarebbe stato un contributo decisamente modesto. E d'altro canto, con il nuovo rapporto venutosi a creare

---

<sup>122</sup> G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, ediz. critica a cura di E. Ardissino, Commissione Testi di Lingua, 2001, p. 475.

<sup>123</sup> N. Agostini (degli), *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Zoppino, Venezia, 1522, X, p. 132.

<sup>124</sup> B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2008, p. 221.

fra autore – casa editrice – pubblico, non c’era da aspettarsi granché come elaborazione poetica e perfezione formale laddove gli interessi erano unicamente dettati da ragioni e tempistiche di stampa.

È ben vero tuttavia che il lavoro di Agostini ridiede una dignità ad un altro elemento fondamentale della riscrittura delle opere antiche: il pubblico, venutosi a formare sulla scorta della moda del poema cavalleresco, mai sazio di storie e fantasticherie, come già accennato vedeva nelle favole ovidiane un nuovo modo per evadere dalla realtà, soprattutto se essa veniva riforgiata *ad hoc* secondo i gusti del tempo.

Il testimone di Agostini verrà raccolto, circa un quindicennio più tardi, da un'altra personalità non meno particolare, Ludovico Dolce, anch'egli veneziano ed esponente di quel fermento culturale ed editoriale di cui la Serenissima era uno dei centri propulsori; dopo l'esperienza già accennata di un primo tentativo di traduzione delle *Metamorfosi* culminato nell'edizione del 1539 del primo libro del poema, in endecasillabi sciolti, Dolce riscriverà da capo questa volta l'intero *carmen* ovidiano, scegliendo, come metro più confacente e dimostrando di sapersi adattare ai gusti di quel pubblico menzionato poco sopra, l'ottava rima; nel suo caso, tuttavia, la lezione ariostesca verrà ripresa e filtrata a un livello tale da “stravolgere” quasi del tutto l'impianto stesso delle *Metamorfosi*.

**3. «Ma finalmente m’ha sforzato Amore/ a chiederti pietà del mio dolore<sup>125</sup>»: la “metamorfosi” delle Metamorfosi di Ludovico Dolce.**

Nel 1553, a Venezia, per i tipi di Gabriele Giolito, vedeva la luce una nuova traduzione delle *Metamorfosi* destinata a soppiantare di lì a poco, la pur fortunata riscrittura di Agostini: Ludovico Dolce, insigne intellettuale dedito a commenti (a lui si deve un commento dell'*Orlando furioso*), traduzioni (in una prima traduzione delle *Metamorfosi* limitata al primo libro, in endecasillabi sciolti, si era cimentato nel 1539) ed edizioni di vario tipo che erano state date alle stampe sempre a Venezia, pubblica, dopo una lunga

---

<sup>125</sup> L. Dolce, *Le Trasformazioni di m. Ludovico dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette e in diversi luoghi ampliate*, Giolito, Venezia, 1553, XIX, 37, 7 – 8.

preparazione editoriale le sue *Trasformazioni*, in ottava rima, «il lavoro più fortunato e anche più discusso nella sua lunga collaborazione con la casa della Fenice<sup>126</sup>».

Sui tempi di composizione delle *Trasformazioni* pesa una piccola *querelle*: Dolce, infatti, dichiarò di aver composto la sua opera solamente in otto mesi e questa fretta non gli permise di dare l'ultima correzione prima della stampa. Eppure, a giudicare dal ricco apparato iconografico che abbellì la prima edizione delle *Trasformazioni*, realizzato non sulla base della nuova traduzione, ma sull'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* stampato alla fine del Quattrocento, risulta abbastanza chiaro che i versi di Dolce non fossero ancora pronti poiché le illustrazioni erano pronte già da tempo; guardando inoltre alla poliedrica personalità dell'autore, costantemente impegnato in curatele editoriali, commenti e traduzioni di altro tipo, non è difficile immaginare come questo sia stato, a tutti gli effetti, possibile.

Prima che alle ambizioni letterarie del traduttore, l'idea di riproporre le *Metamorfosi* in ottave rispondeva anzitutto a un preciso interesse commerciale: produrre un libro elegante e di sicuro richiamo<sup>127</sup>.

Sulla scia del *Furioso*, che stava avendo in quegli anni una notevole fortuna sia come opera in sé, sia come nuovo grande modello per le esperienze poetiche coeve, in ottava rima e non, l'operazione editoriale della coppia Giolito – Dolce fu sicuramente fortunata, ma allo stesso tempo astuta: il mutamento dei gusti del pubblico, a quel tempo desideroso e accanito consumatore di romanzi cavallereschi, sicuramente poco avvezzo al latino diversamente dalle epoche precedenti, poteva trovare nuovo diletto da una riscrittura delle *Metamorfosi* che, per non risultare straniente per la distanza che intercorreva fra essa e la modernità, rifiltrava se stessa nel modello ariostesco; un modello che, come ricordato, incontrava già da più di un decennio i gusti del già menzionato pubblico.

Tuttavia un poema particolare come le *Metamorfosi* meritava di essere studiato al lanternino per delle peculiarità proprie che non potevano essere tralasciate; la concatenazione delle storie, la fitta trama e le numerose voci parlanti, l'esile filo conduttore che lega un passaggio fra un libro e l'altro non erano sicuramente elementi facili da gestire; a maggior ragione far aderire il modello ariostesco a un'opera

---

<sup>126</sup> G. Bucchi, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, ETS, Pisa, 2011, p. 84.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 87.



dell'antichità così particolare, ma così unica rischiava di diventare un'operazione di mascheramento della latinità a favore di una pretesa di modernità alla quale un classico, indipendentemente dalle *Metamorfosi*, non sempre poteva rispondere.

A dispetto di questo, le *Trasformazioni* di Dolce riscossero un prevedibile successo di pubblico, nonostante la polemica che si scatenò di lì a poco con Ruscelli, altra personalità di spicco nell'ambiente veneziano, che nello stesso anno di pubblicazione della traduzione di Dolce, la criticò pesantemente, vagliando parola per parola e confrontando con l'originale, l'intera opera.

È possibile affermare che le *Metamorfosi* ovidiane nel rifacimento di Dolce assistettero a una vera e propria metamorfosi nella loro struttura: per la prima volta la materia trattata non venne suddivisa nei canonici quindici libri, ma spalmata in trenta canti; per dare soluzioni di continuità fra l'uno e l'altro, Dolce pose dei prologhi e dei congedi sul modello ariostesco, dal tono moraleggiante, facendo entrare di peso la presenza autoriale che in Ovidio, pur presente, rimane quasi sempre dietro le quinte. Nel raddoppiamento delle partizioni dell'opera e nel mutamento da 'libri' a 'canti', è evidente la lezione ariostesca, così come di un altro fenomeno che dalle *Trasformazioni* in poi sarà peculiare nella traduzione del *carmen perpetuum*, l'amplificazione.

La favola di Orfeo ed Euridice ne è un esempio lampante: iniziata verso la metà del canto XIX, essa prosegue fino a terminare ufficialmente nel canto XXII, occupando così la bellezza di quasi tre canti; buona parte del XIX, del XX e del XXI canto sono infatti dedicate alla lunga parentesi narrativa in cui è Orfeo a fare da narratore. Ogni mito (qui, ma anche altrove), viene considerevolmente ampliato, in linea di massima per due ragioni: la prima per esigenze di chiarezza espositiva e poetica, dal momento che buona parte del pubblico che si accostava al testo non conosceva del tutto alcune versioni del mito narrato da Ovidio che necessitavano quindi di una trattazione più estesa; in secondo luogo, ma legato alla prima motivazione, si nota una tendenza a "parafrasare poeticamente" luoghi, parole, situazioni che possano essere di difficile comprensione per il lettore. Ne risulta una riscrittura incredibilmente prolissa (ma in ogni caso più contenuta, rispetto a quello che si vedrà nell'Anguillara) che dilata la narrazione con il rischio di perdersi all'interno di essa.

È chiaro, però, che la relativa facilità del dettato di Dolce, forgiato da stili e movenze assolutamente cinquecentesche e rispettose del canone bembiano, risulta sempre perfettamente comprensibile e, confrontato con Agostini, di tutt'altra levatura, al cominciare dall'esordio della storia di Orfeo:

33

Quindi parti con ispediti sproni  
de le nozze il buon dio festoso e humano  
per l'aria a volo e venne tra i Ciconi  
adorno di vestir ricco e sovrano:  
là, dove con dolcissimi sermoni  
fu dal famoso Orfeo chiamato in vano.  
Ben ei v'andò; ma non vi disse molto  
liete parole o fe' sereno il volto<sup>128</sup>.

L'ottava che comincia la storia di Orfeo si presenta di tutt'altra fattura rispetto a quelle già analizzate: la scioltezza degli endecasillabi, la *simplicitas* del lessico, il rispetto dell'originale latino che nella versione ovidiana viene narrato in cinque versi, conferisce dignità, compostezza e precisione nel lavoro di Dolce; se avviene qualche mutamento da Ovidio (*dolcissimi sermoni*, assente nel Sulmonese, o *vestir ricco e sovrano* che traduce la coloristica notazione del mantello color zafferano di Imeneo), il tutto risulta in ogni caso aggraziato e non straniante.

Anche il discorso di Orfeo rivolto a Plutone e Proserpina si presenta assolutamente rispettoso dell'originale, pur infarcito di rimandi danteschi e petrarcheschi; ma per la prima volta il *pathos* dell'innamorato che compie un'impresa oltre le proprie capacità umane, riesce finalmente a risaltare in tutta la sua tragicità e forza datagli da Amore nelle ottave di Dolce:

36

[...]  
«O» disse «Re de la prigion dolente,  
là dove ogni mortal trabocca e scende;  
però che tutta ad un l'umana gente  
qui sotterra nel fine il corso prende;  
sappi, tremendo dio, ch'io non ci vegno  
per veder, come alcun, l'ampio tuo regno,

---

<sup>128</sup> L. Dolce, *Le Trasformazioni di m. Ludovico dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette e in diversi luoghi ampliate*, Giolito, Venezia, 1553, XIX, 33.

37

e trar Cerbero fuor di queste porte,  
che me invidia né superbia move;  
ma sol la cara estinta mia consorte  
inanzi tempo, a le sue feste nove.  
Per sostener questa mia avversa sorte  
ho fatto con ragion l'ultime prove:  
ma finalmente m'ha sforzato Amore  
a chiederti pietà del mio dolore.

38

Questo Signore è conosciuto a pieno  
da ciaschedun là su ne l'aria viva  
e penso ch'egli sia tra voi non meno,  
se vera fama a nostre orecchie arriva,  
che penetrasse Amor dentro il tuo seno,  
quando la bella dea ritrosa e schiva  
qua giù con l'infernal carro traesti  
e per consorte tua poi la prendesti.

39

Io ti prego Signor, che la mi torni  
per questo luogo di silenzio eterno:  
che, quando avvien, che su fra noi soggiorni,  
nel fine è tuo: tu sol ve n'hai governo.  
Ciò fia prestarla a me per pochi giorni,  
che ben ritornerà poscia ad Averno.  
Ma se contrario al mio desire è il fato,  
qui vo' restar, poi ch'io le resto a lato<sup>129</sup>».

Più conciso, più mirato, lontano da quello che nelle versioni precedenti somigliava ad un lamento senza eccessiva partecipazione, in poco più di tre ottave, Dolce restituisce piena dignità alla tragica perdita di Orfeo, che nella concisione del suo canto, riesce ad arrivare al cuore dei sovrani dell'Oltretomba.

Per l'ultima volta, nei rifacimenti della storia dei due innamorati, così non sarà ad esempio nell'Anguillara, Plutone parla ad Orfeo, imponendogli la «*condizion*» per lasciare l'Ade:

41

[...]  
Orfeo la cara sua sposa riceve  
sotto condizion, ch'era assai lieve:

42

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, XIX, 36 – 39.

fu la condizion che non devesse  
Orfeo voltar giamai la faccia drieto,  
se de l'inferno fuor non si vedesse;  
«Altrimenti tornar» disse «i' ti vieto»  
il gran Pluton, quando la legge espresse.  
A che poco pensò l'animo lieto  
del male accorto Orfeo; che seco avendo  
lei, d'altro caso non andò temendo<sup>130</sup>.

Oltre alla *concatenatio* delle due ottave, data dal termine «*condizion*», posta significativamente alla fine dell'ottava 41 e all'inizio della successiva, la sintassi stessa sembra riflettere, nella sua apparente semplicità, specialmente nel distico finale dell'ottava 42 il confuso pensiero di Orfeo, soddisfatto dalla buona riuscita della sua impresa, ma troppo occupato nel godersi la momentanea felicità per aver riavuto Euridice per pensare alle tragiche conseguenze che di lì a poco sarebbero occorse.

La scomparsa di Euridice causata dalla dimenticanza di Orfeo è una scomparsa fulminea, subitanea: di lei resta solo la voce.

45  
Voce che disse «O caro amante, addio»  
Orfeo sentì tremante e sbigottito  
e ritornò per trapassare il rio  
un'altra volta pallido e smarrito.  
«No, no» (disse Caron) «più non t'invio;  
ritorna indietro e prendi altro partito».  
Sette giorni si stette a quella riva  
Orfeo, non già come persona viva<sup>131</sup>.

L'influsso del *vale* pronunciato da Euridice nella versione virgiliana del mito continua ad essere ben presente anche in questa riscrittura, come d'altro canto accade quando due versioni contigue del mito vengono fuse insieme; da notare tuttavia, nelle parole di Caronte e nella scelta del lessico impiegato da Dolce, l'influsso evidentemente dantesco del nocchiero infernale:

[...] «Per altra via, per altri porti  
verrai a spiaggia, non qui, per passare<sup>132</sup> [...]

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, XIX, 41 – 42.

<sup>131</sup> *Ibidem*, XIX, 45.

<sup>132</sup> *Inf.*, III, 91 – 92.

Il dolore di Orfeo lo spinge a ritirarsi, eremita e solitario, sulla cima del Rodope, dove tra pianti e sospiri, trascorre tre anni; con una nota, tuttavia, che risente sia dall'originale latino sia di reminiscenze derivanti dal *Furioso*:

48

E sì la doglia li sottragge e fura  
il costume, ch'avea casto e gentile,  
ch'indusse in Tracia (e n'ebbe aspra cura)  
l'iniqua usanza, scelerata e vile,  
d'amar, contra le leggi di Natura,  
i giovenetti ad uso femminile  
cogliendo il primo fior, tenero e lieve  
di quella vaga primavera breve<sup>133</sup>.

Se da una parte il distico finale è una versione poeticamente ineccepibile dell'ovidiano «[...] *iuventam/ aetatis breve ver et primos carpere flores*<sup>134</sup>», dall'altra saltano subito alla mente le parole di Sacripante quando paragona la verginità e la castità femminile ad un fiore, la rosa:

42

La verginella è simile alla rosa,  
Ch'in bel giardin su la nativa spina  
mentre sola e sicura si riposa,  
né gregge né pastor se le avvicina;  
l'aura soave e l'alba rugiadosa,  
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:  
gioveni vaghi e donne inamorate  
amano averne e seni e tempie ornate.

43

Ma non sì tosto dal materno stelo  
rimossa viene e dal suo ceppo verde,  
che quanto avea dagli uomini e dal cielo  
favor, grazia e bellezza, tutto perde.  
La vergine che 'l fior, di che più zelo  
che de' begli occhi e de la vita aver de',  
lascia altrui corre, il pregio ch'avea inanti  
perde nel cor di tutti gli altri amanti<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> L. Dolce, *Le Trasformazioni di m. Ludovico dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette e in diversi luoghi ampliate*, Giolito, Venezia, 1553, XIX, 48.

<sup>134</sup> *Met.*, X, 84 – 85.

<sup>135</sup> L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di D. Puccini, Newton Compton Editori, Roma, 2016, I, 42 – 43.

Certamente, nelle parole di Sacripante è evidente il riferimento alle donne, così come in quelle di Dolce è ovvio il riferimento alla pratica omosessuale “fondata” da Orfeo; tuttavia il riferimento al cogliere il fiore e alla primavera, credo ben si presti all’immagine che poi successivamente darà l’autore veneziano dell’amore omoerotico, all’inizio del canto XXII. L’allusione velata che possiamo afferrare nei versi delle *Trasformazioni* sembra quasi un avvallo della “teoria” affermata da Sacripante nel canto I del *Furioso*, quasi a voler significare che l’unica possibilità di sfruttare a pieno la primavera della gioventù è cogliere il fiore, sì, ma di una donna.

L’allegoria, per quanto assente dalla riscrittura di Dolce, viene abilmente nascosta dagli interventi più o meno esplicitamente morali dell’autore: siamo nei delicati anni del Concilio di Trento dove la Chiesa di Roma si sta impegnando a riorganizzare se stessa dalle fondamenta, dopo l’attacco luterano; è chiaro che un procedimento allegorico, per quanto un *ever green* nella prassi della traduzione di un classico, rischiava di risultare “stantio”. Un’adeguata voce morale all’interno delle favole antiche, che tutt’al più tuonava da delle ottave che guardavano a un modello fantasioso e fiabesco com’era il mondo del *Furioso*, che operava mediante lo stesso procedimento, era bene accettata anche da chi si fosse dimostrato intransigente nella lettura morale delle favole antiche.

A tal proposito, come ricordato in precedenza, è soprattutto negli attacchi dei canti che la voce moralistica e moraleggiante dell’autore si fa sentire in tutta la sua forza; su modello dei prologhi dei canti del *Furioso*, anche Dolce, all’inizio del canto XXII, dove finalmente viene conclusa la lunga storia di Orfeo, che per tre interi canti ha assunto la voce di secondo narratore, analizza il comportamento di Orfeo, forse giustificabile, ma sicuramente passabile di una ferma condanna:

1

Tanto non è crudel tigre o serpente  
o s’altra è più fra noi spietata fera,  
quanto è femina allor quando si sente  
sprezzar da l’uom, se ben no gli è mogliera.  
Ma ben merta ogni pena veramente  
chi l’alma ha così iniqua e così fiera  
che biasma ed odia il sesso almo e giocondo  
da cui ne vien quanto ha di bello il mondo.

2

Che spesso un guardo uman, dolce e gentile  
di due vaghi d'amor occhi lucenti  
ci pon levare ogn'imperfetto e vile  
e discacciar dal cor mille tormenti  
e s'i' avessi al desio pari lo stile  
farei le virtù lor chiare a le genti,  
il valor, l'onestà la cortesia,  
né d'altro parleria la lingua mia.

3

Ma dirò fol che chi con ogni ingegno  
con ogni industria sua non s'affatica  
di farsi de l'amore amando degno  
di bella donna e di virtute amica  
è veramente pietra o piombo o legno  
o l'alma ha di natura empia nemica;  
e merta fin via più crudele e reo  
che non avvenne al niquitoso Orfeo<sup>136</sup>.

Le tre ottave sono perfettamente rispondenti tra loro: se la prima e l'ultima sono in consonanza riguardo alla condanna per la condotta tenuta da Orfeo nei confronti delle donne, l'ottava centrale, perfettamente aderente ai dettami del petrarchismo che in quegli anni s'imponeva come moda e fenomeno letterario, è una lode/giustificazione che porta in sé una domanda ben precisa da parte dell'autore: com'è possibile rivolgere le proprie attenzioni a un uomo quando si ha a che fare con la divina bellezza del femminile? Egli è un «fol», un pazzo, e il tema della follia ben aderisce al tema principale del poema ariostesco, la follia d'Orlando; ma attenzione, una follia data dall'amore stesso per una donna. La "follia" di Orfeo, imputata al non farsi «degnol di bella donna e di virtute amica» è per trasgredire le leggi naturali, che vedono come lecito solamente l'amore fra uomo e donna; ma Dolce dimentica come Ariosto, nel *Furioso*, metta in guardia proprio su questo amore, un amore per un donna che condusse il «savio uom» Orlando «in furore e matto».

La sorte di Orfeo viene considerata anche "lieve" rispetto a quanto commesso; com'è noto le Baccanti faranno scempio del corpo del poeta mozzandogli la testa. L'unica giustificazione che Dolce riporta per una simile condotta è data dal fatto che ogni donna, se non riceve attenzioni da un uomo, anche se non necessariamente sua moglie, diventa

---

<sup>136</sup> L. Dolce, *Le Trasformazioni di m. Ludovico dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette e in diversi luoghi ampliate*, Giolito, Venezia, 1553, XXII, 1 – 3.

una «*spietata fera*». Il tono è quanto mai dispregiativo e misogino al tempo stesso: se a Orfeo, nonostante la follia, rimane l'umanità e la possibilità di un errore, le donne possono arrivare a perdere completamente la loro dignità per amore, diventando delle bestie feroci. La stessa chiusa nel canto precedente, altro modulo stilistico tratto da Ariosto, mette bene in evidenza la componente ferina attribuita alle Baccanti, ma per estensione a tutto il genere femminile:

92

[...]

ne l'altro canto, s'ascoltar vorrete,  
sua morte e la vendetta intenderete<sup>137</sup>.

Permane la componente, tipica del poema cavalleresco, di rivolgersi a un uditorio più o meno fittizio, componente che trae spunto dall'origine canterina del genere; morte e vendetta, uno dopo l'altro anticipano già la fine di Orfeo e il motivo del suo omicidio, contribuendo a dare delle donne un'immagine decisamente poco razionale e lucida.

Nonostante questo, numerose si trovano nel poema le apostrofi rivolte alle donne, che rimangono le interlocutrici privilegiate per la narrazione delle fantasiose narrazioni delle *Metamorfosi*, così come le descrizioni di spirito petrarchista che, secondo la moda del tempo abbelliscono qualsiasi ritratto femminile, sono condotte con estrema leggerezza e raffinatezza.

L'edizione delle *Trasformazioni* di Dolce ebbe un grandissimo successo editoriale: nell'arco di pochissimi anni si giunse alla stampa di numerose edizioni che soppiantarono definitivamente la timida versione di Agostini. Ma la polemica con Ruscelli continuava: per il critico veneziano, Dolce non era riuscito a mantenere il vero dettato ovidiano; la traduzione era stata decisamente troppo estetizzante, a scapito del vero contenuto delle *Metamorfosi* e ampliata oltre misura rispetto alle sue reali dimensioni.

Ovidio sembrava essere quasi del tutto assente dalla riscrittura di Dolce, che concentrato unicamente al successo editoriale della sua traduzione, aveva mancato di rielaborare personalmente la lezione offerta dal poeta Sulmonese; come un gigantesco e multiforme rompicapo

---

<sup>137</sup> L. Dolce, *Le Trasformazioni di m. Ludovico dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette e in diversi luoghi ampliate*, Giolito, Venezia, 1553, XXI, 92, 7 – 8.



[...] il poema di Ovidio attendeva ancora un interprete che fosse capace di restituirne originalmente la complessità narrativa e stilistica, restituendo così al testo poetico una dignità<sup>138</sup> [...].

La splendida eleganza del classicismo primo cinquecentesco cominciava tuttavia a declinare verso un modo di poetare decisamente più “di maniera” rispetto alla perfezione stilistica e formale richiesta e quasi obbligatoria in quegli anni. Il clima controriformista, inoltre, aveva contribuito a sollevare maggiori inquietudini e a destabilizzare il terreno letterario che, pur non privo delle sue ferme radici, si avviava sì verso un autunno, ma ancora pronto a regalare al grande pubblico tutti i suoi più sgargianti colori, così come il periodo finale dell’età augustea dove, a tutti gli effetti, il poema ovidiano aveva visto la luce.

Fu finalmente grazie alla traduzione di Giovanni Andrea dell’Anguillara, di Sutri, uomo dalla vita errabonda e tormentata, che il *carmen perpetuum* riacquistò in toto la propria dignità, se, come dice Ovidio in un dialogo fittizio di fine Settecento, rivolto al suo traduttore Anguillara:

«O amicissimo, quanto ti debbo! [...] Le tue Metamorfosi italiane son tali [...] quali le avrei io fatte se fossi stato italiano<sup>139</sup>».

---

<sup>138</sup> G. Bucchi, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d’Ovidio di Giovanni Andrea dell’Anguillara*, ETS, Pisa, 2011, p. 123.

<sup>139</sup> *Duello eloquente di due Greci fatto da quattro Penne, Ovidio, Anguillara, Condamine, Pedrini. Con cinque dialoghi sull’argomento*, Venezia, Antonio Zatta, 1797, pp. XI – XII in B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2008, p. 280.



