

CAMILLA RUSSO

*Lettura della canzone O Venere formosa, o sacro lume,
di Leonardo Bruni*

ABSTRACT

Il contributo propone una lettura della canzone *O Venere formosa, o sacro lume* di Leonardo Bruni. Il componimento, che si inserisce in una produzione in versi piuttosto esigua e scarsamente indagata dalla critica, viene analizzato con particolare attenzione alle fonti utilizzate. Risultano dominanti, in particolare, il lucreziano inno alla *Venus genetrix*, ripreso quasi alla lettera nella prima parte della canzone, e il *Fedro* di Platone, su alcuni passi del quale è costruito, di fatto, il discorso poetico delle ultime stanze. L'impiego simultaneo delle due fonti classiche, certamente significativo a quest'altezza cronologica, è posto al servizio di una concezione dell'amore nella quale si coniugano l'idea lucreziana di Venere come principio vivificatore della natura e quella platonica, che esalta l'amore come 'divin furore'. In questa prospettiva sembrano anticipate, pertanto, alcune delle posizioni della *pia philosophia* di Marsilio Ficino.

This paper deals with Leonardo Bruni's *canzone O Venere formosa, o sacro lume*. I'll put a particular emphasis on the poet's literary sources: among others, it is of extreme relevance Lucretius' ode to *Venus genetrix*, for the first part of the *canzone*, and Plato's *Phedrus* for the second. The use of these two classical sources in the same work, of particular relevance at this time, is exploited by Bruni to express a conception of love which links Lucretius' idea of love as life principle to Plato's, which underline love as 'divine furore'. From this point of view this *canzone* seems to anticipate some ideas of Marsilio Ficino's *pia philosophia*.

Come è stato recentemente affermato da James Hankins, la messa in rilievo e lo studio della produzione in versi di Leonardo Bruni d'Arezzo potrebbero risultare poco convincenti e scarsamente rilevanti sul piano critico: protagonista dell'Umanesimo fiorentino della prima metà del Quattrocento, e per due volte cancelliere della Repubblica, l'Aretino svolse infatti la propria attività letteraria quasi esclusivamente in prosa, mentre sono solo otto i componimenti poetici che gli vengono attribuiti con sicurezza, dei quali cinque composti in lingua latina e tre in volgare¹.

Oltre ad essere sporadica e occasionale, per di più, l'esperienza poetica del Cancelliere si colloca in quell'arco di tempo che si estende, a Firenze, all'incirca fino agli anni '70 del Quattrocento e che, sia pure caratterizzato dalla sostanziale assenza di personalità poetiche di rilievo, anticipa e prepara la maggiore produzione in versi del Magnifico, del Pulci e del Poliziano.

Il quadro di questi anni si compone principalmente di una molteplicità di esperienze poetiche minori, che confluiscono in un filone che procede in parallelo a quello della poesia latina (pur senza intrattenervi, per il momento, significative interferenze) e nel quale si possono individuare alcuni elementi costanti.

La perdita del primato letterario del capoluogo toscano, in particolare, era avvenuta di pari passo alla diffusione, in tutta la Penisola, della lingua poetica fiorentina e delle soluzioni formali ereditate dai maggiori trecentisti: la produzione in versi del nuovo secolo appare dunque caratterizzata soprattutto da una forte tendenza allo sperimentalismo, da intendersi principalmente come variazione e riutilizzo di materiali preesistenti, come dimostra anche l'abbondante proliferazione di rifacimenti di testi del secolo precedente.

Il secondo aspetto dominante è costituito dall'impiego, all'interno di uno stesso componimento, di tessere petrarchesche e dantesche, in una sorta di «bifrontalità stilistica»² nella quale nessuna delle due Corone prevale sull'altra, e dove il modello petrarchesco, già considerato esemplare, non riesce comunque a imporsi in maniera dominante, come invece accadrà nel Cinquecento³.

In generale, quindi, la poesia della prima metà del secolo resta legata alle scelte formali e stilistiche ereditate dal XIV secolo, che si diffondono e vengono fruite in maniera più libera di quanto non avvenisse in passato. Nonostante questo, essa tende però a farsi espressione di una realtà letteraria che appare in qualche modo avulsa dal concreto dibattito culturale coevo, anche nei casi in cui, sul piano tematico, sembra esserne espressione immediata: è significativo, a questo proposito, la fortunata diffusione del genere della 'canzone morale', di ispirazione dantesca.

Proprio nelle canzoni del Bruni, tuttavia, secondo il De Robertis può essere ravvisato uno dei rari tentativi – sia pure condotto in maniera scontata e ripetitiva – di riportare la poesia all'interno dello specifico retroterra culturale del suo tempo, superando in questo modo quella frattura con il mondo delle idee che appare come caratteristica costante della produzione in versi del primo Quattrocento⁴.