**CAPITOLO 5**  
**«ARS ADEO LATET ARTE SUA<sup>140</sup>» –**  
**IL CASO GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA**

L'aspetto caratteristico dell'operazione anguillariana, notato da tutti gli interpreti, consiste nella sua capacità inventiva, in una riscrittura creativa di molti passi delle *Metamorphoses*, che si spinge, in alcuni casi, alla creazione di episodi nuovi rispetto a quelli contenuti nel testo ovidiano, o a una loro rielaborazione così decisiva da apparire come una vera e propria reinterpretazione<sup>141</sup>.

La «reinterpretazione» delle *Metamorfosi* di Giovanni Andrea dell'Anguillara, stando alle parole di Alessio Cotugno, vide la luce negli anni sessanta, benché il primo libro della traduzione del poema latino fosse già stato edito una decina d'anni prima, all'incirca contemporaneo della tanto fortunata versione del Dolce.

Le due traduzioni non partivano sicuramente ad armi pari, sia sul piano editoriale che su quello dell'autore stesso che le aveva pubblicate: Dolce era un finissimo intellettuale, perfettamente inserito all'interno di quella fucina editoriale e culturale che era la Venezia dell'epoca; in più consegnava alle stampe un lavoro preziosissimo, raffinatissimo e ampiamente “pubblicizzato”, nonché corredato di illustrazioni che accompagnavano il testo. Il confronto con Anguillara, almeno inizialmente, sembra decisamente a sfavore di quest'ultimo: di formazione giuridica, dalla vita errabonda, una biografia difficile da ricostruire, si legò sicuramente alla famiglia romana dei Farnese, legata a sua volta ai reali di Francia; le sue *Metamorfosi* videro la luce in un aspetto più dimesso rispetto alla sfarzosa edizione di Dolce, anche perché molto probabilmente tutto fu a carico dell'autore stesso.

Nonostante queste premesse, la sorte arrise al rifacimento dell'Anguillara, dando quasi l'impressione di aver rispettato ciò che l'autore stesso si augurava, nel proemio, quando aveva detto, su modello di Ovidio, ma filtrato nel proprio io poetico:

[...]  
porgete a tanta impresa tale aita,

---

<sup>140</sup> *Met.*, X, 251.

<sup>141</sup> A. Cotugno, *Le forme trasformate. Le Metamorfosi e il linguaggio letterario cinquecentesco: appunti su Giovanni Andrea dell'Anguillara traduttore di Ovidio*, in “Wolfenbuettelior Renaissance – Mitteilungen”, 30, 2006, pp. 3 – 4.

ch'abbiano i versi miei perpetua vita<sup>142</sup>.

A ben vedere, il lavoro di Anguillara si dimostrò davvero un'«*impresa*»: il suo inserimento in una tradizione delle traduzioni su Ovidio, consapevole dell'evidente svantaggio da cui partiva, poteva sembrare dettato unicamente da ragioni economiche o editoriali, così com'era stato per il suo rivale Dolce; tuttavia, l'atteggiamento stesso dell'autore quale emerge dalle ottave della sua riscrittura risulta completamente diverso. Tutto questo è ben visibile sempre nel proemio, dove, nel seguito alla prima ottava costruita abilmente sugli effettivi esametri d'esordio del poema, Anguillara prosegue con un'aggiunta alquanto originale, che in parte deve ai motivi encomiastici tipici del poema in ottava rima, in parte è sintomatica di questa “irrequietezza” che agita la mente poetica, consapevole della difficoltà di ciò cui ha deciso di dedicarsi:

E tu, se ben tutto hai l'animo intento,  
invittissimo Enrico, al fero Marte,  
mentr'io sotto il tuo nome ardisco e tento  
di figurar sì bei concetti in carte,  
fammi del favor tuo tal or contento,  
che le tue gratie a noi largo comparte;  
che s'esser grato a te vedrò il mio carne,  
farò cantar le Muse al suon de l'arme<sup>143</sup>.

La dedica a Enrico II di Valois e il tema della guerra che viene alluso nei versi, sicuramente un riferimento alle intestine guerre di religione che seminavano discordie e divisioni nella Francia della metà del secolo, dimostrano già *ab origine* la differenza e la differente levatura sia dello stile che dei temi trattati dall'Anguillara: con l'apostrofe al Re Cristianissimo l'intera opera veniva posta sotto la sua protezione, quasi un novello Augusto che dovesse arridere alle nuove Metamorfosi, ma la guerra accennata, oltre a significare ciò che è stato ricordato poco sopra, potrebbe quasi sicuramente alludere all'effettiva guerra con se stesso combattuta nel tentativo di restituire al *carmen* ovidiano la sua reale ed effettiva dimensione poetica; un tentativo al limite della *ùbris*, ben

---

<sup>142</sup> G.A. Anguillara (dell'), *Le Metamorfosi d'Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Rizzi, Venezia, 1825, I, 1, 7 – 8. (Da questo punto in avanti verranno citate in nota con *Met. Ang.*)

<sup>143</sup> *Met. Ang.*, I, 2.

enunciato dal verbo «ardisco» al v. 3, ma una sfida possibile se l'«*invittissimo Enrico*» concederà il suo favore al «*carme*».

La nostra analisi si soffermerà sulle particolarità del rifacimento dell'Anguillara nel consueto episodio di Orfeo ed Euridice: considerando questo come termine ultimo per i confronti sin qui operati, il tutto procederà nella descrizione della favola mitologica alla luce di ciò che Gabriele Burchi, nel capitolo del suo intervento a proposito delle *Metamorfosi* dell'Anguillara, riscontra come caratteristiche peculiari dell'intero stile del traduttore, che, già dai pochissimi e brevissimi esempi sopra riportati, si trova decisamente a una grande distanza rispetto ai suoi, lontani o no nel tempo, precedenti poetici.

### **1. «Orfeo d'Apollone e di Calliope nacque<sup>144</sup>»: il rapporto “metamorfo” con l'originale**

Se, ovviamente, Ovidio rappresenta il punto di partenza per la riscrittura del mito di Orfeo ed Euridice da parte dell'Anguillara, pur con il consueto “omaggio” a Virgilio nel «*vale*» pronunciato dalla ninfa durante la sua seconda “morte”, quasi diventato un *topos* da non poter non inserire nel racconto, tanto è diventato parte della tradizione, diversa è l'ampiezza dedicata alla narrazione della storia: volendo esibire un po' di numeri, mentre in Ovidio ci troviamo di fronte a 103 esametri (fino all'inizio della brevissima parentesi su Attis), nell'Anguillara il tutto viene raccontato in 40 ottave, per un totale di 320 versi, ben più del triplo rispetto all'originale.

La struttura originale del poema latino, con la sua partizione in quindici libri, viene assolutamente rispettata; ma mentre in Dolce ci troviamo di fronte a una partizione in trenta canti da circa novanta ottave l'uno, nell'Anguillara ogni singolo libro può superare le duecento ottave oppure arrivare a sfiorare le quattrocento! Una simile espansione nella narrazione causa, com'è logico, un notevole rallentamento nel prosieguo del racconto e un tale “allentamento” della struttura portante da dilatare in modo abnorme anche ciò che Ovidio in alcuni casi concentra concisamente in pochissimi versi. Oltre a ciò, il gusto per la digressione e per il racconto, di natura tipicamente cavalleresca (e anche in questo caso

---

<sup>144</sup> *Met. Ang.*, X, 2, 1.

grande è per l'Anguillara il debito nei confronti della lezione ariostesca), è uno strumento che amplifica ulteriormente il racconto in sé.

Un esempio a questo proposito è il racconto, inserito all'esordio del libro decimo, della nascita e dell'"infanzia" di Orfeo, dove Anguillara descrive mirabilmente come il giovane fanciullo venne a contatto con il canto e la poesia, in un gusto, tipicamente alessandrino per gli *aitia*:

2

Orfeo d'Apollo e di Calliope nacque,  
del padre de' poeti e d'una Musa  
e dal favor de tai parenti giacque  
ne la bell'alma sua tal grazia infusa.  
Talmente ancor lo sparser di quell'acque  
ch'uscir del sangue alato di Medusa  
che nel cantare i gesti de gli eroi  
più degno uom non fu mai prima né poi.

3

Ebbe dal padre poi quel cavo legno  
che 'l padre dal nipote ebbe d'Atlante.  
Dal padre apprese il tuon, la chiave, e 'l segno  
che fa che con prudenza il nervo cante.  
Et ei, che sì felice ebbe l'ingegno,  
sì ben serbò le sue parole sante  
che mosse a udire il suon concorde a' carmi  
gli uomini e gli animai, le piante e marmi.

4

Quel legno appoggia a la mammella manca,  
che sì felice il suon figura e rende;  
opra la destra assicurata e franca  
che l'arco unito a' nervi or poggia, or scende.  
Le corde l'altra man premer non manca,  
ma con la destra e l'arco a' pien s'intende.  
Et ei, secondo a lui mostrò già il Sole,  
v'accorda a tempo i versi e le parole.

5

Non fa che 'l verso serva al canto e al suono,  
ma ben ch'al verso il canto e 'l suon risponda,  
né vuol che 'l gorgheggiar soave e buono  
l'accento e la parola al verso asconda;  
né men che d'Elicona il santo dono  
con suon troppo possente si confonda.  
Ma mentre ferma il canto e che respira

fa con più alto suon sentir la lira.

6

Or mentre egli ama in Tracia una donzella  
del più possente amor, detta Euridice,  
e co'l possente suo suono e favella  
fa ch'ella al caldo amor suo non disdice<sup>145</sup>:  
[...]

Dopo l'ottava iniziale del libro decimo, in cui si descrive il viaggio di Venere ed Imeneo, chiamati dal «*verso felicissimo*» d'Orfeo per celebrarne le nozze con Euridice, l'Anguillara interrompe momentaneamente il racconto per raccontare chi fosse Orfeo, quasi a spiegare la motivazione del suo bellissimo canto e della musica prodotta dalla lira appena accennati nell'ottava: nel prosiegua infatti, ciascuna ottava dà giustificazione delle parole – chiave che il poeta aveva posto come portanti nell'esordio: «*verso*», «*lira*» e «*canto*» ritornano puntualmente all'ottava 5, dove viene descritto con incredibile precisione il movimento, ma soprattutto lo “stile”, il *modus operandi* di Orfeo nella composizione e nello sciogliersi della sua arte, arte che, come ricordato fin dall'inizio è di derivazione assolutamente divina; Apollo e Calliope, numi titolari della musica e della poesia, grazie alla loro unione hanno generato la sintesi perfetta delle due arti, «*il santo dono*» che in racconti precedentemente narrati, se male indirizzato, come nel caso delle Pieridi o di Marsia, aveva condotto ad esiti fatali.

Di fronte ad una nuova apparizione sulla scena poetica, Anguillara non esita ad interrompere il suo racconto per spiegare al suo uditorio chi sia e da dove venga il nuovo personaggio, in un'espansione – parafrasi che deve innanzitutto facilitare la comprensione della poesia, che di per sé adornata da fregi e orpelli retorici, potrebbe risultare oscura:

[...] per l'Anguillara riscrivere Ovidio per il grande pubblico significa riassumere in un'unica voce autoriale le molteplici funzioni che nelle edizioni latine erano distinte e demandate a diversi sussidi paratestuali (glosse, parafrasi, allegorie)<sup>146</sup>.

È pur vero, tuttavia, che se da un lato, almeno nella sua prima edizione, Anguillara rinuncia al consueto apparato testuale di annotazioni, allegorie e commenti di vario tipo,

---

<sup>145</sup> *Met. Ang.*, X, 2 – 6.

<sup>146</sup> G. Bucchini, «*Meraviglioso diletto*». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, ETS, Pisa, 2011, p. 134.

già dal 1563 l'opera del traduttore venne dotata di un commento alle favole, scritto da Giuseppe Orologi, e da argomenti, sempre in ottava rima, che, posti all'inizio di ogni libro, davano un riassunto dello stesso, pur non toccando la numerosità delle storie raccontate al suo interno; se da un lato la scrittura di questi sintetici *abstracts* poteva tranquillamente inserirsi in una prassi scrittoria che prendeva il via in quegli anni e sarebbe proseguita fino a sfociare negli esiti dell'*Adone* mariniano, la pratica del commento allegorico, merita maggiore attenzione. Se da un lato, forse per prudenza, visto il termine in quegli anni del Concilio di Trento e gli inizi della rigida opera controriformistica della Chiesa, si decise di dotare il "lascivio" Ovidio di un corredo di annotazioni che potessero in qualche modo "frenare" sia la poesia latina che il rifacimento particolare di Anguillara, quasi sulla scorta di ciò che Bonsignori affermava (nel Medioevo) in merito al genere poetico della favola poetica, è vero tuttavia che esse divergono notevolmente dalla vulgata di allegorie che già si erano utilizzate per le *Metamorfosi*:

La favola di Orfeo ci mostra quanta forza, e vigore abbia l'eloquenza, come quella che è figliuola di Apollo che non è altro che la sapienza; la lira datagli da Mercurio, è l'arte del favellare propriamente, la quale a simiglianza della lira va movendo gli affetti co'l suono ora acuto, ora grave, della voce e della pronuntia, di maniera che le selve, e i boschi si movono per il piacere che pigliano di udire la ben ordinata e pura favella dell'uomo giudicioso; non sono altro i boschi e le selve che quegli uomini che sono cosi fissi et ostinati nelle loro opinioni che con grandissima difficoltà ne possono essere rimossi, i quali al fine si lasciano vincere dalla soavità della voce e dalla forza delle parole<sup>147</sup> [...].

L'interpretazione allegorica di Orologi investe anche quei punti del poema che Anguillara reinventa completamente: nonostante l'inciso per cui già si viene a sapere, in una sorta di anticipazione, che il canto di Orfeo muove «*gli uomini e gli animai, le piante e marmi*», cosa che effettivamente accadrà dopo la morte di Euridice, la spiegazione allegorica è posta al servizio della novità creata *ex novo* e cerca di spiegare il testo senza necessariamente ricorrere alla teologia o alla religione; il risultato è che la lettura non diventa più pesante o faticosa, ma ausiliaria nel momento in cui il già considerato ampliamento parafrastico di Anguillara non fosse sufficientemente chiaro al primo impatto.

---

<sup>147</sup> *Met. Ang., Annotationi del Decimo Libro*, p. 189.



Un altro tipo di ampliamento, già menzionato, usato come stratagemma poetico dall'Anguillara è quello della digressione: se un esempio breve può essere quello del *flashback* sopra proposto del racconto della nascita e crescita di Orfeo fino alle sue nozze con Euridice, di diverso spessore assume la digressione, all'interno del libro decimo, di derivazione ovidiana, ma forgiata in modo assolutamente nuovo da Anguillara, delle storie raccontate dall'infelice Orfeo dinanzi al pubblico di animali e piante che è accorso attirato dalla dolce tristezza del suo canto. Prima ancora dell'inizio effettivo del lungo racconto del poeta tracio, che durerà per tutto il resto del libro, due *excursus* sono dedicati alla metamorfosi di Attis in pino e a quella di Ciparisso in cipresso; l'attacco di entrambe le brevi storie, da immaginarsi raccontate quasi come uno scorrere di immagini mentre vediamo rispettivamente il pino e il cipresso avvicinarsi per ascoltare Orfeo, è molto debole, ma sufficiente per dare quel la con cui la storia, nei momenti di impasse provocati da questa eccessiva descrittività, riprende slancio:

40

[...]

vi corse ancor co'l crin levato et irto  
il pin, che fu pur dianzi umano spirto.

41

Ati un fanciullo frigio accese il petto  
a Cibele, a la madre de gli Dei<sup>148</sup>.

[...]

Il mito di Attis viene accostato per analogia grazie al legame instaurato fra il nome del ragazzo a inizio verso e l'«umano spirto» al termine dell'ottava precedente, salvo poi richiudersi ad anello, ritornando alla favola di Orfeo, in cui sembra che il pino appena creato si muova immediatamente verso il poeta e la storia della sua metamorfosi fosse avvenuta in un arco di tempo non così distante da quello in cui si è svolta l'azione narrativa principale, dando l'impressione della compresenza e della contemporaneità nello svolgersi delle storie:

45

[...]

il quale al canto e al suon dolce e felice

---

<sup>148</sup> *Met. Ang.*, X, 40 – 41.

di quel, che fu ver la consorte giusto,  
andò per ascoltar con l'altre piante  
e vicino al bel suon fermò le piante<sup>149</sup>.

La stessa storia di Ciparisso viene introdotta, come per Attis, nel medesimo modo:

46  
V'andò il funebre ancora alto cipresso,  
che in forma di obilisco ha l'alta cima,  
ch'oggi è una pianta e fu un fanciullo anch'esso  
e cangiò il volto uman non molto prima<sup>150</sup>.  
[...]

Il «*non molto prima*» è sintomatico di quanto appena detto in merito al contemporaneo svolgimento delle storie, quasi si svolgessero in un mondo parallelo a quello che momentaneamente punta il suo *focus* su Orfeo; il ricollegamento alla storia principale, nel caso di Ciparisso, avviene per continuità con il tema del lutto e del pianto, non a caso per bocca di Apollo, che come ricordato all'inizio del libro, altri non era che il padre del poeta tracio:

55  
[...]  
«Piangerai gli altri poi» dice «altrettanto»,  
essendo ognor presente al duolo e al pianto<sup>151</sup>.

Ecco quindi giustificata la presenza del triste cipresso al «*concilio delle piante*<sup>152</sup>» che Orfeo crea, ascoltatrici del suo pianto.

La vera e propria digressione comincia, per bocca di Orfeo, sulla scorta di un modello che sembra, per il suo esordio, il proemio di un poemetto nel poema delle *Metamorfosi*, dotato di una propria autonomia e di una vera e propria dichiarazione programmatica:

58  
[...]  
«Rendi del tuo valor Calliope asperso  
lo spirto che 'l tuo chiostro almo mi diede;

---

<sup>149</sup> *Met. Ang.*, X, 45, 5 – 8.

<sup>150</sup> *Met. Ang.*, X, 46, 1 – 4.

<sup>151</sup> *Met. Ang.*, X, 55, 7 – 8.

<sup>152</sup> *Met. Ang.*, X, 57, 1.

e cominciam dal Re che l'universo  
co 'l suo favor divin temprà e possiede.  
ch'amò quel bel ch' a l'uom nel volto alloggia  
mentre a la gioventute aspira e poggia.

59

Contra i giganti già l'ira e la guerra  
cantai del sempiterno alto motore,  
che ne' campi Flegrei fur posti in terra  
dal formidabil suo celeste ardore.  
Or più leggièr soggetto il mio cor serra  
e con più lieve lira il vuol dar fuore.  
Vuol cantar di quel bello, almo e gioioso,  
ch'ha l'uom ne' primi di ch'esser può sposo.

60

Bramo cantare ancor l'empie donzelle,  
ch'ebber d'amore ingiusto accesa l'alma  
e de le pene varie, atroci e felle  
che ne sentì la lor terrena salma.  
Or dal motor principio de le stelle  
do, che lasciò la patria eterna et alma,  
per la beltà che in Ganimede scorse  
mentre un giorno a la Frigia il lume porse<sup>153</sup>.

Come ogni proemio che si rispetti, il verbo *cantare* variamente declinato, è ben presente: «*cantai*», «*vuol cantar*», «*bramo cantare ancor*» si ritrovano in ogni ottava presa in esame, così come ogni ottava è dedicata a un argomento del futuro canto di Orfeo: nella prima vi è l'allusione a Giove, che ritorna al termine di queste ottave proemiali, in una consueta e già vista composizione ad anello, e al suo amore per un giovinetto, Ganimede, penultima storia di amore omoerotico presente nel libro; all'amore felice della gioventù, il citareda oppone l'«*amor ingiusto*» delle «*empie donzelle*», anche se a ben vedere l'unico amore «*ingiusto*», perché incestuoso, che occupa con la sua scabrosità l'intera parte centrale del libro decimo è quello di Mirra e Cinira. Le altre favole raccontate (la città di Amatunte e le Propetidi, Pigmalione, Mirra e Cinira, Venere e Adone, Ippomene e Atalanta), raccontano al più vari tipi di amore infelice, sempre sulla scorta dell'amore senza lieto fine di Orfeo per Euridice (almeno nello svolgimento del libro decimo). Si assiste, all'interno dello stesso libro, la moltiplicazione di tre livelli narrativi che transitano per bocca di tre diversi narratori, come in un gioco di scatole cinesi, quattro se

---

<sup>153</sup> *Met. Ang.*, X, 58 – 60.

si conta l'Anguillara che racconta Ovidio: abbiamo così la traduzione che racconta il latino, il latino che racconta di Orfeo, Orfeo degli amori sfortunati fra i quali, nel racconto di Venere e Adone, è la stessa dea a mettere in guardia il proprio amato narrando la vicenda di Ippomene e Atalanta.

249

«Sediamo a l'ombra qui di questo faggio,  
ch'ond'è ch'odio il leon ti vo' scoprire».  
S'asside Adon che 'l non inteso oltraggio  
ch'a Cibeles si fe' brama d'udire.  
Pongli ella il capo in seno et alza il raggio  
al suo bel volto e poi comincia a dire<sup>154</sup>.  
[...]

La cornice della storia è il più tipico (anche se alluso) *locus amoenus*; la teatralità di Venere è perfettamente esibita dal alzarsi dei suoi occhi languidi verso il bel volto di Adone. La chiusa stessa dell'ottava è esplicativa dell'amore fra i due: mentre la dea racconta la storia, scambia con l'amante numerosi baci.

La connessione fra le due storie assume qui, per bocca di Venere, una connotazione morale e ciò per mettere in guardia Adone dal non avventurarsi in caccie pericolose per la propria vita; fino a quel momento, dalla vicenda di Pigmalione in poi, la storia aveva assunto quasi l'aspetto di una lunga *historia familiaris* che vedeva Pigmalione stesso come capostipite e Adone come il discendente di una stirpe che aveva in comune la stessa Venere; dea dell'Amore che, quasi a un livello più innervato rispetto all'originale ovidiano, aleggia, con la potenza del sentimento di cui è patrona per tutto il libro, se non in tutto il poema, quasi a ricordare la grandissima potenza creatrice di lucreziana memoria. Il rifacimento dell'Anguillara viene notevolmente ripasmato, sia per esigenze letterarie, sia per esigenze sceniche, assumendo quella stessa dinamicità che già era contenuta *in nuce* nel poema ovidiano; attraverso il sapiente collegamento delle storie, a volte esplicito, in altre più alluso, il poeta restituisce perfettamente quello stile particolare che già connotava Ovidio nell'antichità, anche grazie al sapiente utilizzo dell'influsso ariostesco; fa sorridere tuttavia come l'impiego di quest'ultimo sia una sorta di serpente che si mangia la coda, dal momento che

---

<sup>154</sup> *Met. Ang.*, X, 249, 1 – 6.

ogni qual volta un episodio delle *Metamorphoses*, impiegato come fonte di qualche intreccio ariostesco, aveva subito il filtro del *Furioso*, la sua nuova versione è riproposta da Anguillara nel suo rimaneggiamento del medesimo episodio<sup>155</sup>.

In parole povere

[...] assistiamo qui a un curioso gioco di ritorni, a un attraversamento di Ovidio passato per il setaccio ariostesco<sup>156</sup>.

Come il già menzionato gioco di specchi, Ovidio si riflette nel *Furioso* e il modello ovidiano che spesso prende a riferimento Anguillara non è quello dell'originale, ma quello ariostesco su riflesso latino.

Molteplici sono gli esempi all'interno delle *Metamorfosi*, basti pensare al mito di Perseo ed Andromeda che viene ricostruito mediante quello ovidiano che già fungeva da modello per il salvataggio di Angelica, incappata in una situazione simile a quella della sua controparte latina.

Il *Furioso* è però costantemente presente all'Anguillara anche quale modello ormai canonizzato di retorica patetica, particolarmente efficace per restituire quei monologhi ovidiani che avevano a loro volta ispirato Ariosto per alcuni celebri lamenti delle sue eroine. Benché non si stia trattando di eroine in questa sede, l'ormai famoso discorso di Orfeo alle divinità dell'Oltretomba ben rassomiglia a questo tipo di monologo, denso di pathos, di accorata partecipazione emotiva e, nel caso dell'Anguillara, anticipatore di quei movimenti del cuore che tanto piaceranno al Tasso della *Liberata*.

11

[...] «O voi Dei del più fondato mondo,  
non punite per or l'umano orgoglio,  
ma date luogo alquanto al mio cordoglio.

12

Così pii trovi voi verso il mio canto,  
come nel verso mio non è bugia;  
non vengo io per far guerra a Radamanto  
né per veder come l'inferno stia;

---

<sup>155</sup> A. Cotugno, *Le forme trasformate. Le Metamorfosi e il linguaggio letterario cinquecentesco: appunti su Giovanni Andrea dell'Anguillara traduttore di Ovidio*, in "Wolfenbuetteler Renaissance – Mitteilungen", 30, 2006, p. 5.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 5.

non per rubare a la città del pianto  
Cerbero e darlo a l'alta patria mia,  
ma vengo per aver la mia consorte  
che sopra innanzi al tempo ebbe la morte.

13

Cercato ho superar l'aspro dolore  
e senza lei goder l'aperta terra;  
ma vinto ha finalmente il troppo amore  
e m'ha fatto per lei scender sotterra.  
Ovunque alluma il Sol co'l suo splendore,  
contra ogni core Amor vince la guerra.  
E se i libri non son bugiardi e rei,  
Amor legò ancor voi, tartarei Dei.

14

Vi prego per l'imperio che tenete  
sopra le trapassate e misere ombre,  
per queste sepolture atre e segrete  
da la luce del mondo ignude e sgombre,  
che far le voglie mie vogliate liete,  
che di me giusta pieta il cor v'ingombre,  
che lasci l'amor mio l'averno lago  
e viva il tempo a lei tolto dal drago.

15

Tutto si debbe a voi l'umano ingegno,  
tardi o per tempo ognun qua giù discende.  
Tutti n'acceleriam solo ad un segno,  
quest'è l'ultimo albergo che n'attende.  
Voi tenete il perpetuo immobil regno  
che tutto il germe uman riceve e prende.  
L'alto vostro poter basso et inferno  
terrà di tutti noi lo scettro eterno.

16

E questa sposa ancor ch'oggi vi chieggio,  
finiti gli anni suoi giusti e maturi,  
verrà a render tributo al vostro seggio,  
a star ne' vostri regni ombrosi e scuri.  
Con quella riverenza e onor che deggio,  
con tutti i preghi e tutti gli scongiuri,  
l'uso chieggio di lei sol per qualch'anno,  
sì ch'io possa dar requie a tanto affanno.

17

E se 'l fato non vuol ch'ella ritorni  
a goder meco l'aura aperta e viva,

gli ascritti a lei da la natura giorni,  
onde il serpe e 'l velen la rendé priva,  
non vo' che per celest'occhi il sol più aggiorni,  
non vo' partir da la tartarea riva.  
Se ridar non la vuol la fatal sorte,  
godete pur di due l'alma e la morte<sup>157</sup>».

Di tutti i discorsi di Orfeo analizzati fino a questo momento, la versione dell'Anguillara è quella che più riesce ad avvicinarsi al patetico dettato ovidiano, pur raddoppiato nelle dimensioni: il canto del poeta tracio è qui un canto che nasce direttamente dal cuore, testimonianza ne sono gli ultimi versi dell'ottava 17 che per la prima volta riportano fedelmente la tragica conclusione ovidiana:

[...][ Quod si fata negant veniam pro coniuge, certum est  
nolle redire mihi: leto gaudete duorum<sup>158</sup>! »

Lo stile dell'orazione agli dei inferi è indubbiamente elevato, complici le varie anastrofi e i vari iperbati riscontrabili nel testo (un esempio in questo senso «*gli ascritti a lei da la natura giorni*»), le continue anafore, sintomo dell'insistenza di Orfeo nella sua richiesta, («*non vengo io per far guerra [...] / né per veder [...]; non per rubare*» «*che far le voglie mie [...], / che di me giusta pieta [...], / che lasci l'amor mio [...]*» «*Tutto si debbe a voi [...], / tutti n'acceleriam [...]*» «*non vo' che per celest'occhi [...], / non vo' partir [...], / Se ridar non la vuol [...]*»), le numerose apostrofi alla seconda persona plurale, rappresentata dagli dei dell'Oltretomba, nonché i continui richiami lessicali dati da alcuni temi – chiave all'interno del testo, quali il canto, l'amore, la morte, l'Oltretomba, il cuore e il serpente. Rispetto alla versione di Dolce, stilisticamente impeccabile, ma a tratti algida, quella di Anguillara, pur nell'espansione del testo di partenza, mantiene il tono che sottostà all'intera narrazione: un poeta innamorato che armato solamente della sua poesia si presenta al cospetto della Morte in persona per riavere, sfidando le leggi umane in nome dell'Amore, la donna che ama. I due concetti che sembrano muovere l'Universo, Amore e Morte, sembrano posti da Anguillara l'uno davanti all'altro, in uno degli incontri più toccanti e stilisticamente vibranti di tutto il libro decimo, se non delle *Metamorfosi* intere.

---

<sup>157</sup> *Met. Ang.*, X, 11 – 17.

<sup>158</sup> *Met.*, X, 38 – 39.

Le stesse reazioni dei personaggi che popolano l'Averno sono scolpite nei minimi dettagli, in un gusto per la descrizione minuta che ampio spazio troverà successivamente nella poesia barocca: in una *climax* che va dal pianto collettivo di tutte le anime presenti nel Tartaro, passando per l'interruzione dei castighi di Tantalo, Issione, Tizio, le Belidi e Sisifo, si giunge al pianto delle Furie fino all'insperato pianto dello stesso Plutone, che finalmente concede la grazia. E così i due coniugi riprendono il viaggio per tornare sulla terra ma...

23

[...]

Eran quasi vicini al giorno aperto,  
quand'ei si ricordò de la ferita  
che tarde a lei facea mover le piante,  
secondo ei vide andarla a Pluto avante.

24

E non si ricordando che la luce  
voltar mai non dovea per l'aere tetro,  
senza punto obedir l'inferral duce,  
volle veder s'era restata in dietro<sup>159</sup>.

[...]

Diversamente dall'originale ovidiano, dove Orfeo «*flexit amans oculos*<sup>160</sup>», Anguillara amplia il semplice participio presente dandogli un'interpretazione decisamente affettuosa, quale la preoccupazione di un innamorato per la sua amata che, ferita al piede dal serpente, procede «*a passi tardi e lenti*»; lo stesso «*flexit oculos*» cambia completamente *status* nella versione in italiano: mentre in latino l'azione del voltarsi è indicata esplicitamente, Anguillara si tiene vago, alludendo alla volontà di Orfeo di girarsi per vedere dove fosse arrivata Euridice, pur ricordando che egli aveva dimenticato l'ingiunzione di Plutone. Ecco perché nella descrizione della seconda perdita di Euridice, il pianto e la commozione sono tali che Anguillara le dedica, in tono sommesso, come la stessa voce della ninfa, un'intera ottava:

25

Nulla si duol de la seconda morte  
la donna, ch'a l'inferno la richiama.

---

<sup>159</sup> *Met. Ang.*, X, 23 – 24.

<sup>160</sup> *Met.*, X, 57.



Né giusto è che si doglia d'un consorte  
che lei sopra ogni cosa ammira et ama.  
Or, come vuol di lei la fatal sorte,  
se ne ritorna al mondo che la brama.  
Disse l'estremo «Vale» al centro intesa  
sì lunge, che da lui fu a pena intesa<sup>161</sup>.

La storia di Orfeo, momentaneamente interrotta dalla lunga digressione narrativa, riprende all'inizio del libro undicesimo, dove viene attaccato dalle Baccanti, gelose del fatto che egli disprezzi l'amore per le donne, fino ad essere ucciso. È la morte, finalmente, a donare ad Orfeo il tanto agognato *happy ending*:

19  
L'ombra mesta d'Orfeo subito corse  
al regno tenebroso et infelice  
e riconobbe ciò che allor vi scorse  
ché co' l canto v'entrò mesto e felice.  
Dopo molto cercar, lo sguardo porse  
a la moglie dolcissima Euridice,  
dove abbracciolla et or sicuro seco  
nel regno si diporta afflitto e cieco<sup>162</sup>.

## 2. «[...] Poté più d'un canto così egregio<sup>163</sup>»: lo stile “d'avanguardia” dell'Anguillara

Numerose sono le note che Giuseppe Orologi, nel suo commento all'opera dell'Anguillara, compie in merito allo stile del traduttore, anche nel libro decimo:

Preme l'Anguillara come si è veduto fin qui in rapresentare alcune cose pratiche come la caccia del cervo, il maneggiar cavalli, il tessere, il cuscire, poi che gli riescono tutte felicemente, come gli è riuscito quivi ancora il rapresentare il suon della lira; in quella stanza: *Quel legno appoggia alla mammella manca, e nella seguente*<sup>164</sup>.

La descrizione minuta e precisa dell'utilizzo della lira da parte di Orfeo ben evidenzia quel gusto già rappresentato in precedenza per il particolare preciso, per l'eleganza

---

<sup>161</sup> *Met. Ang.*, X, 25.

<sup>162</sup> *Met. Ang.*, XI, 19.

<sup>163</sup> *Met. Ang.*, XI, 13, 3.

<sup>164</sup> *Met. Ang.*, *Annotationi del Decimo Libro*, p. 189.

descrittiva, spesso condotta su giochi di antitesi o sulla costruzione dell'ottava, come nell'esempio riportato, attorno a delle parole – chiave, in questo caso verso – canto – suono, ripetute tre volte ciascuna nell'ottava 5; il preziosismo di Anguillara già lascia intravedere un manierismo di fondo che cerca, mediante l'artificio, di superare l'algido e perfetto classicismo, anticipando gli estri barocchi che arriveranno al parossismo nel secolo successivo. La *via mediana* imboccata dal nostro traduttore è sicuramente all'insegna di una ricerca, anche e soprattutto sul piano letterario, della novità, dell'inaspettato, del mutamento della forma e un poema come le *Metamorfosi*, di cui il mutamento è il tema portante, ben si prestava per una sperimentazione avanguardistica rispetto alle norme imperanti all'epoca. L'esagerazione, la dilatazione spazio – temporale della storia, l'anacronismo (evidentissimo in questo libro nel famoso episodio della racchetta di Giacinto), il costante gioco retorico costruito su antitesi, chiasmi, richiami ed allitterazioni, riesce a rendere in modo sapiente e calcolato lo stesso stile ovidiano.

Un'altra cifra stilistica già ricordata ed indicata anche da Orologi è quella della descrizione, nel caso del libro decimo della descrizione psicologica amorosa:

Si vede quivi in questa favola quanto si sia affaticato l'Anguillara per rappresentare vivamente tutti quei dubbij che potevano tenere sospeso e irresoluto l'animo dell'inamorata Mirra, con quelle dispute che poteva fare in così scelerato amore la ragione con l'infame sua passione, vedendosi tutti quei spirti, e quegli affetti che si possono desiderare in rappresentare questa favola, oltre le conversioni e le comparationi bellissime come quella della stanza *Qual se la quercia annosa altera e grossa*<sup>165</sup>.

Grande importanza sembra venir data da Orologi all'«*affaticamento*» dell'Anguillara per dipingere i vari tormenti amorosi di Mirra; il *labor limae* rimane sempre la fatica per eccellenza, ma se nella maggior parte dei suoi contemporanei, Dolce *in primis*, esso rappresenta il mezzo per consegnare al grande pubblico e agli eventuali detrattori un capolavoro di perfezione formale, lo sforzo di Anguillara è nella direzione opposta: il cesello del verso, con le sue «*conversioni*» e le sue «*comparationi bellissime*», è interamente mirato alla rappresentazione del altrettanto cesellato e non banale catalogo delle emozioni umane, che nel caso della scabrosa favola di Mirra, vengono tuttavia analizzate con una profondità che non ha eguali.

---

<sup>165</sup> *Met. Ang., Annotationi del Decimo Libro*, p. 190.

Ancora, sempre a proposito della fine psicologia amorosa, compare il termine «*artifizioso*» quasi condensante in sé tutte le caratteristiche della lingua e dello stile dell'Anguillara.

Descrive l'Anguillara con nuovo modo di dire molto vagamente che cosa sia Amore, e gli effetti suoi, in quella stanza, *Amor' altro non è che un bel desio*, e nelle seguenti; con artificiosissima digressione, nella quale si leggono alcune esclamazioni molto proprie<sup>166</sup> [...]

La proprietà delle «*esclamazioni*» chiamate in causa da Orologi pone tuttavia l'attenzione su un altro dato fondamentale dello stile dell'Anguillara: nonostante la considerevole ampiezza dello spazio retorico – letterario orchestrato dal traduttore, il tutto non sfocia mai nella dismisura o nell'eccessiva sproporzione: tutto ritrova sempre il suo posto all'interno del racconto o dell'ottava, un'ottava il cui distico finale, di norma conciso e sentenzioso, troverà ampi riutilizzi nella *Liberata*, in quegli anni ancora in uno stadio poco più che embrionale.

Le stesse similitudini di Anguillara, se tratte da modelli indiscutibilmente classici, riescono per via dei mezzi impiegati dalla lingua ad emularli, se non addirittura superarli:

Non è meno adorna questa descrizione della morte di Orfeo di belle comparationi, come quella della stanza *Come s'osa talor l'augel notturno*, di quale si voglia altra di questo volume, la quale tutto che si sia di Virgilio, nondimeno è spiegata non meno felicemente che propriamente nella lingua nostra da l'Anguillara; come è ancora quell'altra *Qual se talor l'augello al laccio è preso*<sup>167</sup> [...]

La «*lingua nostra*», indicata da Orologi, quella lingua che tanti dibattiti aveva creato per tutto il Cinquecento, sembra finalmente aver trovato i mezzi per rappresentare visivamente e poeticamente un poema così a sé stante e così caleidoscopico come quello ovidiano; ad Anguillara andò il merito di aver restituito alla letteratura italiana un grande capolavoro latino come le *Metamorfosi*, a tal punto che per oltre due secoli la sua *belle infidèle* fu l'unico punto di riferimento per traduttori e letterati, fra i quali spicca più di tutti Marino, che nell'*Adone* porterà all'estremo la tecnica di descrizione ed espansione poetica che già Anguillara aveva sperimentato nelle sue *Metamorfosi*.

---

<sup>166</sup> *Met. Ang.*, *Annotationi del Decimo Libro*, p. 190.

<sup>167</sup> *Met. Ang.*, *Annotationi de l'Undecimo Libro*, p. 204.

Sicuramente l'augurio a se stesso nelle ottave proemiali non era stato rivolto sinceramente, ma più per convenzione letteraria, d'immortalità della poesia da un lato e fedeltà al testo ovidiano dall'altro. Eppure nelle parole di Ippomene, nella novella raccontata da Venere ad Adone, dove egli si interroga sulla possibilità più o meno reale di conquistare Atalanta, credo che sia ben rappresentata la parabola artistica di Anguillara, personalità dalle mille sfaccettature, che nel suo capolavoro di traduzione, pur tentando il già tentato, era riuscito con le proprie forze a riplasmare un universo che da secoli ricercava il suo antico e mai sopito splendore:

«Deh» disse poi «perché ancor io non tento  
o d'acquistarla o di lasciar la vita?  
Qual uom nel mondo mai fu sì contento,  
s'acquisto una beltà tanto gradita?  
Più bene è in lei che l'ultimo tormento  
non ha di mal: gli audaci il cielo aita<sup>168</sup>. [...]

---

<sup>168</sup> *Met., Ang.*, X, 259, 1 – 6.





## CAPITOLO 6

### «FA CH'ELLA AL CALDO AMOR SUO NON DISDICE<sup>169</sup>» – COMMENTO ALLA FAVOLA DI ORFEO

Il commento offerto in seguito alla favola di Orfeo ed Euridice contenuta all'inizio del libro decimo delle *Metamorfosi* non ha l'obiettivo né di essere esauriente né di avere presunzione di veridicità oggettiva: l'analisi condotta è assolutamente personale e soggettiva e si basa essenzialmente in un tentativo di interpretazione il più oggettiva possibile basata sul testo poetico in sé.

Ogni nota al testo viene condotta dallo studio approfondito di ogni singola ottava, legata tuttavia all'impianto generale del libro preso in considerazione e, a un livello generale, all'intero poema ovidiano. Si cercherà, quindi, in questa sede, di restituire il più fedelmente possibile il senso del testo che l'Anguillara ha voluto tradirci.

L'edizione di riferimento è *Le Metamorfosi d'Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Rizzi, Venezia, 1825, alla quale sono state apportate alcune modifiche, per rendere il testo più fruibile al lettore moderno:

- La punteggiatura è stata adeguata alla pratica moderna, cercando di mantenere il più possibile la struttura data dall'Anguillara o, molto più verisimilmente, dalle edizioni a stampa;
- Le maiuscole, dove non pertinenti, sono state ridotte a semplici minuscole;
- I discorsi diretti o gli eventuali pensieri di un personaggio del racconto sono stati dotati di virgolette;
- Le varie dentali sorde eufoniche sono state rese con le corrispettive sonore;
- Le consonanti geminate, ove non pertinenti, sono state ridotte a scempie.

La parafrasi è stata aggiunta solamente dove il testo diventi di difficile comprensione per il lettore, mentre il commento generale, oltre a seguire il filo della narrazione, offre note sulla lingua, sul metro e sullo stile.

---

<sup>169</sup> G.A. Anguillara (dell'), *Le Metamorfosi d'Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Rizzi, Venezia, 1825, X, 6, 4.

### «Per udir la sua lira e 'l suo bel canto<sup>170</sup>»: la storia di Orfeo

Il tema con cui si apre il decimo libro delle *Metamorfosi* è quello nuziale: dopo il matrimonio che corona la travagliata storia d'amore di Ifi e Iante, Giunone, Imeneo e Venere, numi titolari degli sposi, dell'amore e delle nozze, vengono chiamati a presenziare a un'altra cerimonia, quella di Orfeo ed Euridice.

Mentre Giunone ritorna sull'Olimpo, le due divinità, attratte dalla bellezza del canto del figlio di Apollo, si dirigono in Tracia, ma il matrimonio dei due giovani è all'insegna della cattiva sorte: Imeneo a fatica riesce a portare a termine la cerimonia, la fiaccola nuziale non riesce ad illuminare bene la scena, stridendo e mandando ripetutamente fumo; un'improvvisa raffica di vento la spegne, quasi ad indicare, come triste presagio, l'esito tragico dell'amore di Orfeo ed Euridice.

Qualche giorno dopo infatti, mentre la ninfa si trova a passeggio accompagnata da un corteo di fanciulle, per sbaglio calpesta un serpente velenoso che, mordendola al tallone, ne provoca la precoce dipartita.

Il dolore di Orfeo è così grande che, dopo aver pianto per lungo tempo, si risolve di scendere nell'Ade per tentare l'intentabile: riavere con sé la donna amata. Davanti a Plutone e Proserpina la melodia da lui cantata riesce a commuovere non solo gli dei, ma tutte le anime del Tartaro, riuscendo persino a fermare momentaneamente i castighi di alcuni famosi dannati; Euridice viene così restituita, ma ad una condizione: finché non saranno arrivati fuori dall'oscuro Averno, Orfeo non dovrà mai voltarsi indietro per guardarla, pena la rescissione dell'accordo.

Il cammino è lungo e faticoso, ma i due amanti sono quasi giunti all'uscita degli inferi, quando Orfeo, preoccupato per l'incedere lento di Euridice causato dal morso del serpente, decide di voltarsi per aiutarla, ma con esito fatale: la ninfa viene riavvolta dalle tenebre dell'al di là. A nulla valgono i reiterati tentativi del citareda di ritornare indietro: l'ingresso gli viene negato.

Ritiratosi sul monte Rodope a piangere la sua sventura, Orfeo inizia a cantare così dolcemente che una schiera di animali e di piante si dirige in una lunga processione ad ascoltare l'infelice storia d'amore del poeta; le metamorfosi di Attis e Ciparisso sono descritte in contemporanea al loro incedere al «*concilio delle piante*» in modo tale che

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, X, 1, 8.



non si riesce a distinguere temporalmente il momento della loro trasformazione. Una volta radunatisi tutti gli alberi attorno ad Orfeo, inizia la lunga digressione del “poemetto” nel poema, in cui vengono raccontate le storie di Ganimede, di Giacinto, delle Propetidi, di Pigmalione, di Mirra, di Adone e infine di Ippomene e Atalanta.

Il tema portante dell'intero libro è quello amoroso, declinato nelle sue variate sfaccettature: dall'amore omosessuale di Giove e Apollo per Ganimede e Giacinto, all'amore come passione sfrenata punita da Venere nel caso delle Propetidi; l'amore impossibile, ma a lieto fine, di Pigmalione per la sua statua e quello incestuoso fra Mirra e il proprio padre Cinira; infine, l'amore tragico di Venere e Adone e quello punito per un'empietà religiosa di Ippomene e Atalanta. La dea dell'amore, come un regista, orchestra dietro le quinte le varie vicende sentimentali dei protagonisti del libro decimo: a volte per vendetta, a volte come premio, la dea concede il suo favore a coloro che la invocano o la offendono, fino ad essere lei stessa soggetta a quell'amore del quale è foriera con Adone, frutto dell'unione fra figlia e padre che lei stessa aveva provocato.

Ogni storia è legata all'altra tramite un incastro perfetto e armonico: quasi storie contemporanee alla vicenda principale di Orfeo, accostate per analogia all'esperienza omosessuale del poeta, una lunga vicenda familiare che ha inizio con Pigmalione e si conclude con Adone e infine una storia nella storia di Orfeo nella storia delle *Metamorfosi* in cui è la stessa Venere a raccontare a scopo morale all'amato la favola di Ippomene e Atalanta.

La cornice principale con protagonista Orfeo riprende nel libro undicesimo, quando le Baccanti, inferocite per il suo interesse verso i giovinetti di Tracia, si scagliano violentemente contro di lui, uccidendolo e tagliandogli la testa; dopo aver gettato il suo corpo nell'Ebro insieme alla testa che continua a piangere facendo risuonare del suo lamento entrambe le sponde dei fiumi, le Baccanti vengono successivamente punite dal loro patrono Dioniso, mentre il padre Apollo salva il capo del figlio minacciato da un serpente, che viene trasformato in pietra.

Tuttavia, anche per Orfeo, giunge il lieto fine tanto agognato: la sua anima scende veloce nell'Ade e ritrova Euridice, con la quale, anche se solamente *post mortem*, riesce finalmente a ritrovare la felicità perduta.

DELLE  
METAMORFOSI  
D'OVIDIO

ARGOMENTO

Si cangian Ati e Ciparisso in piante;  
in augel Giove, in gentil fior Giacinto  
e i fior' Cipriotti in buoi. Hanno sembante  
di marmo le Propetide distinto;  
spirto ha l'eburnea statua a un rege amante;  
arbor Mirra divien d'infamia cinto;  
fansi leoni Ippomene e l'amata,  
Adon fior vago e Minta erba odorata.

LIBRO DECIMO

1

Dato ch'hanno agli sposi ogni favore  
Giunone e Citerea con Imeneo,  
Giunon lasciò la dea madre d'Amore  
e de la vista sua lieto il Ciel feo;  
ma gli altri due tirati dal candore  
del verso felicissimo d'Orfeo  
lasciar di ritornare al regno santo  
per udir la sua lira e 'l suo bel canto.

2

Orfeo d'Apollo e di Calliope nacque,  
del padre de' poeti e d'una Musa,  
e dal favor de tai parenti giacque  
ne la bell'alma sua tal grazia infusa.  
Talmente ancor lo sparser di quell'acque  
ch'uscir del sangue alato di Medusa  
che nel cantare i gesti de gli eroi  
più degno uom non fu mai prima né poi.

3

Ebbe dal padre poi quel cavo legno  
che 'l padre dal nipote ebbe d'Atlante.  
Dal padre apprese il tuon, la chiave e 'l segno

che fa che con prudenza il nervo cante.  
Ed ei, che si felice ebbe l'ingegno,  
sì ben serbò le sue parole sante  
che mosse a udire il suon concorde a' carmi  
gli uomini e gli animai, le piante e marmi.

4

Quel legno appoggia a la mammella manca,  
che si felice il suon figura e rende;  
opra la destra assicurata e franca  
che l'arco unito a' nervi or poggia, or scende.  
Le corde l'altra man premer non manca,  
ma con la destra e l'arco a' pien s'intende.  
Ed ei, secondo a lui mostrò già il Sole,  
v'accorda a tempo i versi e le parole.

5

Non fa che 'l verso serva al canto e al suono,  
ma ben ch'al verso il canto e 'l suon risponda,  
né vuol che 'l gorgheggiar soave e buono  
l'accento e la parola al verso asconda;  
né men che d'Elicona il santo dono  
con suon troppo possente si confonda.  
Ma mentre ferma il canto e che respira  
fa con più alto suon sentir la lira.

6

Or mentre egli ama in Tracia una donzella  
del più possente amor detta Euridice  
e co'l possente suo suono e favella  
fa ch'ella al caldo amor suo non disdice,  
con Giuno et Imeneo Venere appella  
che 'l novo nodo lor rendan felice.  
Nulla può di Giunon mover la mente  
che mal di quelle nozze augura e sente.

7

Ma la madre dolcissima d'Amore  
non seppe contraddire al dolce canto.  
V'andò seco Imeneo, ma 'l suo favore  
non fe' segno di gioia, ma di pianto.  
Venere accese in lor del par l'ardore  
né so se sposi mai s'amasser tanto.  
Ma mentre ch' Imeneo legar gli volse,  
con gran difficoltà la lingua sciolse.

8

La face accesa ancor che in man vi tenne  
non poté far giamai ch'alzasse il lume,  
stridendo al fumo fe' batter le penne,  
come l'avesse alcun sparsa co'l fiume.  
Ma peggio augurio dié quel ch' ivi avvenne,  
quando la sposa entrò pria ne le piume,  
ch'improvviso soffiò nel lume un vento  
e restò il foco suo del tutto spento.

9

Né passar molti dì che corrispose  
al tristo augurio il doloroso effetto.  
Andando un dì costei con altre spose,  
premendo per diporto al prato il letto,  
sopra un serpente a caso il piede pose  
che stava in molti giri avvolto e stretto.  
La piagò il serpe a un tratto nel tallone  
e fe' passarla al regno di Plutone.

10

Poi che 'l consorte suo nel mondo aperto  
ebbe assai pianto il suo perduto bene  
e vide non poter trarne alcun merto,  
poi che 'l regno infernal l'asconde e tiene,  
pensò d'andar nel mondo atro e coperto  
da le spoglie oscurissime terrene.  
E se n'andò per la Tenarea porta  
a respirar ne l'aria oscura e morta.

11

Per lo popol ne va ch'è ignudo e scarco  
del suo mortale incenerito pondo  
e dopo molti passi arriva al varco  
dove siede Pluton nel maggior fondo.  
Quivi, accordando a versi i nervi e l'arco,  
disse: «O voi Dei del più fondato mondo,  
non punite per or l'umano orgoglio,  
ma date luogo alquanto al mio cordoglio.

12

Così pii trovi voi verso il mio canto,  
come nel verso mio non è bugia;  
non vengo io per far guerra a Radamanto  
né per veder come l'inferno stia;

non per rubare a la città del pianto  
Cerbero e darlo a l'alta patria mia,  
ma vengo per aver la mia consorte  
che sopra innanzi al tempo ebbe la morte.

13

Cercato ho superar l'aspro dolore  
e senza lei goder l'aperta terra;  
ma vinto ha finalmente il troppo amore  
e m'ha fatto per lei scender sotterra.  
Ovunque alluma il Sol co'l suo splendore,  
contra ogni core Amor vince la guerra.  
E se i libri non son bugiardi e rei,  
Amor legò ancor voi, tartarei Dei.

14

Vi prego per l'imperio che tenete  
sopra le trapassate e misere ombre,  
per queste sepulture atre e secrete  
da la luce del mondo ignude e sgombre,  
che far le voglie mie vogliate liete,  
che di me giusta pieta il cor v'ingombre,  
che lasci l'amor mio l'averno lago  
e viva il tempo a lei tolto dal drago.

15

Tutto si debbe a voi l'umano ingegno,  
tardi o per tempo ognun qua giù discende.  
Tutti n'acceleriam solo ad un segno,  
quest'è l'ultimo albergo che n'attende.  
Voi tenete il perpetuo immobil regno  
che tutto il germe uman riceve e prende.  
L'alto vostro poter basso ed inferno  
terrà di tutti noi lo scettro eterno.

16

E questa sposa ancor ch'oggi vi chieggiò,  
finiti gli anni suoi giusti e maturi,  
verrà a render tributo al vostro seggio,  
a star ne' vostri regni ombrosi e scuri.  
Con quella riverenza e onor che deggio,  
con tutti i preghi e tutti gli scongiuri,  
l'uso chieggiò di lei sol per qualch'anno,  
sì ch'io possa dar requie a tanto affanno.

17

E se 'l fato non vuol ch'ella ritorni  
a goder meco l'aura aperta e viva,  
gli ascritti a lei da la natura giorni,  
onde il serpe e 'l velen la rendé priva,  
non vo' che per celest'occhi il Sol più aggiorni,  
non vo' partir da la tartarea riva.  
Se ridar non la vuol la fatal sorte,  
godete pur di due l'alma e la morte».

18

Spiega con tal pietate il suo concetto  
e 'l suon con tal dolcezza v'accompagna  
ch'al crudo inferno intenerisce il petto  
e non meno di lui se n' duole e lagna.  
Ogni alma essangue ascolta il caldo affetto  
e di pianto infinito il volto bagna.  
Tantalo per udire alza la fronte  
e sprezza il fuggitivo arbore e 'l fonte.

19

L'eterno d'Ission giro e flagello  
pon fine al suo rotare e tace ed ode.  
Per lo canto ascoltar l'avido augello  
a l'infelice Tizio il cor non rode.  
Lasciando ogni Belide il suo crivello  
piange del mal d'Orfeo, del canto gode.  
Sisifo ascolta affaticato e lasso,  
assiso sopra il suo volubil sasso.

20

Ogni Furia infernal non men si dolse,  
non men sparse di pioggia i serpi e 'l manto.  
E poté tanto il suo cantar che tolse  
a gli occhi de l'Erinni il primo pianto.  
Proserpina piangendo il grido sciolse  
per impetrar mercede al dolce canto  
da Pluto e scorge che 'l divin poeta  
non meno ha il pianto in lui mosso e la pieta.

21

La moglie preghi porge al suo marito  
che voglia compiacer al dolce accento.  
Pluton, ch'ha il cor commosso e intenerito  
dal grato suon del metrico lamento,

vuol ch'un carne sì raro e sì gradito  
de l'infernal favor torni contento.  
Ed è la virtù sua di tanta forza  
che lo sdegno infernal commove e sforza.

22

Chiama colei Pluton che stava ancora  
fra l'ombre nove e al suo sposo la rende  
con legge tal che fin che non è fuora  
del regno dove il dì mai non risplende  
gli occhi non volga indietro in ver la nuora  
d'Apollo, se là su goderla intende;  
ma che 'l fato la dannà al nero fiume,  
s'ei volta per l'inferno adietro il lume.

23

Per uno stretto calle, alpestro ed erto  
Orfeo si drizza e lei co'l carne invita,  
che seco a rigoder torni quel merito  
che suol tanto bramar chi si marita.  
Eran quasi vicini al giorno aperto,  
quand'ei si ricordò de la ferita  
che tarde a lei facea mover le piante,  
secondo ei vide andarla a Pluto avante.

24

E non si ricordando che la luce  
voltar mai non dovea per l'aere tetro,  
senza punto obedir l'infernal duce,  
volle veder s'era restata in dietro.  
Subito a Stige il fato la conduce  
ed ei comincia il doloroso metro;  
volle abbracciarla cupido e l'avinse  
più volte e sempre l'aere avolse e strinse.

25

Nulla si duol de la seconda morte  
la donna, ch'a l'inferno la richiama.  
Né giusto è che si doglia d'un consorte  
che lei sopra ogni cosa ammira ed ama.  
Or, come vuol di lei la fatal sorte,  
se ne ritorna al mondo che la brama.  
Disse l'estremo «Vale» al centro intesa  
sì lunge, che da lui fu a pena intesa.

26

Non meno si stupì del doppio fato  
Orfeo, che dié la moglie al regno basso,  
pria quando il piè dal serpe ebbe piagato,  
poi quando ei volse a lei lo sguardo e 'l passo  
di quel che strascinar vide legato  
Cerbero per lo mondo e venne un sasso:  
che 'l veder fare al can trifauce forza  
gli fe' per lo stupor cangiar la scorza.

27

Stupido venne Orfeo non altramente  
di quel ch'Oleno già venne e Letea,  
quando disse il marito esser nocente  
di quel che fatto error la moglie avea,  
che 'l corpo immarmorar, perder la mente  
ne l'altra montagna umida Idea.  
Sopra d'ogni alma dea disse esser bella  
per dare a sé ed altrui forma novella.

28

Com'ei ritorna in sé, drizza la fronte  
un'altra volta a la tartarea sede,  
ma fu ripreso al fiume di Caronte  
né pose mai ne l'altra ripa il piede.  
Ei canta e suona e fa d'ogni occhio un fonte  
né quella che vorria può aver mercede.  
Può ben mover co'l suon l'inferno a pieta,  
ma non racquistar lei, che 'l fato il vieta.

29

Più giorni a quelle ripe egli si tenne,  
pregando ogn'ora il passator del porto  
né Cerere o Lio giamai sovenne  
l'afflitte fauci sue d'alcun conforto.  
Poi ch'a l'ultimo prego egli pervenne,  
lasciò dolente l'aere oscuro e morto.  
E detto de l'inferno il male estremo  
al monte Rodopeo pervenne ed Emo.

30

Dal Pesce nel Monton tre volte ascese  
per dar la primavera Apollo al mondo,  
dal dì che lasciò il basso aereo paese  
e ritornossi a l'aere almo e giocondo



né mai beltà di donna intanto il prese,  
né volle a l'imeneo passar secondo.  
Arse di lui più d'una, e 'l prego sciolse,  
ma tutte ei le scacciò né unir si volse.

31

Prima, perch'egli fu molto infelice  
ne la prima consorte a cui s'avinse;  
dappoi, perché promise ad Euridice,  
quando il nodo d'amor seco lo strinse,  
ch'altra donna non mai faria felice  
con la beltà ch'Apollo in lui dipinse.  
Ebbe le spose tutte a sdegno e noia  
e la venerea lor dolcezza e gioia.

32

Molte per le bellezze uniche e sole  
ch'ebbe da sì bel dio, da tanta madre,  
desiderar da lui diletto e prole  
de l'istesse bellezze alme e leggiadre.  
Molte altre da le belle alte parole  
vinte, che già placar l'inferne squadre,  
per aver prole in quel fondar la speme  
che sì dolce tessea le note insieme.

33

Ma le voglie ver tutte ebbe rubelle  
per quella fé ch'a la consorte diede.  
Ch'egli altramente (perché le donzelle  
soglion del primo ben far qualche fede)  
una amata n'avria de le più belle  
per alzar l'alma a la superna sede,  
per darsi a la bellezza eterna et alma  
e la prima cagion goder con l'alma.

34

Ma pur per mezzo loro ei non intende  
d'alzarsi a le bellezze alte e beate.  
E perché mentre l'uom con gli anni ascende  
nel più bel fior de la sua verde etate,  
quel raggio di bellezza in lui risplende  
che può a la prima alzare alma beltate;  
fece de gli occhi suoi scala ed obbietto  
de l'uomo il giovinil più vago aspetto.

35

E così a la moglier la fé mantenne  
che d'altra donna mai poi non fe' stima.  
E dal bel pueril quel raggio ottenne  
che potea alzarlo à l'alta cagion prima.  
Onde fece dapoi batter le penne  
a la sonora sua felice rima  
in lode di quel bel che sta raccolto  
ne l'uom mentre ha ancor molle e dubbio il volto.

36

E fu cagion che in Tracia il germe umano  
prese ad amar ne l'uom l'età più acerba.  
In cima d'un bel colle era il bel piano  
dipinto e tutto pien di fiori e d'erba;  
ma il folto ombroso bosco era lontano  
del faggio e de la quercia alta e superba;  
d'ogni pianta la terra ivi era sgombra,  
e 'l poeta divin non v'avea l'ombra.

37

Ma come a dolci nervi il canto accorda  
e l'arco in su e 'n giù fere e camina  
e de la grave e de l'acuta corda  
sentir fa l'armonia dolce e divina,  
d'esser la selva stabile si scorda,  
ogni arbor per udir l'orecchie inchina.  
Si spinge a poco a poco il bosco avanti  
e verso il dolce suon move le piante.

38

La quercia spaziosa e 'l cerro altero  
co'l rovero al bel suon drizza la fronte.  
La molle tiglia, il faggio, il pruno e 'l pero  
e le sorelle selve di Fetonte.  
L'arbor che 'l fior suo virginale intero  
salvò da lui ch' alluma ogni orizzonte  
diede al bel suon l'orecchie illustri e caste  
co'l frassino superbo, utile a l'aste.

39

Portaro ancora il platano e l'abete  
con l'elce a quel camin l'altera fronde.  
Il salce, che patir non può la sete,  
ch'ama di star co'l loto appresso a l'onde;

l'acero, ne le cui parti secrete  
tanti diversi e bei colori asconde,  
co'l sempre verde bosso e co'l mirico  
v'andaro e dopo mirto, il gelso e 'l fico.

40

L'edera flessuosa e 'l molle acanto,  
la preziosa vite e l'olmo e l'orno  
e la palma, il cui ramo altero e santo  
circonda al vincitor le tempie intorno,  
corsero a dar l'orecchie al dolce canto  
del gran figliuol del formator del giorno.  
Vi corse ancor co'l crin levato ed irto  
il pin, che fu pur dianzi umano spirto.

DELLE  
METAMORFOSI  
D'OVIDIO

LIBRO UNDECIMO

1

Mentre con sì soave e dolce canto  
le selve e le ferine menti move  
l'altissimo Poeta e fa che 'l pianto  
spesso da gli occhi lor trabocca e piove,  
ecco servando il rito allegro e santo  
del lieto dio Teban, figliuol di Giove,  
veggon le Tracie nuore ove la lira  
le piante, i sassi e i bruti alletta e tira.

2

Nel sacro a punto ed onorato giorno  
che fanno onore a l'inventor del vino  
trovossi Orfeo tirare a sé d'intorno  
la fera, il sasso, il fonte, il cerro e 'l pino.  
Mentre di vaghe pelli il fianco adorno  
fan le donne il misterio alto e divino,  
voltò l'occhio dal mostro [*mosto*] insano e losco  
una dov'era nato il novo bosco.

3

Calda dal troppo vino, onde ciascuna  
facea sorda venir la terra e l'aria,  
disse tal meraviglia e fe' ch'ognuna  
volse gli occhi a la selva ombrosa e varia.  
E come piacque a la fatal fortuna,  
al poeta divin fera e contraria,  
d'ire a vedere a l'insensate piacque  
come quivi in un giorno il bosco nacque.

4

Subito che la prima arriva e vede  
colui ch'ha nel cantar tanta dolcezza,  
con questo dir l'orecchie a l'altre fiede:  
«Ecco quel che le donne odia e disprezza.

Non ascolti, sorelle, quel che chiede  
quest'empia lingua a darne infamia avezza,  
ma prenda dal mio colpo ogni altra essemplio  
che brama tor dal mondo un cor tant'empio».

5

Com'ha così parlato, il braccio scioglie  
che tenea il legno impampinato e crudo,  
ma nel volare il pampino e le foglie  
fanno al divino Orfeo riparo e scudo.  
Tal che se ben nel volto il tirso coglie,  
ferita non vi fa, ma il segno ignudo.  
Da questa un'altra impara e china a basso  
la mano e per tirar prende un gran sasso.

6

Orfeo tanto era al suono e al canto intento  
che non sentì l'insolito romore.  
Or, mentre il sasso va fendendo il vento  
per donare ad Orfeo noia e dolore,  
la lira ode accoppiata al dolce accento  
e pon fin da se stesso al suo furore.  
Si china il sasso a piè del dolce suono,  
come de l'error suo chiegga perdono.

7

Ma cresce ogni or la temeraria guerra  
de l'insolente orgoglio bacchanale.  
Questa una gleba e quella un sasso afferra,  
poi fa che contra Orfeo dispieghin l'ale.  
Ben fatto ei loro avria cadere in terra  
l'orgoglio co'l suo canto alto e immortale,  
ma le trombe, i tamburi, i gridi e l'armi  
muta fecer parer la cetra e i carmi.

8

Molte vedendo star le belve attratte  
ed aver a quel suon perduta l'alma,  
le fer prigioni e l'ubriache e matte  
del teatro d'Orfeo portar la palma.  
Ecco comincian già le pietre tratte  
a far sanguigna a lui la carnal salma  
che d'ogn'intorno a lui le donne stanno  
e fangli a più potere oltraggio e danno.

9

Come s'osa talor l'augel notturno  
mostrarsi mentre più risplende il giorno,  
ogni augel contra lui corre diurno  
e fagli più che puote oltraggio e scorno,  
così contra il nipote di Saturno  
van l'insensate a fargli un cerchio intorno  
e mentre il canto ei pur move e la cetra,  
ora il tirso il percuote, ora la pietra.

10

Lanciato ch'han l'impampinato telo,  
ch'ad uso non dovea servir tant'empio,  
per fargli l'alma uscir del mortal velo,  
per dare a gli altri suoi seguaci esempio,  
cercan altre arme e ben propizio il cielo  
ebber per far di lui l'ultimo scempio.  
Vider bifolchi arar, guardar gli armenti,  
ch'aveano atti a ferir molti stormenti.

11

Altri la vanga oprare, altri la zappa,  
secondo il vario fin ch'avea ciascuno.  
Or come fuor del bosco, u' s'ara e zappa,  
il muliebre stuol giunge importuno,  
ogni pastor da la lor furia scappa  
e lascia ogni tormento più opportuno.  
Fuggon gli agresti il muliebre sdegno  
e lascian l'opra, il gregge, il ferro e 'l legno.

12

Tolte le scuri e gli altri astati ferri  
e flagellati e posti in fuga i buoi,  
ritornan dove fra cipressi e cerri  
Orfeo s'aiuta in van co' versi suoi.  
Forz'è, ch'a tanti strazi al fin s'atterri  
il gran scrittor de' gesti de gli eroi.  
Per quella bocca, o Dei, l'alma gli uscio,  
che mosse il brutto, il sasso, il bosco, e 'l rio.

13

Dapoi ch' ebber commesso il sacrilegio  
le spietate baccanti infami ed ebre  
e poté più d'un canto così egregio  
lo sdegno incomparabil muliebre,

le selve, che i tuoi versi ebbero in pregio,  
fer lagrimare, Orfeo, le lor palpébre.  
Le dure selci a cui piacesti tanto  
pianser l'aspra tua morte e 'l dolce canto.

14

Sparser da gli occhi il distillato vetro  
gli augelli e diero a l'aria il flebil verso.  
Mosser le Ninfe il doloroso metro  
e 'l corpo ornar del manto oscuro e perso.  
Come ti vide degno del feretro  
nel bosco afflitto l'arbore diverso,  
gettò dal capo altier l'ornato crine  
e pianse le tue rime alte e divine.

15

Nel bel regno di Tracia il fonte e 'l fiume,  
che gustò le sue voci alte e gioconde,  
fer pianger tanto il doloroso lume  
ch'in maggior copia al mar fer correr l'onde.  
Seguendo il lor sacrilego costume,  
le donne incrudelite e furibonde,  
mandato il corpo del poeta in quarti,  
sparser le varie membra in varie parti.

16

Gittar ne l'Ebro il capo con la lira,  
che tanto esser solean d'accordo insieme.  
Or, mentre il mesto fiume al mar gli tira,  
ogni corda pian pian mormora e geme.  
La lingua ancor senz'anima respira  
ed accoppia co'l suon le voci estreme:  
co'l flebil de la lingua e de la corda  
il pianger de le ripe ancor s'accorda.

17

Giungon nel mar piangendo il lor cordoglio  
passato fra le ripe il vario corso,  
poi fluttuando per l'ondoso orgoglio  
in Lesbo al lor vagar tirano il morso.  
Venir gli vide un serpe e d'uno scoglio  
s'abbassò verso Orfeo co'l crudo morso,  
e già leccava il crudo e orribil angue  
la chioma sparsa di ruggiada e sangue.

18

A vendicar contra le donne Orfeo  
non vuol il padre pio rivolger gli occhi,  
ch'avendo offesi i sacri di Lio,  
lascia ch'a lui questa vendetta tocchi.  
Ma non vuol già che 'l serpe ingiusto e reo  
il volto del figliuol co'l morso imbocchi,  
anzi una nova spoglia al drago impetra  
e con l'aperto morso il fa di pietra.

19

L'ombra mesta d'Orfeo subito corse  
al regno tenebroso ed infelice  
e riconobbe ciò che allor vi scorse,  
che co'l canto v'entrò mesto e felice.  
Dopo molto cercar, lo sguardo porse  
a la moglie dolcissima Euridice,  
dove abbracciolla ed or sicuro seco  
nel regno si diporta afflitto e cieco.



## LIBRO DECIMO (ARGOMENTO E OTTAVE 1 – 40) – COMMENTO

### ARGOMENTO

L'argomento, premesso al libro decimo, riassume perfettamente tutte le storie raccontate al suo interno, perfino la storia della ninfa Menta, amata da Plutone e punita da Proserpina con la trasformazione nell'omonima pianta, tranne quella di Orfeo ed Euridice che tuttavia funge da cornice principale alle altre favole. Nemmeno nell'argomento del successivo libro undicesimo vi si fa cenno; colpisce questa reticenza, sia da parte di Ovidio che dell'Anguillara, ma molto probabilmente si può supporre che, vista la relativa brevità della storia di Orfeo, ci si sia concentrati su quelle che a conti fatti formano il vero corpus del libro, che come ben noto viene raccontato proprio dal poeta tracio nel suo lamento sulla cima del Rodope. Le metamorfosi principali riguardano animali, piante e pietre, gli stessi elementi naturali che nel prosieguo della storia d'Orfeo accorreranno ad ascoltare il suo canto.

1 – 2. La disposizione a chiasmo dei protagonisti delle storie, con al centro ciò in cui vengono trasformate (... *in piante;/in augel*), rende perfettamente la struttura metamorfica che investe, oltre che al libro, tutto il poema.

2. *gentil fior*: attributo di Giacinto, a cui *gentil* è riferito per ipallage.

3. *fior' Cipriotti*: i giovani di Cipro.

4. *Propetide*: le giovinette di Amatunte, trasformate in marmo da Venere per la loro superbia.

5. *spirto ha l'eburnea statua a un rege amante*: allusione alla storia d'amore di Pigmalione e Pafo. *Marmo* ed *eburnea statua* collegano fra loro i due versi.

6. *arbor... cinto*: la storia di Mirra è macchiata dall'infamia compiuta con il padre Cinira. Lo stesso verso presenta un iperbatto vistoso quasi a evidenziare la difficoltà di coniugare il sentimento amoroso con l'incesto che questo comporta.

7 – 8. *fansi leoni... erba odorata*: racchiusi in un chiasmo anche questi versi, *l'erba odorata* richiama le *piante* del v. 1.

### OTTAVA 1

1. *agli sposi*: Ifi e Iante, oggetto della favola precedente, il cui matrimonio viene accostato a quello di Orfeo ed Euridice per contrasto: tanto le nozze dei due giovani sono giunte a un lieto fine, tanto quelle dei due giovani di Tracia avranno una sorte sfortunata.

2. *Giunone... Imeneo*: le tre divinità titolari rispettivamente degli sposi, dell'amore e del matrimonio, che insieme concedono il loro favore per la celebrazione delle nozze; la mancata partecipazione della regina dell'Olimpo alla cerimonia sembra precludere il momentaneo lieto fine della coppia.

5 – 6. *Ma gli altri... d'Orfeo*: come accadrà successivamente per il «*concilio delle piante*», i primi a sperimentare l'attrattiva del canto di Orfeo sono gli dei; *il candore* del verso, finissima sinestesia che accosta facoltà visiva e uditiva, indica la purezza del canto del poeta, che come si verrà a sapere successivamente deriva direttamente da Apollo e Calliope.

7 – 8. *Lasciar di... bel canto*: il gusto per le strutture binarie di stampo petrarchesco, secondo la moda imperante del tempo si riflette soprattutto nei distici finali delle ottave (cfr. Argomento vv. 7 – 8). *Bel canto* richiama in chiasmo *verso felicissimo* al v. 6.

## OTTAVA 2

Inizia qui, fino all'ottava 5, una piccola digressione che racconta la nascita di Orfeo e spiega il motivo della bellezza del suo canto anche mediante una finissima descrizione del movimento compiuto nell'accordare la lira alla voce.

1. *Orfeo... nacque*: Apollo, dio della poesia e del canto, e Calliope, la musa ispiratrice della poesia epica. Una nascita da tali genitori, come spiegato nel resto dell'ottava, ha notevoli conseguenze sull'arte di Orfeo, che è arte che deriva direttamente dalla divinità.

3 – 4. *E dal favor... tal grazia infusa*: 'e tale qualità infusa grazie al favore di tali genitori si impresse nella sua anima bella'. Parenti, da *parentes*, genitori; la presenza di latinismi alza stilisticamente il livello del testo.

5 – 6. *Quell'acque... di Medusa*: il sangue alato è Pegaso, nato dal contatto con il terreno del sangue scaturito dal collo della Gorgone una volta decapitata da Perseo. Il riferimento all'acqua con cui Orfeo viene quasi "battezzato" potrebbe significare la sua investitura poetica direttamente dai suoi numi titolari; il legame simbolico fra il cavallo alato e l'acqua è riscontrabile in tutta la mitologia, in cui per esempio il corso dei fiumi è spesso paragonato all'impetuosità del cavallo.

7 – 8. *Che nel cantare... prima né poi*: la benedizione della madre Calliope rende Orfeo degno di cantare anche la poesia epica. Sorprende che il poemetto da lui cantato non avrà protagonisti considerati "eroi" in senso stretto; nonostante tutto, l'eroicità del poeta tracio avrà modo di venire alla luce nella sua scelta di discendere agli inferi per riavere la donna amata.

## OTTAVA 3

1. *Cavo legno*: la lira, cavo poiché spesso veniva impiegato un guscio vuoto di tartaruga.

2. *che 'l padre... d'Atlante*: il nipote è Ermes, inventore dello strumento musicale. Non si comprende a fondo, anche per via degli intricati legami di sangue, il rapporto di parentela che intercorre fra il messaggero degli dei e Atlante.

3. *dal padre... e 'l segno: tuon*, il tono, la melodia prodotta dalla musica, *la chiave*, probabilmente da intendersi come meccanismo per far funzionare la lira, e *il segno*, forse le note musicali.

4. *il nervo*: le corde della lira, formate per la maggior parte di nervi di animale.

5. *et ei... l'ingegno*: felice, in senso figurato, appagato dal favore concesso dai genitori.

6. *serbò*: conservò, imparò bene.

7 – 8. *che mosse... e marmi*: il canto di Orfeo è tale da muovere non solo gli esseri animati, ma anche quelli inanimati, come le pietre. La *climax* discendente (*uomini, animali, piante, marmi*) sembra tuttavia avere una spinta iperbolica nella descrizione di questo *adynaton* che però grazie al canto diventa possibile.

## OTTAVA 4

Viene descritto il movimento che compie Orfeo sulla lira nella produzione della musica e del canto.

1 – 2: *quel legno... figura e rende: legno*, metonimia, indica il materiale di cui è formata la lira; *mammella manca*: petto sinistro. Il suono che ne esce è *felice*, come *l'ingegno* di Orfeo nell'ottava precedente. Il verbo *figurare* desta un potere immaginativo, quasi la musica riesca a rendere realtà ciò che fa ascoltare.

3 – 4. *Che l'arco... or scende*: la destra *franca*, 'dotata di qualità straordinarie' ora si appoggia alle corde della lira in un movimento dall'alto al basso che ricorda un violino.

5 – 6. *Le corde... intende*: si ritorna al focus sulla mano sinistra che, oltre a sostenere la lira, non manca di premere le corde nella produzione del suono. *Manca* è in rima equivoca con il *manca* al v. 1. *Ma con la destra... s'intende*: il movimento delle mani sulla lira è perfettamente armonico e accordato.

7 – 8. *Et ei... le parole: secondo a lui*: come gli insegnò il Sole, epiteto del padre Apollo, accorda a tempo versi e parole del canto.

#### OTTAVA 5

Viene descritta mediante l'insistita ripetizione della parola *suon*, la musica creata dall'accordo perfetto fra le mani di Orfeo, il canto e la lira.

1 – 2: *non fa che... 'l suon risponda*: egli non fa soltanto in modo che il verso sia al servizio del canto e del suono, ma che il canto e il suono rispondano al verso. *Canto* e *suono*, plurali, sono legati al verbo singolare.

3 – 4. *Né vuol... al verso asconda*: *gorgheggiar*, il canto, al centro del verso come nel verso precedente. Al posto delle parole già utilizzate, vengono proposti dei sinonimi che si richiamano armonicamente all'interno dell'ottava esattamente come gli elementi che compongono il canto di Orfeo: *gorgheggiar* → *canto*, *accento* → *verso*, *parola* → *suono*. *Asconda*, nasconda.

5. *d'Elicona il santo dono*: con una perifrasi viene indicata la poesia, dono delle Muse, di cui la madre Calliope fa parte. L'Elicona è il monte sacro delle Muse e dei poeti.

7 – 8. *Ma mentre... sentir la lira*: il canto di Orfeo è un canto simmetrico e proporzionato; quando egli si ferma momentaneamente per riprendere fiato, è in quel momento che il suono della lira si sente maggiormente.

#### OTTAVA 6

Riprende la storia principale introdotta nella prima ottava: Orfeo, innamorato di Euridice, chiama come testimone delle nozze, oltre a Imeneo e Giunone, anche Venere; ma la moglie di Giove ha un presentimento strano in merito, giustificando così il suo ritorno sull'Olimpo.

2. *possente amor*: l'amore di Orfeo per Euridice è possente, etimologicamente pieno di forza; una forza che ritornerà in seguito quando il citareda deciderà di scendere nell'Ade per riavere la moglie.

3 – 4. *E co'l possente... non disdice*: *possente*, al pari dell'amore, è anche il canto, come si vedrà più avanti nel persuasivo e commovente discorso agli dei inferi. *Disdice*: non rifiuta. Sembra che il canto di Orfeo abbia quasi "costretto" Euridice a ricambiare il suo amore, senza spontaneità. Questo spiegherebbe il dubbio di Giunone sul concedere il proprio favore alle nozze dei due giovani.

6. *novo nodo*: in allitterazione, *nodo* richiama molto da vicino il laccio amoroso di derivazione petrarchesca, ma conferma la teoria per cui il legame con Euridice sia quasi esclusivamente voluto da Orfeo, che l'ha legata a sé con il suo canto.

7 – 8. Il distico in chiusura esplicita il pensiero di Giunone: nulla può smuovere il suo pensiero, poiché ha il presentimento del mal che deriverà da quelle nozze. *Augura e sente*, oltre a riprodurre la dittologia sinonimica cara a Petrarca e ai petrarchisti, richiamano il loro significato latino: *augurare* è inteso come 'trarre auspici o pronostici' esattamente

come gli auguri nell'antica Roma; il verbo *sentire* è da intendersi come 'provare una sensazione', nel caso di Giunone negativa.

#### OTTAVA 7

In antitesi rispetto alla precedente, ogni distico nell'ottava sembra rappresentare un punto di vista differente: il primo e il terzo danno la visione di Venere, che fedele al sentimento di cui è patrona, supporta l'amore dei due giovani; il secondo e il quarto offrono la visione di Imeneo, più fedele a Giunone, ma legato al dovere di 'officiante' delle nozze, nonostante la difficoltà nella quale si trova.

1 – 2. *Ma la madre... al dolce canto: dolcissima e dolce*, in poliptoto. Venere non è in grado di contraddire il canto ammaliante di Orfeo.

4. *non fe'... di pianto: gioia e pianto*, in antitesi fra loro, esattamente come l'alternanza dei distici nell'ottava.

5 – 6. *Venere... s'amasser tanto: accese e ardore* portano entrambi il tema del fuoco d'amore, inteso come passione, ma che se non controllata rischia di diventare pericolosa. Tuttavia, questa sarà l'unica fiamma presente nel testo, poiché quella della fiaccola nuziale nell'ottava purtroppo non brucerà.

7 – 8. Anche in questo distico l'antitesi è presente: *legar* al v. 7 in contrapposizione al *sciolse* al v. 8, rappresenta la volontà di Imeneo di celebrare il matrimonio, pur nella difficoltà della parola. In questo caso l'antitesi è presente anche a un livello più alto: tanto il canto di Orfeo si scioglie senza fatica, la lingua del dio delle nozze riesce con fatica a officiare la cerimonia.

#### OTTAVA 8

Il tema portante dell'ottava è quello del fuoco e della luce: la fiaccola nuziale di Imeneo non riesce ad accendersi completamente per il fumo che continua a mandare; la stessa lanterna che illumina il *coucher* degli sposi improvvisamente viene spenta da una raffica di vento.

1. *face*: ricalca il *fax* latino nella versione ovidiana; posto a inizio verso, trova il suo corrispondente nel *lume* alla fine del v. 2.

2. *stridendo... batter le penne*: con uno stridio, fece uscire del fumo.

6. *piume*: metonimia per letto.

#### OTTAVA 9

Si giunge qui a uno degli episodi cruciali della favola: Euridice, passeggiando con altre fanciulle, viene morsa da un serpente che stava nascosto nel prato; manca anche qui la presenza di Aristeo che fin dal volgarizzamento di Bonsignori si era costantemente "infiltrato" nella tradizione del mito, sul modello virgiliano.

2. *al tristo... doloroso effetto*: ennesima struttura simmetrica e binaria che ripercorre, fungendo da raccordo, la storia finora narrata. Il *tristo augurio*, vaticinio, provoca il *doloroso effetto*, dove l'aggettivo *doloroso* sembra anticipare la ferita che provocherà con il suo dolore la morte prematura di Euridice.

4. *per diporto*: per svago, per divertimento. La marcata allitterazione della 'p' sembra rendere in maniera incisiva i passi delle fanciulle sul prato.

5. *a caso*: per caso, per volere del caso. La centralità nel verso del caso e del serpente, richiamato al v. 8, pone l'attenzione sull'importanza della sorte nella vicenda di Orfeo ed Euridice, sorte che comunque era stata anticipata nelle ottave precedenti.

6. *in molti giri*: le spire del serpente.

7. *a un tratto*: all'improvviso.

8. *regno di Plutone*: l'Ade.

#### OTTAVA 10

Da questa ottava, in contemporanea alla descrizione della discesa di Orfeo negli inferi, vi è un innalzamento stilistico: dal tono medio con il quale fino a questo momento è stata narrata la storia, si passa a un tono elegiaco, in cui è il lamento del figlio di Apollo ad agire da perno centrale della vicenda. L'ottava è perfettamente bipartita: i primi quattro versi descrivono il dolore di Orfeo e la sua presa di coscienza del fatto di non poterne trarre alcun beneficio; gli ultimi quattro descrivono la decisione di scendere fino all'Ade per recuperare la defunta moglie e la sua entrata negli inferi attraverso la porta del Tenaro, considerata l'ingresso al regno di Ade.

1. *mondo aperto*: *aperto* perché svincolato dalla 'prigione' in cui si trovano le anime degli inferi. In antitesi con *asconde* e *tiene* al v. 4.

5. *atro*: nero. Il richiamo all'oscurità del mondo infero si ritrova nel superlativo *oscurissimo*, al verso successivo e nell'*aria oscura e morta* del v. 8. Il tema dell'oscurità dell'Ade non è nuovo nella descrizione e ripercorre l'immagine che Dante ha dato di questo nell'Inferno, anche nell'utilizzo di stilemi simili (*atro, oscuro...*).

6. *Tenarea porta*: l'attuale Capo Matapan, considerato nell'antichità come l'ingresso all'Ade. La preposizione *per* indica l'attraversamento della porta che conduce Orfeo all'interno dell'Averno.

#### OTTAVA 11

Anche questa ottava, come la precedente è bipartita: alla descrizione delle numerosissime anime che popolano l'Oltretomba, segue l'*exordium* del commovente canto di Orfeo rivolto a Plutone e Proserpina. Il v. 5 ripete il movimento armonico che compie il poeta nel suonare la lira già descritto nell'ott. 4: il discorso è quindi la manifestazione tangibile di quanto già descritto in precedenza.

1 – 2. *Per lo popol... incenerito pondo*: viene descritto il cammino di Orfeo attraverso le inconsistenti anime dell'Ade, descritte come *ignude*, già in Dante, e *scarche*, ovvero prive del *pondo*, il peso inteso qui come corpo, mortale e *incenerito*, ovvero ridotto in cenere.

3. *maggior fondo*: nella parte più profonda dell'Oltretomba. Anche il Lucifero di Dante si trova nella parte più profonda dell'inferno, lontana dalla Terra e da Dio stesso; qui la lontananza di Plutone, simbolo della Morte, sta a significare la contrarietà rispetto alla Vita, rappresentata da Orfeo e dal suo canto che è totalmente in opposizione rispetto alle leggi che governano l'al di là.

6 – 8. *Disse: «O voi Dei... al mio cordoglio*: 'disse: «O voi, Dei del mondo che si trova più in fondo, non punite per il momento questa presunzione umana, ma accogliete benevoli il mio pianto'. Orfeo è perfettamente consapevole del fatto che l'entrata nell'Ade non è concessa a coloro che sono ancora in vita e questo suo inaspettato arrivo potrebbe essere scambiato per *ùbris* da parte di Plutone: tuttavia, la *captatio benevolentiae* operata dal poeta è riassunta nell'etimologia della parola *cordoglio*. *Cordoglio*, dal latino *cor* e *dol-*, radice del dolore, indica perfettamente la tragicità di Orfeo: il suo dolore nasce dal cuore ed è mediante esso, se riuscirà a farlo esperire anche a coloro che nell'Oltretomba

sembrano ormai aver perso ogni contatto con il *mondo aperto* ricordato in 10, 1, che spera di poter riavere Euridice.

#### OTTAVA 12

1 – 2. *Così pii... non è bugia*: continua la *captatio benevolentiae* di Orfeo che è condotta con un paragone: ‘possa io trovare voi pietosi verso il mio canto, allo stesso modo con cui nei miei versi non c’è bugia’. La verità di cui il citareda è foriero è quello del cuore, una verità messa a nudo dalla bellezza del suo canto, quasi a voler significare che la melodia di esso nasce proprio dall’esperienza tragica e reale della sua perdita.

3 – 4. *Non vengo... l’inferno stia*: l’ossessiva anafora della negazione *non* e del verbo *venire*, condotta su tre versi, marca potentemente la motivazione che spinge Orfeo fino a Plutone, ridimensionando quell’*ùbris* della quale poteva essere accusato per un’azione tale. *Radamanto*: figlio di Zeus ed Europa, considerato un legislatore giustissimo, viene posto nell’Oltretomba, insieme a Minosse ed Eaco, come uno dei giudici delle anime dei morti.

5. *città del pianto*: l’Oltretomba. Richiama la *città dolente* di *Inf.*, III, 1.

6. *Cerberò*: il cane trifauce custode dell’Ade, l’allusione è qui a una delle fatiche di Ercole, che consisteva proprio nella cattura del mostro per portarlo sulla terra. *Alta patria mia*, perifrasi per indicare la terra, dove Orfeo vive, in contrapposizione con il *fondato mondo* nominato prima, dove regnano Plutone e Proserpina.

7 – 8: *ma vengo... ebbe la morte*: Orfeo esplicita finalmente il motivo della sua venuta, ovvero riavere la propria moglie che sopra, sulla terra, innanzi al tempo, prima del tempo stabilito dal fato, era morta.

#### OTTAVA 13

Se l’ottava precedente era incentrata sull’anafora della negazione, in quest’altra è la ripetizione della parola *amore* ad essere martellante: al centro dell’ottava si trova una lode ad Amore, che viene chiamato in causa non solo per la potenza e la forza che da esso sprigiona, ma anche come sentimento comune a tutta l’umanità, sia quella vivente sulla terra, sia quella dell’Oltretomba governato da due divinità legate anch’esse da un antico amore. Orfeo non riesce a resistere alla forza travolgente della passione, anche se proprio questo lo condurrà alla rovina una volta riavuta Euridice.

2. *aperta terra*; richiamata il *mondo aperto* all’ott. 10, 1.

3. *finalmente*: alla fine, nonostante gli sforzi compiuti.

4. *e m’ha fatto... scender sotterra*: è l’Amore a muovere tutto quello che compie Orfeo. Le sue azioni sembrano dettate unicamente dalla forza del sentimento; *per lei*, al centro del verso e dell’ottava stessa è l’esempio lampante della centralità di Euridice nel mondo dello sposo, quasi che la sua unica ragione di vita sia lei; a conti fatti, osservando le dinamiche dei due sposi, parrebbe così, visto l’errore successivo che condurrà Orfeo a rivolgere le proprie attenzioni in un amore ben lontano dai canoni tradizionali.

5 – 6. *Ovunque alluma... vince la guerra*: l’universalità dell’amore è riconosciuta ovunque il sole brilla e fa luce con il suo splendore, poiché amore stesso contro ogni cuore vince qualsiasi guerra. L’*omnia vincit amor*, omaggio virgiliano, viene qui inserito sia a dimostrazione e convalida dell’azione di Orfeo, sia come tassello elegiaco e pastorale, tratto tipico delle Bucoliche, che accomuna molto da vicino i pastori, ma anche lo stesso Orfeo.

7 – 8: *e se i libri... tartarei dei*: ‘E se i libri, con le loro storie, non sono bugiardi e ingannevoli, l’amore legò anche voi, Dei dell’Oltretomba’; l’apostrofe agli dei inferi di

Orfeo sembra cancellare il dislivello che intercorre fra un semplice innamorato, sceso all'inferno per riavere la sua amata, e delle divinità, quasi la conferma tangibile del fatto che l'amore vince su tutto, anche sulla morte.

#### OTTAVA 14

Si giunge così alla *peroratio* di Orfeo: dopo aver pregato gli dei inferi per il potere che essi detengono sulle anime e sull'Ade stesso, ritorna l'anafora, questa volta del *che*, che in quattro punti enuncia le richieste che dovranno essere soddisfatte. L'ottava, centrale in tutto il lungo discorso pronunciato da Orfeo, vibra di un'intensità tale da essere colma di *pathos* nella richiesta, senza tuttavia eccedere nella misura e nella compostezza del dettato.

1. *imperio*: potere

2. *sopra... ombre*: 'sopra le anime defunte e tristi'. *Ombra* è termine comune per indicare le anime dell'inferno già da Dante.

3 – 4. *Per queste... ignude e sgombre*: le *sepulture atre, nere, e secrete*, si contrappongono alla luce del mondo che non può illuminarle. *Atre e secrete* richiama il *mondo atro e coperto* di 10, 5, mentre *ignude e sgombre* il *popol ignudo e scarco* di 11, 1, in una continua contrapposizione fra luce e oscurità, non solo reale, fra terra e oltretomba, ma anche fra l'amore e la morte, le due polarità che si incontrano in questo discorso.

5 – 8. *Che... tolto dal drago*: le richieste di Orfeo agli dei inferi sono quattro, una per ogni verso; 1) fare in modo che i suoi desideri siano appagati felicemente; *voglie... vogliate*, figura etimologica e poliptoto; 2) la richiesta di pietà per lui riempia il cuore dei due sovrani, una pietà *giusta*, mossa dalla giustezza, almeno nell'ottica di Orfeo, della sua richiesta; 3) Euridice, con un brusco cambio di soggetto, diventa protagonista del distico in chiusura di ottava: anche qui l'epiteto *amor mio*, come il *per lei* di 13, 4 si trova al centro del verso. *Averno lago*, molto probabilmente il Cocito, unico lago infernale, almeno nella descrizione di marcata derivazione dantesca. 4) richiesta della vita ad Euridice, la vita tolta dal *drago*, il serpente, latinismo.

#### OTTAVA 15

La richiesta di Orfeo, tuttavia, necessita di un'ulteriore *argomentatio* nella sua *suasoria* nei confronti di Plutone, una *suasoria* che però è un esplicito riconoscimento dell'effettivo potere che la morte che alberga nell'Ade possiede su tutto il genere umano; anche qui l'anafora di *tutto/tutti* ai vv. 1 e 3 esplicita l'universalità della morte, così come nell'ott. 13 era l'amore ad avvolgere universalmente ogni piega del reale umano; l'ottava agisce così da contrappunto antitetico a quanto detto in precedenza.

2. *tardi o per tempo*: espressione ossimorica che indica il corso della vita umana nelle mani del Fato.

3. *segno*: da intendersi come punto d'arrivo della vita.

4. *albergo*: dimora, già usato anche da Dante.

5. *perpetuo e immobil*: l'al di là è eterno ed immobile poiché la trasformazione e il cambiamento all'interno di quella dimensione sono assenti, in quanto contrario dell'aperto mondo sulla terra.

7. *l'alto... inferno*: *l'alto potere*, nel senso di 'grande', dei sovrani dell'oltretomba è in antitesi con il *basso* dove questo potere effettivamente si esercita. Non per questo esso è meno importante, come ricordato nel verso successivo, dove ancora una volta il *tutti* risuona al centro del verso. *Regno* al v. 5 e *scettro eterno* al v. 8 indicano la regalità che contraddistingue Plutone e Proserpina.

#### OTTAVA 16

L'ottava avvalsa quanto valeva in senso generale nell'ottava precedente nel caso specifico di Euridice. Anche in questo caso numerosi sono i richiami sia interni che esterni all'ottava con quanto già detto.

1. *chieggio*: chiedo, a fine verso, richiama il *chieggio* a inizio del distico finale al v. 7, chiudendo in se stessa la richiesta a Plutone.

4. *regni ombrosi e scuri*: *ombrosi* è qui da intendersi probabilmente pieni di ombre, cioè di anime, mentre *scuri* continua il tema dell'oscurità che avvolge gli inferi, già insistito nelle ottave precedenti.

5. *riverenza e onor*: atti tipici di chi si rapporta con dei signori, come nel caso di Orfeo nei confronti degli dei sovrani dell'Oltretomba.

6. *preghi... scongiuri*: la preghiera di Orfeo è una preghiera ardentemente pervasa dalla forza d'amore. Come ben nota, tale tenacia già evidente in tutto il discorso, verrà momentaneamente premiata.

8. *sì ch'io... tanto affanno*: 'così che io possa dare riposo a una pena così grande'. Colpisce che paradossalmente l'affanno stesso di Orfeo derivi in larga misura da quell'amore che lo ha spinto a scendere nell'Oltretomba per riavere Euridice, quasi ad alludere alla doppia conseguenza che si cela dietro una passione simile.

#### OTTAVA 17

La conclusione del discorso di Orfeo è un crescendo di *pathos* e tono tragico: nell'eventualità in cui il fato non voglia restituirgli l'amata Euridice, egli non se ne andrà più dall'Ade; a quel punto Plutone e Proserpina godranno di un nuovo membro della loro corte. L'ottava è all'insegna delle anastrofi e degli iperbati, che la rende perfettamente costruita al fine di convincere, quasi in un ultimo sforzo da parte di Orfeo, le due divinità, al punto che il distico finale, sulla scorta delle parole di Ovidio che qui, più che in altri luoghi, viene ricalcato alla perfezione, sembra un vero e proprio *fulmen in clausola*.

1. *fato*: il destino, descritto poi come *fatal sorte* al v. 7, racchiude il senso generale dell'ottava; l'intero lamento sembra essere in ultima sede un dono alla sorte.

2. *aura aperta e viva*: ampliamento del tema del *mondo aperto* già ricordato, con la consueta dittologia aggettivale, richiama in antitesi l'*aria oscura e morta* di 10, 8, descritta prima ancora dell'inizio del canto di Orfeo.

3. *gli ascritti... giorni*: con una costruzione alla latina, in cui *ascritti* concorda con *giorni*, viene descritto il potere del fato, qui inteso come natura che scrive i giorni stabiliti per ogni vita umana.

4. *onde*: di cui, complemento di specificazione.

5 – 6: *non vo'... tartarea riva*: l'anafora del *non vo'* è lapidaria eppure così aggraziata, specialmente nel v. 5: in un *adynaton* preziosissimo Orfeo prospetta che il sole non illumini più per degli *occhi celesti*, qui probabilmente da intendersi come degli occhi in generale, forse i suoi.

8. *godete... la morte*: ampliamento del latino *letum gaudete duorum* (*Met.*, X, 39).

#### OTTAVA 18

Dal generale al particolare, in una *climax* ascendente di intensità tragica e commozione, da considerarsi contemporanea al canto appena descritto, da questa ottava fino alla 20 vengono descritti gli effetti del suono della cetra di Orfeo nell'Oltretomba: tutto l'inferno piange, il luogo stesso, le anime, alcuni famosi dannati a cui, a partire dal distico finale di questa ottava e nella successiva, sono dedicati due versi ciascuno, fino ad arrivare al



pianto di Furie ed Erinni, mostri infernali ben lontani dal provare alcun sentimento diverso dalla rabbia, e alla sorpresa di Proserpina nello scoprire che il canto ha commosso perfino il marito.

1. *concetto*: pensiero, idea.

2. *tal dolcezza*: con una dolcezza tale; richiama la *tal pietate* al verso precedente, così da inscrivere il canto di Orfeo nel tema della bellezza e del sentimento, già ricordati in precedenza.

3 – 4: *ch'al crudo inferno...* duole e bagna: l'intero oltretomba sembra scosso dal dolore che Orfeo riesce a trasmettere con il suo canto al punto da non dolersene in misura minore. Comincia qui la serie di distici che, come dei *frames* cinematografici, ci illustrano per immagini le conseguenze nell'Ade del canto di Orfeo all'insegna dell'dolore, ma del godimento per la sua bellezza.

5 – 6: *ogni alma...* *volto bagna: essangue*, turbata. *Caldo affetto*, l'amore, connotato nella sfera del calore e della luce, di Orfeo per la sua donna. *Pianto* e *bagna* sono connessi strettamente per il tratto semantico che li accomuna, quello dell'acqua.

7 – 8: *Tantalo...* e *l'fonte*: primo di questa serie di dannati famosi che interrompono il proprio castigo per ascoltare le parole di Orfeo è Tantalo, punito per aver imbandito agli dei, per tastarne l'onniscienza, le carni del figlio Pelope; fu condannato ad avere fame e sete per l'eternità, essendo posto in un lago con sopra la sua testa i rami di un albero ricco di frutta: tuttavia, ogni qual volta avesse tentato di mangiare un frutto o bere l'acqua del lago sotto di lui, essi si sarebbero ritratti. In questa immagine, quasi per curiosità, sembra dimenticare il proprio tormento, disprezzando l'albero *fuggitivo* e *l'fonte*, l'acqua del lago.

#### OTTAVA 19

1 – 2. *l'eterno...* e *tace et ode*: Issione, condannato da Giove ad essere legato a una ruota e a girare per l'eternità per aver cercato di possedere Giunone, riesce a fermare il suo supplizio: il *tace* presuppone le urla che probabilmente il dannato stava producendo, ma che all'udire il canto di Orfeo si interrompono, così come il giro della ruota.

3 – 4. *Per lo canto...* *il cor non rode: avido augello*, l'aquila, aguzzino di Tizio, gigante figlio di Zeus. *Infelice*, qui forse per ricordare la colpevolezza non del tutto personale del dannato: per vendicarsi infatti di Latona che aveva partorito Apollo e Diana, Giunone aveva ispirato a Tizio una passione tale da desiderare ardentemente la rivale; ma quando egli cercò di violentarla, i due gemelli figli di Zeus accorsero in aiuto alla madre uccidendo il gigante, che fu condannato nel Tartaro ad avere un'aquila che gli mangiasse per l'eternità il fegato, anche se qui Anguillara indica il *cor*. In realtà il *focus* dell'azione non è incentrato su Tizio, in questi versi, ma sull'uccello che smette momentaneamente il suo ruolo di carnefice, quasi a ricordo, anche nell'oltretomba, che il canto di Orfeo attirava pure gli animali.

5 – 6. *Lasciando...* *del canto gode: crivello*, setaccio. Le Belidi o Danaidi sono le figlie di Danao re di Libia costrette a riempire d'acqua per l'eternità una botte che aveva tuttavia il fondo bucato. Nella descrizione della botte indicata come crivello si vede bene quella punta d'ironia di stampo ariostesco, che si ritrova anche nel distico successivo nell'immagine di un Sisifo pensieroso appollaiato sul proprio masso. Al v. 6 è evidente il chiasmo che pone in antitesi, agli estremi del verso il pianto per la sventura di Orfeo, ma il godimento provocato dal suo canto.

8. visibile l'allitterazione della sibilante; *volubil sasso*, poiché il masso che Sisifo doveva spingere in cima a una ripa, rotolava nuovamente al punto di partenza.

#### OTTAVA 20

1 – 4. *Ogni Furia... il primo pianto*: sembra esserci una confusione, da parte dell'Anguillara, fra Furie ed Erinni: le prime sono tre divinità appartenenti alla religione romana, mentre le Erinni appartengono a quella greca. Entrambe sono comunque legate alla vendetta e sono tre: Aletto, Megea e Tisifone. *Pioggia*: allusione al pianto; in tutta l'ottava viene percorso nuovamente il tema delle lacrime, anche per l'insistita scelta di vocaboli appartenenti alla stessa sfera semantica (*pioggia, pianto, piangendo*). *Serpi*: i serpenti che hanno le Furie al posto dei capelli. Il canto di Orfeo è così potente da far piangere per la prima volta le Erinni. Probabilmente Anguillara le ripartisce in due gruppi diversi intendendo furia come 'ciascun mostro infernale': solo così si spiega nell'ottava la compresenza dello stesso essere mitologico.

5 – 8. *Proserpina... e la pietà*: la protagonista della seconda quartina è la regina degli inferi, che commossa, con voce accorata (ecco il significato di *grido*), è come se si voltasse per chiedere la grazia al marito, ma vede che Orfeo ha mosso pure in lui il pianto e la pietà per la sua storia. Il *non meno* al v. 8 richiama il *non men* dei vv. 1 – 2; ogni ottava dell'Anguillara sembra essere così un quadro a parte che solamente giustapposto l'uno all'altro rivela l'incastro perfetto degli elementi della narrazione.

#### OTTAVA 21

1. *la moglie... al suo marito: marito e moglie*, agli estremi del verso, sono ritratti da questo momento come dei signori benevoli e non più spaventosi che concederanno la grazia ad Orfeo.

2. *dolce accento*: il *dolce canto* di Orfeo, così nell'ottava precedente al v. 6, così come *metrico lamento* al v. 4 e *carne raro e gradito* al v. 5.

3 – 6. *Pluton... torni contento*: il canto di Orfeo risulta così gradito e raro per la sua bellezza che Plutone decide di premiare una simile impresa.

7. *virtù sua*: di Orfeo.

8. *sdegno infernal*: lo *sdegno* del re degli inferi per essere giunto nell'Ade da vivo, uno sdegno provocato da quell'*ùbris* che però riesce positivamente a ribaltare le sorti della vicenda di Orfeo.

#### OTTAVA 22

Finalmente Orfeo riesce ad ottenere da Plutone ciò per cui era sceso nell'oltretomba; Euridice viene restituita al marito, ma a una condizione: finché non sarà fuori dall'inferno egli non dovrà voltarsi, pena la seconda perdita della ninfa.

2. *ombre nove*: le anime morte da poco tempo.

3. *legge*: è il *foedus*, l'accordo stretto con il dio degli inferi, che se rotto porterà a conseguenze molto tragiche.

4. *regno dove il dì mai non risplende*: l'Ade; continua la descrizione del regno dei morti come buio e oscuro in contrapposizione alla luce del mondo terreno.

5. *in ver*: verso

5 – 6. *La nuora di Apollo*: Euridice.

7 – 8. *Ma che... indietro il lume*: 'ma che il fato la condanna al fiume nero dello Stige, se Orfeo volge gli occhi indietro all'inferno'; comune fin dallo Stilnovo *lume* per occhi/sguardo. Il lume di Orfeo ritornerà nel termine *luce* dell'ott. 24, 1.

#### OTTAVA 23

1. *per uno... et erto*: il *tricolon* aggettivale in *climax* rende perfettamente la difficoltà del cammino di ritorno di Orfeo. Differentemente dalla porta d'ingresso per la quale è entrato il figlio di Apollo, una porta larga e che con relativa facilità lo ha condotto al cospetto dei signori infernali, la via del ritorno è più ripida, più stretta e più difficoltosa.

2. *lei co'l carme invita*: come prima delle loro nozze, ancora una volta Orfeo cantando attira a sé Euridice.

3. *merto*: merito, premio. Specificato al verso successivo, non è ben chiaro che cosa sia questo *merto*; forse è da supporre come la pienezza dell'amore coniugale, a meno che l'Anguillara, molto ironicamente e maliziosamente non alluda a qualcos'altro.

4. *giorno aperto*: in contrapposizione al *regno dove il dì mai non risplende*, ott. 22, 4.

6 – 8. *Quand'ei... a Pluto avante*: 'quando egli si ricordò della ferita che lentamente la faceva camminare per ciò che aveva visto quando ella era andata davanti a Plutone'. La costruzione alla latina ricalca però anche la difficoltà della donna nel seguire Orfeo alla luce del sole. *Piante* qui sta per piedi.

#### OTTAVA 24

Fra questa ottava e la successiva si consuma la tragedia di Orfeo: Euridice viene richiamata nell'Ade, e le due stanze sono dedicate rispettivamente una al poeta e una alla donna amata, che per la prima volta nell'episodio, escluso il momento della sua morte, è soggetto parlante.

1. *luce*: occhi, sguardo.

2. *aere tetto*; l'aria dell'inferno *oscura e morta*. La descrizione continua il *leit motiv* già visto, di derivazione dantesca.

3. *senza punto*: senza in alcun modo. *Infernal duce*: Plutone.

5 – 8. *Subito a Stige... avolse e strinse*: Stige è il *nero fiume* ricordato in 22, 7 da Plutone; il *fato* assume anche qui la centralità propria che lo contraddistingue come motore di tutte le azioni fuori e dentro il poema; al centro del verso è significativo che l'azione sia deputata a lui e non per esempio a qualche mostro infernale. *Cupido*: desideroso. Ritorna il tema dell'abbraccio a un'anima defunta che però si rivela inconsistente; ricorda molto da vicino l'incontro fra Dante e Casella in *Purg.*, II.

#### OTTAVA 25

Dedicata interamente al "pensiero" di Euridice, la sua descrizione è condotta con una delicatezza incredibile da parte dell'Anguillara. È come se per un momento il dolore metro di Orfeo si fermasse e tutta l'attenzione fosse spostata su un viso che ci immaginiamo dolce e malinconico come quello di Euridice.

1. *Nulla si duol...*: Euridice non si addolora per la sua seconda morte, morte che la sta richiamando agli inferi.

2 – 3. *Né giusto... ammira et ama*: 'e non si duole di un marito che ammira ed ama lei sopra ogni altra cosa'. Il troppo amore di Orfeo, per Euridice, sembra essere sufficiente per non provare il dolore di morire un'altra volta; anche se in questo caso il sentimento non è riuscito a vincere la morte, Euridice è comunque legata a Orfeo, al punto che il *vale* del v. 7 sembra più una promessa di rivedersi più che un addio.

8. *a pena intesa*: l'addio di Euridice è poco più di un sussurro, ma Orfeo riesce a coglierlo, seppure da lontano.

#### OTTAVA 26

Le ottave che seguono descrivono lo stupore di Orfeo per la seconda perdita della moglie, il tutto condotto con due similitudini che richiamano, in questa e l'ottava successiva, il tema della pietra e dell'impietrire, dovuto ad un forte turbamento nel primo caso, a una punizione nel secondo.

3 – 4. *Pria... sguardo e 'l passo*: in due versi vengono ripercorse le due cause della morte di Euridice: una dovuta alla ferita causata dal serpente, l'altra al voltarsi del marito.

5 – 6. *Di quel... venne un sasso*: Euristeo, cugino di Eracle, impose al parente di portare al suo cospetto Cerbero, il trifauce custode dell'Oltretomba, ma quando lo vide davanti a sé rimase impietrito dal terrore.

#### OTTAVA 27

Le ottave sono legate fra loro dal termine *stupì* (26, 1), *stupor* (26, 8) e *stupido* (27, 1) per indicare l'assoluta meraviglia che prende Orfeo alla perdita di Euridice.

Il mito – paragone utilizzato per descrivere il divenir pietra di Orfeo è quello di Oleno e Letea, che viene raccontato nell'ottava con un *ysteron proteron*; prima l'allusione alla colpa, poi la trasformazione, infine la causa della trasformazione, in una sorta di racconto alla rovescia. Letea si era vantata di essere più bella di qualsiasi dea, cosicché ne attirò l'odio; il marito Oleno, per non restarle separato, si addossò comunque la colpa, così che entrambi alla fine vennero trasformati in pietra.

5. *che 'l corpo... la mente*: chiasmo con al centro il verbo *immarmorar* che rende con l'allitterazione la freddezza della pietra in cui Oleno e Letea vengono trasformati. *Perder la mente* forse richiama all'etimologia che potrebbe stare a monte del nome Letea, cioè 'colei che dimentica' da *lanthàno*, dimenticare in greco antico.

7 – 8. Il distico in chiusura presenta un tratto derivante dalla consueta ironia ariostesca: Letea disse di essere bella più di ogni altra dea per dare una nuova forma (la pietra) a sé e al marito.

#### OTTAVA 28

L'azione narrativa con protagonista Orfeo riprende dopo la parentesi mitologica delle due similitudini di Euristeo e Oleno: il poeta tenta di ritornare nuovamente all'inferno, ma Caronte, il traghettatore delle anime, gli vieta l'accesso, così come il commento del narratore in chiusura di ottava che richiama in causa il fato che già nelle parole indirette di Plutone vietava il ritorno di Orfeo per la seconda volta nel Tartaro.

3. *ripreso*: fermato. *Fiume di Caronte*: l'Acheronte, primo dei fiumi infernali.

5. *ei canta... un fonte*: la concitazione del verso è palpabile; Orfeo tenta con il canto, con la musica, con le lacrime di riavere ancora una volta Euridice, ma questa volta pare che nessuno lo ascolti; eppure questa volta nonostante sembri che l'inferno si possa un'altra volta muovere a compassione, aleggia sull'ottava qualcosa di più pesante, il fato, che sentenza l'impossibilità di riavere la moglie defunta.

#### OTTAVA 29

La descrizione della disperazione di Orfeo è condotta con la consueta grazia dell'Anguillara, pur dopo i momenti frenetici delle ottave precedenti. Dopo aver invano pregato Caronte di passare, Orfeo maledice l'inferno e si ritira solitario sui monti Rodope ed Emo. Sembra terminare qui la prima parte della sua storia.

1. *più giorni*: sette, almeno secondo Ovidio.

2. *passator del porto*: Caronte, già nominato all'ott. 28, 3.

3. *né Cerere o Lioo...: Cerere*, dea del raccolto e dell'abbondanza, e *Lioo*, epiteto di Dioniso, qui metonimie per indicare cibo e bevande; il dolore di Orfeo è così grande da non permettergli di toccare alcunché.

5. *ultimo prego*: l'ultima preghiera, che come le precedenti non viene tuttavia esaudita.

6. *aere oscuro e morto*: per l'ultima volta ritorna la consueta descrizione dell'Ade iniziata con le medesime parole all'ott. 10, 8. Con una composizione ad anello, Anguillara chiude il lungo episodio dedicato alla *quête* di Orfeo per riavere Euridice, un'impresa però non andata come previsto.

#### OTTAVA 30

La seconda parte del racconto di Orfeo, prodromo all'inizio del canto che racconterà i vari amori contenuti nel decimo libro, è introdotta da una splendida indicazione astronomica ad indicare il tempo: sono passati tre lunghi anni da quando Orfeo si è ritirato sulla cima del Rodope, tre anni in cui però non ha desiderato alcuna donna, né un secondo matrimonio, pur avendo molte spasimanti che tuttavia sono state costantemente rifiutate.

1. *Dal Pesce... accese*: la costellazione dei Pesci e quella dell'Ariete, il passaggio fra le quali indica l'inizio della primavera e il rifiorire della stagione; il tema delle ottave successive sarà non a caso quello floreale e legato alle piante, così come i paragoni che si troveranno saranno condotti allo stesso modo su quel piano.

4. *aere almo e giocondo*: in contrapposizione all'*aere oscuro e morto* dell'ottava precedente e in concordanza con il ritorno della primavera che sembra rallegrare qualsiasi cosa.

6. *imeneo*: matrimonio.

7 – 8: il distico, con un chiasmo al v. 7 descrive la passione amorosa bruciante delle innamorate di Orfeo, tutte rifiutate in nome dell'assoluta fedeltà ad Euridice.

#### OTTAVA 31

Vengono spiegate le ragioni della ritrosia di Orfeo verso il genere femminile; le rime dell'ottava si rispondono l'una con l'altra, spesso in antitesi fra loro: *infelice* al v. 1 è in opposizione con *felice* al v. 5, *avinse*, v. 2 si lega con *strinse* al v. 4, il distico finale presenta le parole *noia* e *gioia* che rappresentano i due poli opposti in cui si è mosso Orfeo all'interno del sentimento amoroso.

2. *la prima consorte*: Euridice, indicata alla fine del verso successivo. L'infelicità e la sfortuna legata alle prime nozze impedisce ad Orfeo di prendere nuovamente moglie.

3 – 6. *Da poi... in lui dipinse*: il secondo motivo è dato dalla promessa di fedeltà alla moglie; 'non avrebbe mai reso felice un'altra donna con la bellezza che il padre Apollo aveva in lui dipinto'.

7. *spose*: qui genericamente donne, continua il tema del matrimonio che attraversa l'ottava.

#### OTTAVA 32

L'ottava descrive, in antitesi alla precedente, il motivo di tanto desiderio per le donne nei confronti di Orfeo: essa si divide in due quartine, entrambe in anafora con il *molte*, che offrono le due cause della passione amorosa delle donne.

1. *per le bellezze...: a causa della bellezza di Orfeo*.

2. *... da sì bel dio, da tanta madre*: dal bell'Apollo e da una madre così grande, Calliope.

5. *da le belle alte parole*: a causa della bellezza del canto di Orfeo.

6. *inferne squadre*: da intendersi come armate, perché ostili inizialmente all'impresa di Orfeo.

7. *prole*: figli, anche al v. 3; il desiderio di avere figli con Orfeo è mosso dalle due motivazioni sopra riportate; alcune per avere una prole bellissima, l'altra per averne una bravissima nel canto come il padre.

#### OTTAVA 33

Viene spiegato nuovamente il motivo del rifiuto di Orfeo, specificando tuttavia che, se non ci fosse state Euridice al quale egli aveva votato se stesso, avrebbe sicuramente amato un'altra donna che lo avrebbe elevato verso l'alto; gli ultimi tre versi sembrano richiamare un ideale di amore platonico che fino a quel momento, anche nei confronti di Euridice, non si è mai visto nel poeta.

1. *rubelle*: nemiche, ostili.

2. *fé*: la fede coniugale nei confronti di Euridice.

3. *altramente*: in altre circostanze.

6 – 8. *Per alzar... con l'alma*: l'amore ipotetico che Orfeo avrebbe potuto offrire alla più bella delle sue spasimanti, l'avrebbe sicuramente elevato spiritualmente, dandosi ad una bellezza eterna e pura. L'elemento neoplatonico è ben presente in questa ottava ed è prodromo al desiderio verso cui si volgerà Orfeo per elevarsi verso l'alto: non le donne, ma i giovinetti di Tracia.

#### OTTAVA 34

Viene spiegato il motivo per cui Orfeo rivolge il suo amore nei confronti dei ragazzi: condotto sul tema della fioritura e della primavera, che come già visto si lega alle ottave successive in cui sarà la lenta marcia delle piante a fare da protagonista, la bellezza degli uomini splende nella prima gioventù ed è grazie a questa che Orfeo può elevarsi spiritualmente, mantenendo la fedeltà ad Euridice. Diversamente dalle redazioni precedenti, in cui il traduttore si scagliava violentemente contro l'omosessualità di Orfeo, l'Anguillara sembra porre l'accento quasi maggiormente sulla bellezza della gioventù e su un sottinteso appello a godere dei frutti di quell'età; l'amore per il bello e la virtù che da esso deriva, oltre, come già visto, ad avere una consistente influenza neoplatonica, sembra essere l'inizio per il nuovo canto che di lì a un po' comincerà Orfeo.

2. *bellezze alte e beate*: richiama la *bellezza eterna e alma* al v. 7 dell'ottava precedente.

4. *nel più bel fior...*: molto probabilmente l'adolescenza, nella quale l'uomo giunge a possedere la bellezza più splendida.

6 *che può...*: l'iperbato rende perfettamente l'eleganza e il moto ascensionale di questa bellezza, pur nella sua difficoltà dovuta probabilmente all'amore per dei giovani.

7 – 8. *Scala*, riprende il tema della salita verso l'alto dato dalla bellezza dei giovani. *Il giovinil più vago aspetto*: in linea con *il più bel fior de la sua verde etate*, sempre indicante l'adolescenza.

#### OTTAVA 35

Questa ottava e la successiva concludono la spiegazione del rivolgersi amoroso di Orfeo verso i giovani di Tracia e l'inizio del neonato canto del poeta, dato dall'ispirazione mossagli proprio dalla bellezza che egli ritrova nel volto dei ragazzi.

1 – 4. *E così... l'alta cagion prima*: la giustificazione dell'amore omosessuale è molto semplice; amando i ragazzi, Orfeo mantiene la fedeltà data alla consorte e dal *pueril raggio*, lo splendore della giovinezza, che richiama il *raggio* al v. 5 dell'ottava precedente,

ottiene ciò che gli permette di elevarsi spiritualmente e di riprendere il dolce canto che lo ha sempre accompagnato.

5 – 8. *Onde... dubbio il volto*: viene descritta la ripresa del canto di Orfeo, un canto in lode della bellezza raccolta nell'uomo quando è ancora giovane e ha *molle* e *dubbio*, perché non ancora formato, il volto. La delicatezza con cui l'Anguillara descrive la rinascita del canto di Orfeo riesce quasi a far dimenticare la tragedia compiutasi nelle ottave precedenti, nonostante una leggera malinconia pervada ancora la storia.

#### OTTAVA 36

Si conclude nei primi due versi il tema dell'amore omosessuale di Orfeo ed inizia una nuova sequenza narrativa, condotta mediante il consueto *topos* del *locus amoenus*: lo spazio dove viene a trovarsi il citareda è un bellissimo prato pieno di fiori ed erbe, ma mancano degli alberi ad offrirgli dell'ombra.

1 – 2. Fu grazie ad Orfeo che il popolo di Tracia iniziò ad amare i giovani ragazzi, causa che scatenerà all'inizio del libro successivo l'ira delle Baccanti.

3 – 4. Descrizione del prato in cui si trova Orfeo.

5 – 8. Non vi sono piante di alcun tipo in quel prato, poiché il bosco, con i faggi e le querce, è lontano.

#### OTTAVA 37

Come un incantesimo operato dalla lira, Orfeo riesce a far dimenticare la 'stabilità' degli alberi della foresta e tutti insieme li invita ad ascoltare il suo canto. La selva, dalla metà dell'ottava diventa protagonista, in una lunga enumerazione di diverse specie di alberi, dell'intera storia.

1 – 4. *Ma come... dolce e divina*: riprende gli stilemi con cui alle ottave 4 e 5 era stata condotta la descrizione del movimento compiuto da Orfeo sulla lira e la conseguente produzione del suono, sempre sul tema della perfezione e dell'armonia.

5 – 8. *D'esser... move le piante*: la descrizione è condotta così magistralmente che ogni verso descrive, come in diversi fotogrammi, la reazione al canto di Orfeo: sembra che la selva si risvegli dalla propria condizione di stabilità e udito il canto cominci a piegarsi lentamente verso il figlio di Apollo; mano a mano comincia a marciare verso di lui attirata da un suono tanto melodioso.

#### OTTAVA 38

Comincia qui, fino all'ottava 40, la descrizione dei vari alberi che marciano verso Orfeo per sentirne il canto; in un lungo elenco di specie diverse, esso non appesantisce tuttavia il dettato poetico, ma anzi dipinge nella nostra mente questa lunga camminata in cui sembra di vedere le varie foglie e il fruscio dei rami degli alberi che vengono descritti ognuno con l'attributo che più gli è consono.

1 – 2. *La quercia... la fronte*: la quercia *spaziosa*, spaziosa perché grande e dalle foglie larghe, il cerro, superbo probabilmente per la sua grandezza e il rovere appartengono alla stessa famiglia; l'*altero* al v. 1 e il *drizza la fronte* al v. 2 si rispondono l'un l'altro per il tema della superbia che però qui è limitata poiché il gesto umano di alzare la fronte è dovuto alla bellezza del canto di Orfeo verso cui si stanno dirigendo.

3 – 4. *La molle... di Fetonte*: il tiglio, il faggio, il pruno e il pero e i pioppi, le sorelle di Fetonte, trasformate in alberi a causa del pianto per la morte del fratello.

5 – 6. *L'arbor... alluma ogni orizzonte*: Dafne, trasformata in alloro, che salvò la sua verginità (che riprende il paragone con il fiore già visto nel primo canto del *Furioso*) da Apollo.

8. *co' l'frassino*: il frassino, detto *superbo*, richiamando *il cerro altero* al v. 1, utile alla costruzione delle aste per la guerra.

#### OTTAVA 39

1 – 2. *Portaro... l'altera fronte*: un'altra schiera di alberi 'superbi' si mette in cammino verso Orfeo; il platano, l'abete e il leccio. In un unico verso troviamo la dittologia *altera fronte* che nell'ottava precedente era spezzata in due versi differenti, in rima.

3 – 4. il salice che non patisce la sete, poiché i suoi rami all'ingiù toccano l'acqua, e il loto, che sta vicino alle onde dello stagno.

5 – 6. L'acero, dipinto come multicolore.

7 – 8. *Co' l'sempre verde... e l'fico*: da ultimi troviamo il bosso, la tamerice, il mirto, il gelso e il fico, alcune piante sempreverdi, altre piante dedicate di norma a Venere.

#### OTTAVA 40

1 – 2. *L'edera... orno*: l'edera è indicata come *flessuosa* poiché come pianta rampicante si insinua e si estende con estrema flessibilità dovunque, l'acanto, *molle* perché delicato, la vita, *preziosa* poiché dà il vino (e la presenza della vita in questa ottava anticipa tuttavia ciò che le seguaci di Bacco, ubriache, compiranno nei confronti di Orfeo nel libro successivo), l'olmo e il frassino.

3 – 4. Distico dedicato alla palma, altera, ma santa nello stesso tempo, che viene data al vincitore delle gare sportive; la descrizione della palma è condotta anche in *Par.*, I, quando Dante si affida ad Apollo nella stesura dell'ultima cantica della *Commedia*.

6. *formator del giorno*: Apollo.

7 – 8. *Vi corse... umano spirto*: da ultimo, in questa corsa/marcia per ascoltare il canto di Orfeo, giunge il pino, anch'egli con attributi di uomo (*il crin*) come già in altri versi delle ottave precedenti (vd. *le orecchie* al v. 5), che fu poco fa un essere umano. Viene così introdotto il mito di Attis, che come già spiegato, è come se si fosse mutato in albero poco tempo prima dell'inizio del canto di Orfeo, in un intreccio fra i diversi piani della narrazione che Anguillara come Ovidio riesce perfettamente ad incastrare.



## LIBRO UNDICESIMO (OTT. 1 – 19) – COMMENTO

### OTTAVA 1

La favola di Orfeo, interrotta dal lungo poemetto digressivo in cui raccontava le storie d'amore di dei e uomini, riprende all'inizio del libro undicesimo. La prima ottava, esattamente come le precedenti è divisa in due parti: mentre il poeta con il suo canto muove animali e piante e scatena in loro il pianto per le storie narrate, per caso le seguaci di Dioniso, le Baccanti, si vengono a trovare nel luogo dove tutti gli alberi si erano radunati ad ascoltare Orfeo.

3. *altissimo Poeta*: ricorda l'epiteto dato a Virgilio in *Inf.*, IV, 80; qui è ovviamente Orfeo. *Altissimo* per la bravura e la maestria nel canto.

5. *ecco*: a inizio verso sta ad indicare il repentino cambio di tono che da qui in avanti accadrà alla vicenda di Orfeo; infatti, entrano in scena le Baccanti.

6. *dio Teban, figliuol di Giove*: Bacco.

7. *Tracie nuore*: le Baccanti, le donne di Tracia.

8. *le piante...*: la *climax* ripercorre i numerosi uditori del canto di Orfeo.

### OTTAVA 2

Anche quest'ottava è perfettamente bipartita: mentre nei primi quattro versi si descrive la sfortunata coincidenza nella quale viene a trovarsi Orfeo, il giorno dedicato al culto di Dioniso, negli ultimi quattro vengono descritte le Baccanti e il loro accorgersi del nuovo bosco venutosi a creare attorno all'aedo.

2. *inventor del vino*: Bacco.

4. *la fera... e 'l pino*: ennesima enumerazione che descrive gli astanti al canto di Orfeo. Il pino è lo stesso ricordato al termine dell'ottava 40 che dà il *la* per la storia di Attis.

5 – 6: *mentre... alto e divino*: mentre le donne di Tracia si trovano immerse, avvolte in belle pelli, che tuttavia sottolineano il carattere ferino e animale che poi si svilupperà in loro, in uno dei riti del culto dionisiaco.

7. *mostro insano e losco*: non è ben comprensibile a quale *mostro* si stia riferendo l'Anguillara. In consonanza con l'ottava successiva, ardisco di correggere con *mosto*, pur essendoci la lezione *mostro* in tutta la tradizione; tuttavia il riferimento al vino *insano e losco*, oscuro, ben si inserisce nel tema del delirio che prenderò le Baccanti quando decideranno di attaccare Orfeo.

### OTTAVA 3

1 – 2. *Calda dal troppo vino...*: le Baccanti sono ebbre a causa del vino, che provoca il grande rumore che esse fanno gridando e battendo i piedi per terra durante il rito.

4. *selva ombrosa e varia*: bosco pieno d'ombra e vario perché pieno di diverse specie di alberi. L'attenzione delle Baccanti è ora rivolta tutta alla novità della selva.

5. *fatal fortuna*: sorte fatale, perché condurrà alla morte di Orfeo, definita al verso successivo *fera*, quasi animale, e *contraria*, avversa.

7. *insensate*: con *in-*privativo, da intendersi come prive di senno, tratto tipico di coloro che si dedicavano al culto dionisiaco lasciandosi invadere dalla *mania*.

8. *in un giorno*: viene indicato così il tempo impiegato da Orfeo nella recita del suo poemetto e del formarsi del bosco attorno a lui.

#### OTTAVA 4

Unica ottava in cui parla una delle Baccanti, colei che, incuriosita dal canto di Orfeo e dalla novità del bosco riferisce la sua scoperta alle sorelle.

3. *Fiede*: ferisce, come le ferite che di lì a poco procurerà con le altre al figlio di Apollo.  
4 – 8. *Ecco quel... tant'empio*: 'Ecco colui che odia e disprezza le donne. Non ascoltiamo, sorelle, quello che chiede questa lingua empia abituata a darci infamia, ma ognuna di voi prenda esempio dal colpo mio che scaglierò, che brama togliere dal mondo un cuore tanto empio'. *Empia lingua* al v. 6 è in chiasmo con un *cor tant'empio* al v. 8. Nel brevissimo discorso della Baccante alle sorelle è chiaro l'intento di vendicare l'empietà di cui è accusato Orfeo, ovvero quella di essersi dato all'amore con gli uomini, disdegnando quello muliebre.

#### OTTAVA 5

In questa ottava e nella successiva sono descritti i due tentativi ad opera delle Baccanti che vogliono ferire Orfeo: una di loro lancia il bastone, un'altra una pietra. Gli attacchi però risultano vanificati dalla bellezza del canto del poeta. Il pampino e le foglie di vite attaccate al bastone, pur colpendolo, gli fanno da scudo senza ferirlo, mentre il sasso, come si vedrà nell'ottava precedente, sembra umanizzarsi quasi a chiedere perdono per aver osato attaccare Orfeo.

1. *il braccio scioglie*: si alza per scagliare il bastone.

2. *legno impampinato e crudo*: metonimia per bastone, *impampinato* perché pieno di pampini e *crudo* riferito per ipallage alla Baccante e alla sua furia.

4. *divino Orfeo*: l'appellativo *divino* ha in sé la valenza della potenza speciale del suo canto derivato direttamente dal padre Apollo.

5. *tirso*: sormontato da un viluppo d'edera in forma di pigna; dal sommo dell'asta pende spesso una benda annodata, simbolo di consacrazione. È il bastone che viene scagliato contro Orfeo.

7 – 8. L'ottava si chiude con l'immagine di un'altra Baccante che raccoglie da terra una grande pietra e si accinge a scagliarla contro Orfeo.

#### OTTAVA 6

Il protagonista dell'ottava è il sasso scagliato dalla Menade: in una personificazione data dall'armonia del canto di Orfeo, la pietra placa da sola la rabbia con la quale era stata scagliata e ritorna per terra senza colpire il poeta.

5. *la lira ode...*: è il sasso che acquisisce caratteristiche umane, ascoltando il suono della lira, *il dolce accento*, ripreso al v. 7 come *dolce suono*.

8. *error suo*: lo sbaglio di aver 'osato' contro Orfeo, da intendersi forse anche come il movimento verso di lui.

#### OTTAVA 7

Inizia in questa ottava e durerà fino alla 12 una vera e propria passione di Orfeo: il figlio di Apollo viene aggredito dalle Baccanti desiderose di compiere vendetta per il rifiuto verso le donne che lo aveva contraddistinto; la mania delle donne non riesce ad essere vinta questa volta dal canto, che per la prima volta tace. Compatibilmente al gusto per l'orrido che cominciava già ai tempi di Ovidio a manifestarsi in poesia, anche nella versione dell'Anguillara viene mantenuta la descrizione sanguinolenta della furia delle Menadi.

1 – 2. *Ma cresce... bacchanale*: la rabbia delle Baccanti cresce sempre di più, una rabbia tuttavia definita temeraria, così come l'*orgoglio*, la superbia, è definito *insolente*. *Guerra* a fine verso si collega ad *armi* al v. 7.

3. *gleba*: zolla di terra.

4. *dispieghin l'ale*: viene descritto il lancio di pietre nei confronti di Orfeo. Se nelle ottave precedenti era il suo canto a *dispiegar l'ale*, ora il canto tace e può solamente accogliere gli ingiusti colpi della furia delle seguaci di Bacco.

7 – 8. La forza con cui le Baccanti si scagliano contro il citareda è così forte, così come le trombe, i tamburi e quanto possiedono crea rumore, da coprire il canto che prima si levava forte e chiaro.

#### OTTAVA 8

La vendetta delle Baccanti non si rivolge soltanto contro Orfeo, ma anche al 'pubblico' che ascoltava il suo canto: le donne fanno strage anche degli animali e degli alberi che lo stavano ascoltando per poi accanirsi una volta per tutte contro di lui.

3. *le fer prigioni*: le fecero prigioniere, comunque fecero loro del male.

5. *ecco*: lo stesso *ecco* dell'ott. 1, 5, che dà il segno del cambio di scena; in questo caso dell'effettivo attacco verso Orfeo, il cui corpo comincia a sanguinare per la lapidazione subita.

8. *oltraggio e danno*: distruggono senza pietà il suo corpo, la *carnal salma* del v. 6.

#### OTTAVA 9

L'ottava è percorsa da una lunga similitudine, tratta da Virgilio, che paragona la furia delle Baccanti alla furia degli uccelli che durante il giorno vedono mostrarsi un rapace notturno; la scena di Orfeo è però più tragica, in quanto egli, nonostante le percosse subite, continua imperterrito a cantare e a suonare la lira.

1 – 4. *Come s'osa... oltraggio e scorno*: 'Come il rapace notturno si ora qualche volta a mostrarsi mentre il giorno risplende e ogni uccello diurno contro di lui vola gli fa più che può oltraggio e vergogna'. *Augel notturno* e in antitesi con *augel diurno* al v. 3, mentre *oltraggio e scorno* del v. 4 riprende *oltraggio e danno* al v. 8 dell'ottava precedente, così come *più che puote* riprende a *più potere*, nel parallelismo che si instaura fra gli uccelli diurni e le Baccanti.

5. *nipote di Saturno*: Orfeo, nipote di Saturno, padre di Giove, padre di Apollo.

6. *insensate*: come in 3, 7, le Baccanti sono definite come prive di senno.

7 – 8. Il parallelismo dei due versi del distico è evidente: mentre da un lato Orfeo canta e suona, dall'altro il tirso lo percuote insieme alla pietra.

#### OTTAVA 10

1. *impampinato telo*: *telo* è qui nel significato di dardo, freccia, da *telum*, latinismo.

2. *che ad uso...*: l'uso del tirso non doveva essere in relazione all'omicidio di Orfeo, ma doveva essere usato durante i riti in onore di Bacco.

3. *mortal velo*: preziosa tessera petrarchesca.

4. *suoi seguaci*: coloro che avevano rivolto, come Orfeo, le loro attenzioni all'amore per i giovani e non per le donne.

7 – 8. *Vider... molti stamenti*: il distico in chiusura preannuncia la fine che attende Orfeo, oggetto di una furia destinata a divenire inconsulta ottava dopo ottava, fino a giungere al suo apice all'ottava 12, dove Orfeo muore. Il v. 7 contiene un vistoso chiasmo (*bifolchi arar, guardar armenti*).

#### OTTAVA 11

L'immagine dipinta nell'ottava sembrerebbe una classica immagine di tranquillità pastorale, dove ogni contadino è all'opera in base a ciò che gli compete. Ma l'arrivo delle Baccanti fa scappare tutti gli uomini presenti sulla scena che abbandonando i loro strumenti di lavoro non sanno di averli appena mutati in armi per le donne.

1. *altri la vanga... la zappa*: la *vanga* e la *zappa* vengono citati qui alludendo all'uso che le terribili Baccanti ne faranno su Orfeo. *Zappa* è in rima identica con *zappa* al v. 3.
3. *muliebre stuol*: gruppo di donne, in relazione al *muliebre sdegno* al v. 7.

#### OTTAVA 12

La furia delle Baccanti arriva qui al suo culmine: presi gli strumenti e flagellati persino i poveri buoi che i pastori stavano pascolando nell'ottava precedente, le donne ritornano dal povero Orfeo che invano cerca di aiutarsi ancora con il canto. La parte in cui viene ucciso viene allusa e si passa così in chiusura all'esalazione dell'ultimo respiro del poeta da quella bocca che per così tanto tempo aveva mosso tutti gli elementi della natura.

5. *Forz'è*: è ovvio che, a segnare l'ineluttabilità del destino di Orfeo, sopraffatto da una furia tanto grande.
6. *il gran scrittore de' gesti degli eroi*: la storia di Orfeo giunge qui ufficialmente al suo termine, con lo stesso stilema con cui era stata introdotta in X, 2, 7; dopo aver ufficialmente cantato le gesta (amorse) di molti personaggi, raccontate nel libro decimo, il figlio di Apollo muore, ormai sopraffatto da una forza di tale genere. Le ottave successive rappresentano quasi un'appendice alla storia, una storia che però fortunatamente giunge per il citareda al tanto agognato lieto fine.

#### OTTAVA 13

Questa ottava, con le due successive, descrive le reazioni dell'uditorio di Orfeo alla notizia della sua morte: il sentimento di tragicità che pervade l'intera natura si estende perfino ai sassi. Tutti piangono la morte del divino poeta, in un crescendo di disperazione.

1. *sacrilegio*: la morte di Orfeo è a conti fatti un sacrilegio, un'offesa a un dio figlio di una divinità come Apollo.
2. *infami ed ebre*: epiteti delle Baccanti; *infami* perché senza onore dopo un tale atto ed *ebre* perché ubriache dal vino.
- 3 – 4. *Poté... muliebre*: lo sdegno femminile ha potuto più del canto meraviglioso di Orfeo, ma quest'ultimo ha lasciato però delle tracce: le reazioni della natura alla sua morte.
5. *le selve... le lor palpebre*: le selve della Tracia, compresa il neonato bosco che proprio Orfeo aveva creato con il suo canto, piangono la sua scomparsa.
7. *le dure selci*: il dolore investe anche le pietre. Le selci, pietre dure per definizione, sono ritratte piangenti per l'*aspra morte* e la conseguente perdita di un canto tanto dolce.

#### OTTAVA 14

L'eredità di Orfeo tuttavia viene raccolta dai suoi ascoltatori: gli uccelli, le ninfe e perfino un albero, che risulta difficile identificare, cantano una sorta di nenia funebre, quasi vestendosi a lutto per un tale evento.

1. *distillato vetro*: le lacrime, raffigurate in una preziosissima metafora che avrà seguito in Tasso e nella produzione poetica barocca.
- 3 – 4. *Mosser le ninfe... oscuro e perso*: le ninfe intonano un canto di dolore, mentre si vestono a lutto per la morte di Orfeo.

5 – 8. *Come ti vide... alte e divine*: l'albero diverso, che non si sa bene come identificare, forse con Atti o Ciparisso, gli unici ad avere una forma umana prima della metamorfosi in pianta o per lo meno gli unici la cui storia viene raccontata insieme a quella di Orfeo e gli unici a condividere come lui una storia d'amore omosessuale, specialmente Ciparisso. Il *bosco afflitto* potrebbe fare riferimento alla foresta creata da Orfeo: in quel caso la supposizione non sarebbe così fuori luogo.

#### OTTAVA 15

1 – 4. *Nel bel regno... fer correr l'onde*: da ultimi, i fiumi e le fonti della Tracia piangono talmente in abbondanza da aumentare la loro portata d'acqua in modo tale che ne fecero giungere di più al mare.

5 – 8: siamo all'ultimo atto delle Baccanti: una volta ucciso il poeta, ne distruggono completamente il corpo e ne disperdono le parti.

#### OTTAVA 16

L'ottava risente enormemente, oltre che dell'influsso ovidiano da cui ovviamente è tratta, anche del modello virgiliano: la testa di Orfeo viene gettata nell'Ebro insieme alla lira, che magicamente continua a suonare, così come la lingua del poeta continua a cantare, seppur in maniera flebile, accordando il suono con l'eco che si presuppone ci sia nelle ripe.

4. *ogni corda...*: lentamente, come se riprendesse di nuovo vita, la lira ritorna a suonare e di lì a poco anche la lingua di Orfeo. *Corda* viene ripreso al v. 7.

5. *la lingua...*: la lingua di Orfeo, pur senz'anima, riprende il canto interrotto dalle Menadi; viene ripresa al v. 7.

#### OTTAVA 17

Nei primi quattro versi viene descritto il viaggio della testa di Orfeo e della sua lira, quasi facesse parte di un nuovo quadro narrativo, fino al loro arrivo sull'isola di Lesbo, dove, per ironia della sorte, un altro serpente cerca di mordere il capo del poeta.

5. *Un serpe*: come all'inizio con Euridice, un altro serpente sembra pronto a fare ulteriore scempio ad Orfeo, benché morto. *Serpe* viene ripreso nel termine *angue* al v. 7.

6 – 8. *S'abbassò... e sangue*: la descrizione del movimento del serpente è condotta sul tema dell'orrido: *crudo e orribile* viene definito il serpente, così come la chioma di Orfeo viene descritta come piena nello stesso tempo di rugiada e sangue.

#### OTTAVA 18

Con un salto verso l'alto, l'azione sembra spostarsi improvvisamente verso Apollo, che avendo assistito a tutta la scena, decide di intervenire, tramutando il terribile serpente, che già aveva causato dolore al figlio per la morte di Euridice, in pietra.

2. *il padre pio*: Apollo, il padre di Orfeo.

3 – 4. *Ch'avendo... tocchi*: 'avendo mancato di rispetto ai riti in onore di Dioniso (le donne), lascia che sia proprio Dioniso a fare vendetta per la morte del figlio'. *Lieo*, epiteto di Dioniso, già in X, 29, 3.

7 – 8. L'ironia del narratore si gioca sul termine spoglia, ad indicare la pelle del serpente, che invece di mutarsi in nuova pelle diventa pietra mentre sta per mordere Orfeo.

## OTTAVA 19

L'ottava finale della favola di Orfeo ed Euridice è costruita secondo una sapiente *climax* ascendente, pur descrivendo a conti fatti una discesa: il figlio di Apollo ritorna nuovamente nell'Ade dov'era stato e rivede quei luoghi nei quali era entrato grazie al suo canto; dopo una lunga ricerca, rivede finalmente Euridice, che abbraccia e con la quale da quel momento rimane insieme, seppure nell'Oltretomba.

1. *mesta*: afflitta per la triste sorte che lo ha atteso.

2. *regno tenebroso ed infelice*: l'Ade; ricalca già quella serie di riferimenti al Tartaro già visti precedentemente; richiama il *regno afflitto e cieco* al v. 8, in chiusura.

4. *che co 'l canto...*: il *canto mesto*, così come l'ombra di Orfeo, è stato il *passe – partout* che ha permesso al poeta di entrare una volta nell'Ade e, a conti fatti, una seconda volta, poiché paradossalmente proprio quel canto, anche se non solo, gli hanno provocato la morte.

6. *a la moglie...*: l'intero verso è dedicato a Euridice, senza altri riferimenti, ad indicare l'importanza dell'amore per la donna da parte di Orfeo.

7 – 8. *Dove abbracciolla... afflitto e cieco*: l'abbraccio dei due innamorati, come un bacio al termine di ogni fiaba che si rispetti, suggella l'eternità del sentimento amoroso, che è stato in grado di resistere agli ostacoli del caso, alla lontananza forzata, ma che alla fine è stato premiato, nonostante la morte.







«CH'ABBIANO I VERSI MIEI PERPETUA VITA<sup>171</sup>»

CONCLUSIONE

Nel 1623 vide la luce, a Parigi, l'*Adone* di Giovan Battista Marino, destinato a diventare uno dei più lampanti esempi della poetica barocca; a conti fatti, anche secondo quanto afferma Paratore, esso si tratta di uno «sviluppo ipertrofico, in forma di poema<sup>172</sup>» di un episodio del decimo libro delle *Metamorfosi*, quello che riguarda appunto Venere e Adone.

Se la materia trattata da Marino porterà agli estremi il carattere digressivo, lussureggiante e prezioso che già si poteva notare nell'Anguillara, certo è che un determinato tipo di struttura interna sfugge nella definizione dell'*Adone*, tanto da essere stato etichettato, dalla critica e dai più, un monstrum letterario. Le *Metamorfosi* in ottava rima, invece, continuano ad avere una loro struttura interna, che indubbiamente risente da Ovidio, ma in larga parte è data dal sapiente gioco di chiaro – scuri che il traduttore riesce a rendere nella sua riscrittura, fedele all'originale, ma, sull'onda lunga del *carmen perpetuum*, metamorfica.

Il commento svolto nell'ultimo capitolo di questo lavoro ne è stato l'esempio: per quanto ci si fosse prefissati come obiettivo l'indagare le varie tessere poetiche che compongono il variegato ordito, cercando reminiscenze, allusioni, calchi, prestiti, furti ed altro, per notare in che direzione venisse spinta l'innovazione che decisamente si avverte nell'opera dell'Anguillara, è parso che la riscrittura sia stata condotta in un modo talmente brillante da aver “camuffato”, tranne in alcuni casi espliciti, qualsiasi fonte e modello utilizzati. Logicamente questo s'intenda a livello di lessico o comunque di determinate modalità espressive poetiche: la trama generale del decimo libro delle *Metamorfosi*, così come la consequenzialità di alcuni fatti vengono rispettati *in toto*; ancora, Ovidio sembra rinascere sotto la fabulosa penna dell'Anguillara con dei moti dell'anima e una partecipazione empatica al narrato che raramente si incontra all'interno dell'originale latino. Tutto questo si deve al genio del traduttore – poeta.

---

<sup>171</sup> G.A. Anguillara (dell'), *Le Metamorfosi d'Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Rizzi, Venezia, 1825, I, 1, 8.

<sup>172</sup> E. Paratore, *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del Manierismo e del Barocco*, in AA. VV., *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 21 – 24 aprile 1960, Roma 1962, p. 270.

«Bisogna esser poeta per tradurre poesia» [...] questo non è dovuto al fatto che il poeta sa scrivere poesie e ha stile ed ingegno [...]. Se ci vuole un poeta, a preferenza di altri, è soprattutto per capire il testo poetico, per *capire* tutti i valori, le connotazioni, le vibrazioni emotive. Di una poesia si traduce solo quel tanto che si è stati capaci di prendere, cioè di comprendere<sup>173</sup>.

Nonostante l'Anguillara non sia arrivato, con il tempo, agli onori dell'alloro, è pur vero che il suo lavoro dimostra la sua grande sensibilità non solo poetica, ma anche umana, per la varietà del reale che il mondo di Ovidio rappresentava. Diversamente da Ariosto, la cui ironia sferzava a volte in modo pungente la contingenza, in Anguillara essa assume dei toni più delicati, più lievi, sull'aria di quella *levitas* e di quel meraviglioso che era racchiuso in uno scrigno di favole come le *Metamorfosi*.

Basti pensare per esempio allo scambio di battute fra Eco e Narciso quando la ninfa lo incontra e si innamora perdutamente di lui, non ricambiata: se il dettato ovidiano certamente rende con precisione l'antitesi fra quanto detto da Narciso e quanto risposto da Eco, la versione dell'Anguillara, pur nella sua fedeltà all'originale, sembra attraversata da qualcos'altro:

151

[...]

«È qui forse qualcun?», disse ei primiero.  
«Qualcun» dappoi diss'ella e disse il vero.

152

Dié quel parlare a lui gran meraviglia,  
ché scorgere non poté d'onde s'uscio;  
e gira intorno pur l'avide ciglia,  
indi in questo parlar le labbra aprio:  
«Non ti vegg'io», ella il parlar ripiglia  
e chiaro udir gli fece: «ti vegg'io».  
Narciso in quella parte gli occhi porge,  
ma teme ella e s'asconde e non la scorge.

153

Stupisce quei de le parole ascose  
e guarda intorno cinque volte e sei.  
«Vien qua» poi disse; ella «Vien qua» rispose.  
E chiamò quel ch'avea chiamata lei.  
Di novo intorno a riguardar si pose

---

<sup>173</sup> G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 1965, p. 149.

e disse: «Io t'odo e non so chi tu sei»  
«So chi tu sei» diss'ella e ben sapea  
che sol di lui e di null'altro ardea.

154

Diss'ei bramoso di sapere il resto:  
«Poi che tu sai chi son, godianci insieme».  
O come volentier rispose a questo  
che sopra ogni altro affar questo le preme.  
Dice: «Godianci insieme» ed esce presto  
del bosco e si discopre e più non teme,  
ché quel parlar dà manifesto avviso,  
ch'ivi potrà goder del suo Narciso.

155

Mentre al collo sperato ella distende,  
Per volerlo abbracciar, l'avare braccia,  
da quegli abbracciamenti ei si difende,  
quando fugge da lei, quando la scaccia.  
«Non t'amo» ei dice, ella il parlar riprende  
e dice: «T'amo» e poi forz'è che taccia.  
«Ne amar ti voglio» ei segue e la rifiuta;  
dice ella: «Amar ti voglio» e poi sta muta<sup>174</sup>.

Il senso di frustrazione e tristezza che pervade in tutte le risposte della povera Eco è ben diverso da quanto si può leggere nell'originale ovidiano; ben si evidenzia il contrasto fra il *locus amoenus* in cui è ambientata la scena e il tormento interiore che alla fine della storia consumerà Eco riducendola a pura e semplice voce, condannata a ripetere per l'eternità le parole altrui, disperse nell'aria.

Le stesse parole di Orfeo in forma di canto sembrano essere parole al vento: a ben vedere la sua infelice storia d'amore è l'unica all'interno delle *Metamorfosi* a non essere toccata dalla trasformazione, dal cambiamento di forma; sono questi ultimi elementi a sfiorarla, a toccarla da vicino o ad esserne parte nell'elemento canterino che porterà Orfeo a narrare quel piccolo poemetto, la cui tematica, oltre ovviamente ad essere quella amorosa, è altrettanto ovviamente quella delle mutazioni.

La domanda che sorge spontanea allora è: in cosa consiste e dove si trova la metamorfosi di Orfeo ed Euridice? Qual è la sua funzione all'interno del poema, eccettuata quella di

---

<sup>174</sup> G. Anguillara (dell'), *Le Metamorfosi d'Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Rizzi, Venezia, 1825, III, 151 – 155.

aedo narratore di metamorfosi altrui, metamorfosi in cui il suo stesso padre, Apollo, è protagonista?

Per rispondere alla seconda domanda, vorrei citare la lettera inviata a Scipione Gonzaga il 27 aprile 1575 da un Tasso che all'interno descriveva la funzione del tredicesimo canto del suo poema come «*mezzo*» del tutto:

Voglio però che sappia che questa è più tosto metà del quanto che della favola; perch' il mezzo veramente della favola è nel terzodecimo; perché sin a quello le cose de' cristiani vanno peggiorando: son mal trattati nell'assalto; vi è ferito il capitano; è poi arsa la lor machina, ch'era quella che sola spaventava gli nemici; incantato il bosco, che non se ne possono far dell'altre; e sono in ultimo afflitti dall'ardore della stagione e dalla penuria dell'acque, e impediti d'ogni operazione. Ma nel mezzo del terzodecimo le cose cominciano a rivoltarsi in meglio: viene, per grazia di Dio, a' preghi di Goffredo la pioggia; e così di mano in mano tutte le cose succedono prospere.

L'accostamento fra i due poemi e i due autori, per quanto rischioso, ci può aiutare a ragionare sulla funzione di Orfeo all'interno delle *Metamorfosi*: la favola del «*divino poeta*», contenuta nel libro decimo, è narrata appena tre libri più avanti rispetto alla metà del poema; eppure non sembra un caso che per le implicazioni, allegoriche o meno, che vi si possono riscontrare assuma una grande importanza all'interno dell'economia del poema.

«L'atto di narrare è un tema centrale delle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>175</sup>», dice Alessandro Barchiesi nel suo saggio *Poeti epici e narratori* (a cura di Papponetti G., *Metamorfosi: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 1994); a ben vedere, una favola come quella di Orfeo, che narra di un semidio, figlio del dio titolare della poesia e di una musa, quella musa molto spesso invocata dai poeti nei loro proemi, la cui occupazione principale è cantare suonando la lira e (seguendo le parole dell'Anguillara) accordare i *versi* al suono prodotto da quest'ultima, viene posta leggermente decentrata, rispetto alla metà effettiva del poema, ma forse non a caso. Lungi dal vedere dichiarazioni di poetica di vario tipo, è tuttavia curioso notare come una figura come quella di Orfeo si ponga a circa metà del *carmen perpetuum* riproducendo egli stesso l'incastro di storie e narrazioni che fino a quel momento Ovidio ha condotto. Ci si è soffermati molto sul "poemetto nel poema" che il citareda recita, occupando di fatto tutto il libro decimo, un epillio, prezioso e denso di

---

<sup>175</sup> A. Barchiesi, *Poeti epici e narratori*, G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 1994, p. 121.

richiami come la maggior parte delle storie fino a quel momento narrate, dove gli amori e la passioni raccontate finiscono tutte tragicamente; la metamorfosi, tuttavia, rimane il filo conduttore anche in questa *ekphrasis* dal gusto tipicamente alessandrino. Ovidio poeta sembra parlare mediante un altro poeta e non uno qualsiasi, bensì il prodotto “genetico” di due divinità di cui la poesia, potremmo dire, è l’essenza stessa del loro esistere. Orfeo incarna, in tutti i sensi, il sapere poetico e il suo modo di esporlo, con le sue virtù, ma al tempo stesso con i suoi limiti; benché al termine della *Metamorfosi* Ovidio (e lo stesso Anguillara) auspichino che il loro lavoro rimanga eterno finché avrà vita l’uomo, essi sanno perfettamente che di fronte al Tempo anche la più grande poesia rischia di venire dimenticata o travisata o addirittura attaccata; la morte di Orfeo, ad opera delle Baccanti, ne è un esempio lampante.

E veniamo quindi alla prima domanda che ci eravamo posti: dove sta e in cosa consiste la metamorfosi che attraversa la storia d’amore di Orfeo ed Euridice?

5

Non fa che ’l verso serva al canto e al suono,  
Ma ben ch’al verso il canto e ’l suon risponda,  
né vuol che ’l gorgheggiar soave e buono  
l’accento e la parola al verso asconda;  
né men che d’Elicon il santo dono  
con suon troppo possente si confonda.  
Ma mentre ferma il canto e che respira  
fa con più alto suon sentir la lira<sup>176</sup>.

[...]

37

Ma come a dolci nervi il canto accorda  
e l’arco in su e ’n giù fere e camina  
e de la grave e de l’acuta corda  
sentir fa l’armonia dolce e divina,  
d’esser la selva stabile si scorda,  
ogni arbor per udir l’orecchie inchina.  
Si spinge a poco a poco il bosco avanti  
e verso il dolce suon move le piante<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> G. A. Anguillara (dell’), *Le Metamorfosi d’Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell’Anguillara in ottava rima*, Rizzi, Venezia, 1825, X, 5.

<sup>177</sup> *Ibidem*, 37.

Se nella prima ottava riportata il canto di Orfeo è rappresentato con magistrale perfezione, talmente eccelsa, pur nella sua potenza, da risultare tuttavia quasi asettica, nella seconda vi è uno scarto, quasi paradossale: nonostante anche con il “primo” canto egli fosse stato in grado di far innamorare Euridice, quasi tuttavia godendo di questa sorta di autocompiacimento per ciò che gli è stato donato dai genitori, ella rimane l’unica, eccettuati gli dei, ad aver porto l’orecchio al suo canto; la sua tragica fine, e per di più doppia, sembra però dovuta proprio a questa poesia, che nonostante la sua bellezza rischia tuttavia di traviare.

È solo dopo la morte dell’amata e della fine dell’amore “terrestre” di Orfeo per Euridice, almeno fino al loro ricongiungimento nell’al di là, che il canto acquista una forza nuova e completamente sua: un canto tale da smuovere un’intera foresta, gli animali e a far piangere persino delle pietre.

Ecco quindi che l’appunto dato in chiusa all’ottava 3 (*che mosse a udire il suon concorde a’ carmi/ gli uomini e gli animai, le piante e marmi*<sup>178</sup>) può essere letto non più come l’effetto immediato del canto di Orfeo, ma come una sorta di anticipazione rispetto a quanto verrà narrato in un secondo momento. Ipotesi azzardata o meno, la struttura stessa delle *Metamorfosi* ci concede, tuttavia, una teoria in merito.

Un’ultima riflessione: per il suo *status* particolare di “poema epico”, su cui molto si è insistito, vale la pena dare un’occhiata a ciò che la metamorfosi “interiore” di Orfeo dà vita. Una poesia leggera, dettata dal sentimento, immediata, che arriva al cuore di chi la ascolta, un movimento intimo, il dispiegarsi di un *carmen* che riproduce come un tessuto di seta le varie pieghe che la multiforme realtà assume, senza mai riuscire ad afferrarla *in toto*; il mutamento non è forse solo da intendersi come parte integrante della realtà, favolosa, ma proprio per questo più comprensibile, di quella contingente, ma anche della poesia stessa. È compito della poesia, in qualsiasi epoca, per qualsiasi bocca, dar conto del «sentimento del tempo», come la fortunata raccolta di poesie di Ungaretti. E nonostante questa immortalità, un’immortalità che probabilmente gli stessi poeti, Orfeo compreso, sanno essere fragile come tutte le cose che attraversano questo mondo, c’è sempre una speranza, la speranza che la poesia venga recepita perché come essa ha saputo, nel caso di Ovidio e dell’Anguillara, raccontare la metamorfosi che percorre la realtà possa a sua volta sollecitare una metamorfosi personale, un invito a cogliere il proprio

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, 3, 7 – 8.

giorno nella sua multiforme immagine, senza fare troppo riferimento a ciò che l'epica in senso stretto dava come oggettivo; solo allora la poesia riuscirà a scalare le vette più alte fino a consacrarsi eterna fino alla fine dei tempi.

236

Or tu nata opra mia d'una sì bella,  
d'una sì rara e varia poesia,  
fa noto al mondo che l'età novella  
non invidia talor l'età di pria.  
E mentre vive la tosca favella  
fa ch'ancor viva la memoria mia;  
fa co'l tenor de' tuoi vivaci carmi  
ch'io non abbia a invidiar bronzi né marmi<sup>179</sup>.

La «*tosca favella*» della bella, rara e varia poesia dell'Anguillara ha raggiunto il suo più alto obiettivo, quell'obiettivo che già Ovidio in chiusura delle *Metamorfosi* si era prefissato: un passaggio di testimone che solo una personalità come quella dell'Anguillara poteva interpretare e restituire nuovamente all'*os populi*.

Quaque patet domitis Romana potentia terris,  
ore legar populi, perque omnia saecula fama,  
siquid habent veri vatum praesagia, vivam<sup>180</sup>.

(E ovunque si estende, sulle terre domate, la potenza romana, le labbra del popolo mi leggeranno, e per tutti i secoli, grazie alla fama, se qualcosa di vero c'è nelle predizioni dei poeti, vivrò.)

---

<sup>179</sup> G.A. Anguillara (dell'), *Le Metamorfosi d'Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Rizzi, Venezia, 1825, XV, 236.

<sup>180</sup> *Met.*, XV, 877 – 879.





## **RINGRAZIAMENTI**

Giunto al termine di questo lavoro, che rappresenta il coronamento di cinque anni di studio, non sempre «matto e disperatissimo», desidero ringraziare ad uno a uno tutti che coloro che, a loro modo, mi sono stati vicini e hanno “collaborato” alla buona riuscita di questo percorso.

Grazie a mio padre, che mi ha insegnato che la precisione e la meticolosità nel proprio lavoro portano sempre a grandi risultati.

Grazie a mia madre, che con la sua fantasia e la sua passione per un mondo popolato di storie che solo nei libri si possono trovare è riuscita a trasmettermi l’amore per la letteratura e il potere di meravigliarmi davanti ad ogni favola.

Grazie a mio fratello Alessandro, per la condivisione, il sostegno, l’ironia, la parodia, le risate, i bisticci che si sono fatti su tutto e di tutti; a te va un grazie speciale dal profondo del cuore.

Grazie ai miei nonni, che dall’alto della loro esperienza del mondo, hanno sempre vegliato come angeli custodi sulla mia felicità... e sul mio appetito!

Grazie alle mie zie, che come le fatine della Bella Addormentata, si sono sempre mobilitate per aiutarmi quando ne avevo più bisogno, proprio come delle vere fate madrine; e grazie ai miei cugini, che da quasi vent’anni mi regalano risate, felicità e soprattutto un affetto sincero.

Un ringraziamento speciale va ora a tutti coloro che fisicamente mi sono stati accanto non solo nella stesura di questo elaborato, ma anche nella carriera universitaria:

grazie a Simone, primo e indimenticabile compagno di stanza, per le notti di studio in camera nostra in via Savonarola, per le pastasciutte alle tre del mattino con conseguente mal di stomaco, per le serate trascorse insieme e per tutto quello che in due anni da coinquilini abbiamo potuto condividere, compreso un coniglio.

Grazie a Federico, detto Scara, un fratello maggiore più che un amico, per avermi insegnato la sfrontatezza nell’affrontare le questioni più spinose, per le cene scroccate dove a me toccava sempre lavare i piatti, per gli aperitivi interminabili conditi da chiacchiere degne delle più vetuste comari, ma soprattutto per il suo costante e tacito supporto a tutto quello che di giusto o sbagliato ho fatto in questi anni.

Grazie a Sara, il mio nume tutelare in tutti questi anni passati al Maldura: grazie per la guida preziosa che hai sempre saputo darmi, per le sortite in biblioteca a “studiare”, per i pettegolezzi e le serate condivise, per la ricerca del DELUXE, per tutto quei consigli utili e astuti che hai voluto offrirmi perché potessi raggiungere sempre al meglio i miei obiettivi: grazie davvero di cuore.

Grazie ad Alessandra, con cui la triade si completa: grazie per gli incoraggiamenti, sempre molto concreti, su qualsiasi cosa; grazie per le analisi al microscopio che da fine psicologa (e tuttologa!) hai costantemente fornito e grazie in ultima sede per aver sostenuto il mio lavoro anche se eri distante per il tuo tirocinio.

Grazie a tutti i coinquilini presenti e passati che hanno condiviso con me non solo una casa dove abitare, ma anche una casa dove poter costruire qualcosa in più: siete sempre stati una seconda famiglia e vi ringrazio uno per uno per ciò che avete portato singolarmente alla nostra convivenza.

Grazie a Pietro, per il modello di virtù ascetica e determinazione che ha sempre professato negli studi fin dal suo arrivo a Padova; e grazie per gli infiniti confessionali a cui ti ho sottoposto in tre anni passati insieme.

Grazie a Luca e Jacopo, i miei politicanti, per i dibattiti di politica, filosofia e letteratura fino alle 4 del mattino, per l'ottima cucina con cui mi hanno sempre viziato e per il continuo sostegno a perseguire le mie velleità poetiche. Siete stati i miei primi fan.

Grazie a tutti gli amici, vicini e lontani, presenti e assenti, che mi sono sempre stati vicini in questo lungo viaggio: grazie alle mie super compagne di classe e grandissime amiche Cristiana, Chiara e Ileana. Grazie Cri per aver condiviso con me non solo cinque anni di liceo, ma altrettanti di università; grazie per l'ironia, per la bontà e per tutto quello che hai saputo darmi in dieci anni di vera e grande amicizia. Grazie Chiara per gli interminabili messaggi vocali, le serate con birra al Crown, il sostegno che hai sempre dato quando ne ho avuto bisogno e grazie per esserci stata anche nei momenti più difficili. Grazie Ile per il tuo costante appoggio seppur distante; grazie per le risate, i pettegolezzi, le confidenze e soprattutto grazie per aver sempre capito ogni situazione e aver offerto un aiuto prezioso e dal cuore, mai rifiutato.

Un grazie speciale va a Paola, amica fedele, vicina, affettuosa, che da ormai venti lunghi anni mi accompagna costantemente in qualsiasi avventura abbia intrapreso: grazie per essere stata uno dei miei punti fermi in tutto questo lungo tempo insieme; amicizie come la nostra sono uniche, rare e destinate a durare davvero per tutta la vita.

Grazie a tutti gli appartamenti che mi hanno ospitato, dal buio stabile di via Savonarola, all'appartamento al quarto piano di Piazza de Gasperi, Casa Tessari, a cui ho lasciato un pezzo di cuore, e non da ultimo vicolo Bellini 12, che mi ha sempre regalato gioia, serenità e ogni tanto anche qualche improprio!

Grazie ai miei nuovi coinquilini, Sara, Veronica, Alex, Giuseppe e Matteo, con i quali ho deciso di condividere quest'ultima parte dell'avventura: ringrazio ognuno di voi dal più profondo del cuore per tutto ciò che ognuno di voi, nonostante i pochi mesi di convivenza, avete saputo darmi.

Un grazie speciale va anche, tuttavia, ai miei mentori, ai miei professori del liceo e in particolare a due di loro che hanno saputo trasmettermi l'amore per le lettere dal quale spero ricomincerà una nuova avventura: grazie alla professoressa Strada, per la passione che ha saputo trasmettermi nella materia, per avermi sempre sostenuto in questi anni, anche come tutor durante il tirocinio, e per avermi confermato che la strada dell'insegnamento mi apparteneva come niente prima di allora; grazie al professor Ceccato, con cui ho condiviso due anni da 'collega', prima come tirocinante e poi come assistente: grazie per l'ironia, il disincanto, la bravura, la passione, l'umorismo che hai sempre saputo e voluto trasmettermi, insegnandomi che la scuola, se affrontata con un sorriso, vale davvero la pena di essere vissuta al cento per cento.

Non ultimi per importanza, vorrei ringraziare tutti gli 'alunni' che hanno avuto il piacere (o dispiacere) di avermi come loro tirocinante negli ultimi quattro anni; un grazie speciale però lo dedico all'attuale 5B del Liceo Scientifico "Giorgio dal Piaz" con la quale mi sono "fatto le ossa" e con la quale ho costruito un rapporto bellissimo di confidenza e fiducia reciproca; a voi rivolgo, inoltre, un augurio, quello di essere riuscito a trasmettervi qualcosa che potesse essere utile per il vostro futuro.

Un grazie davvero speciale va al mio relatore, Guido Baldassarri, per avermi sostenuto non in una, ma in ben due tesi; un grazie per la pazienza, il supporto, ma soprattutto per ciò che mi ha insegnato e trasmesso in merito alla sua materia: passione, impegno e costanza.

Ringrazio da ultimi l'Università di Padova e in particolare palazzo Maldura, la mia facoltà dove tra biblioteca, emeroteca, aule, giardino e macchinetta del caffè ho trascorso questi meravigliosi cinque anni.

Infine, mi sento in dovere di ringraziare una persona in particolare, una persona che purtroppo non c'è più, ma che porto ogni giorno nel mio cuore: la mia maestra Paola, la mia insegnante di italiano alle scuole elementari, la prima di tutti i docenti che ho avuto nella mia lunga carriera scolastica, la prima ad aver creduto in me e ad avermi insegnato che un sogno, se coltivato con un po' di fantasia, può trasformarsi in realtà.

Se avessi dimenticato qualcuno nei presenti ringraziamenti, «credete che non s'è fatto apposta»; in caso contrario, perdonate questo laureato e la sua tesi che «se non v'è dispiaciuta affatto, vogliatene bene a chi l'ha scritta».

Grazie a tutti.



## **BIBLIOGRAFIA**

### **Edizioni:**

- A. Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1992.
- A. Simintendi, *I primi V libri delle Metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da Ser Arrigo Simintendi da Prato*, C. Guasti (a cura di), Guasti, Prato, 1846
- D. Alighieri, *Inferno* a cura di A. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano, 2016.
- F. Petrarca, *Canzoniere* a cura di P. Vecchi Galli, BUR Classici, Milano, 2013.
- F. Petrarca, *Trionfi* a cura di G. Bezzola, BUR Classici, Milano, 1984.
- F.A. Ugolini, *I cantari d'argomento classico*, Olschki Editore, Firenze, 1933.
- G.A. Anguillara (dell'), *Le Metamorfosi d'Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Rizzi, Venezia, 1825.
- G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, edizione critica a cura di E. Ardissino, Commissione Testi di Lingua, Bologna, 2001.
- L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Davide Puccini, Newton Compton Editori, Roma, 2016.
- L. Dolce, *Le Trasformazioni di m. Ludovico dolce, di nuovo ristampate e da lui ricorrette e in diversi luoghi ampliate*, Giolito, Venezia, 1553.
- L. Pulci, *Morgante*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano, 1989.

M.T. Cicerone, *De optimo genere oratorum*, A. Ippolito (a cura di), L'Epos, Milano, 1998, V, 14.

N. Agostini (degli), *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prosa*, Zoppino, Venezia, 1522.

P. O. Nasone, *L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, Milano, Mondadori, 1991

P. O. Nasone, *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino, 1994.

P. V. Marone, *Georgiche*, R. Scarcia (a cura di) BUR, Milano, 1991.

Q. O. Flacco, *Epistole – Ars poëtica*, U. Dotti (a cura di), Feltrinelli, Milano, 2015.

V. Mouchet (a cura di), *Il Novellino*, BUR, Milano, 2008.

### **Opere di consultazione generale:**

B. Guthmüller, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Cadmo, Fiesole (Firenze), 2008.

G. Bucchi, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, ETS, Pisa, 2011.

G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino, 1965.

G. Müller, O. L. B. Wolff (a cura di), *Raccolta di poesie italiane popolari*, Ernesto Fleischer, Lipsia, 1829.

### **Saggi critici:**

B. Croce, *Il secolo senza poesia*, in *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 30, 1932, p. 161.

E. Paratore, *L'influenza della letteratura latina da Ovidio ad Apuleio nell'età del Manierismo e del Barocco*, in AA. VV., *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 21 – 24 aprile 1960, Roma 1962, pp. 209 – 301.

S. Battaglia, *La tradizione di Ovidio nel Medioevo* in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1965

A. Barchiesi, *Poeti epici e narratori*, pp. 121 – 141. G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 1994.

E. Pianezzola, *Molteplicità e leggerezza nelle Metamorfosi: per una decostruzione dell'epicità*, pp. 55 – 66. G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 1994.

G. Cavallo, *Lettori anonimi delle Metamorfosi tra antichità e Medioevo*, G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 1994.

I. Ciani, *Le «Metamorfosi» di Ovidio nella letteratura italiana*, pp. 427 – 450. G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 1994.

P. Fedeli, *Il poema delle forme nuove*, pp. 71 – 92. G. Papponetti (a cura di), *Metamorfosi: Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Sulmona, 1994.

G. Mazzotta, *Neoplatonismo e politica nell'Orfeo di Poliziano*, in "Italian Quarterly", 2000, 143 – 146, pp. 151 – 164.

L. Bartoli, *Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima*, in "Quaderns d'Italia", 4 – 5, 1999 – 2000, pp. 91 – 99.

L. Borsetto, *Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'Eneide*, in *Riscrivere gli antichi, riscrivere i moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002.

R. Nanni, *Ovidio Metamorfoseos*, in "Letteratura italiana antica", 1 – 2, 2002, pp. 375 – 402.

A. Cotugno, *Le forme trasformate. Le Metamorfosi e il linguaggio letterario cinquecentesco: appunti su Giovanni Andrea dell'Anguillara traduttore di Ovidio*, in "Wolfenbuettelor Renaissance – Mitteilungen", 30, 2006, pp. 1 – 14.

E. Ardissino, *Narrare i miti in volgare. Le "Metamorfosi" tra Simintendi da Prato e Bonsignori da Città di Castello* in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. Anselmi, Gedit Edizioni, Bologna, 2006.

M. Mancini, *Ovidio cortese (XII – XIII sec.)* in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. M. Anselmi, Gedit Edizioni, Bologna, 2006.

M.C. Cabani, *Ovidio e Ariosto: leggerezza e disincanto*, in "Italianistica", 3, 2008, pp. 13 – 42.

F. Favaro, *Un brivido nell'Ade (Troppo – Troppo poco – Amate)*, in "Il lettore di provincia", 132 – 133, 2009, pp. 109 – 112.

P. De Lorenzo, *Su un'inedita Favola di Orfeo del Cinquecento*, in "Studi italiani", 1, 2009, pp. 111 – 127.

O. Ranalli, "Ti prego, Musa, aiuta la mia mente". *Oralità e scrittura nelle forme popolari di improvvisazione poetica in ottava rima*, in "Bollettino di Italianistica", 2, 2009, pp. 193 – 208.

M. Gozzi, *Riflessioni sull'ottava*, in "Studi sul Boccaccio", 39, 2011, pp. 397 – 407.



S.F. Minervini, *La proteiforme natura di Orfeo. Generi e modelli tra amore eterno e poesia assoluta in Angelo Poliziano e dintorni. Percorsi di ricerca*, a cura di C. Corfiati e M. de Nichilo, Cacucci Editore, Bari, 2011.