Oltre a questo, l'analisi contenutistica dei singoli componimenti mostra una loro singolare coerenza anche con il resto della produzione letteraria del Cancelliere, soprattutto per quanto riguarda le canzoni: come si vedrà meglio in

seguito, infatti, esse non solo sviluppano tematiche che risultano assolutamente centrali nella sua riflessione intellettuale, ma intrattengono, per di più, un legame strettissimo con alcune delle opere latine dello stesso periodo, rispetto alle quali esse possono essere considerate, sia pure con i necessari *distinguo*, delle vere e proprie trasposizioni in versi, oltre che in lingua volgare.

Ancora per quanto riguarda le canzoni, inoltre, la vicinanza di questi testi con l'*habitus* intellettuale dell'autore risulta evidente anche per un'altra circostanza, non certo secondaria: per il fatto, cioè, che in esse la trattazione del tema principale, in entrambi i casi di tipo morale, si avvale in maniera consistente – ma si dovrebbe dire, piuttosto, sostanziale – della lezione di alcuni autori dell'antichità, quella stessa lezione che il Bruni doveva avere assiduamente studiato, tradotto e meditato a fondo, come emerge, appunto, anche da altri suoi coevi lavori in prosa. Va osservato però – ed è forse questo l'aspetto più interessante – che in entrambi i casi non si registra un uso meramente letterario della fonte antica (evidente, cioè, solo a livello di stile e di immagini), ma quest'ultima viene esplicitamente fruita per trarne dei modelli di comportamento validi anche per il presente, in relazione alla tematica morale proposta nel testo; ed è proprio in questa acquisizione diretta del patrimonio classico, in questo «invito, non a parole, ma con l'esempio, alla cultura volgare a entrare nel patrimonio [...] dell'Umanesimo e trarne nuova linfa»⁵, che consiste la vera novità della cultura umanistica fiorentina dei primi del Quattrocento.

In uno dei due casi cui si è fatto riferimento, la lezione degli antichi emerge con evidenza maggiore, dal momento che essa sembra aver esercitato un'influenza addirittura strutturante sulla costruzione del testo: si tratta, precisamente, della canzone *O Venere formosa, o sacro lume*⁶ la quale, come risulterà nel commento che segue, è costruita quasi per intero sulla ripresa del *De rerum natura* di Lucrezio, per quanto riguarda la prima parte e, per quanto riguarda la seconda, su quella del *Fedro* platonico. Queste due opere, appartenenti rispettivamente alla tradizione latina e a quella greca – anche se entrambe di argomento filosofico – erano entrate solo di recente nella cultura letteraria dei fiorentini, proprio grazie all'impegno diretto del Bruni e di intellettuali vicini al Cancelliere e appartenenti alla sua stessa cerchia, come il Bracciolini e il Niccoli.

Si riporta innanzitutto il testo della canzone, secondo la lezione dell'edizione del Lanza (cfr. *Lirici toscani del '400*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 333-35).

I.

- O Venere formosa, o sacro lume,
 o salutar fulgore, o alma stella
 bella sopra ogni bella,
 che dal sublime cielo amor diffondi,
 5 qual lingua, o quale stilo, o qual volume,
 quale eloquenzia prisca over novella
 può con mortal favella

gl'immortal don contar, che ne fecondi?
 Da te provengon tutti e ben giocondi;
 10 tu 'l cielo illustri con tua chiara lampa,
 e giù nel mondo avampa
 ogni animante, sì che tua potenza
 perpetüar costringe lor semenza.

II.

Quando prim'entra il luminar del cielo
 15 in quella regiön, la qual disegna
 l'aurata sopransegna
 del triàngol celeste, allor s'esplica
 la tua virtù e scaccia vento e gelo.
 Voluttà, gioia e amicizia regna,
 20 e la terra si degna
 di fior vestirsi e diventar aprica;
 il mar pon giù la guerra sua antica
 e placido si fa ed a te ride,
 e gli augeletti stride,
 25 percossi da tua forza, gittan fuore,
 e tutto il mondo grida: «Amore, amore!»

III.

Non monti eccelsi, non rapaci fiumi,
 non valli tenebrose o selva scura
 ostan, ché senza cura
 30 trapassan, quando sprona il tuo impero.
 Tu, dea, permuti gli antichi costumi
 e fai placido tal che prima fura,
 e l'armi tue sicura
 rendono ogn'alma e di coraggio altero.
 35 Per ogni bosco e per ogni sentero
 pace, amicizia e concordia si vede,
 e l'uno all'altro crede
 placido senza fraude ed in fè pura,
 e per questa salute il mondo dura.

IV.

40 D'esta virtù ch'io t'ho mostrato e veggio
 nasce l'amore. O insensata turba,
 certo chi 'n lui si turba
 degno è che in estremo odio al mondo gema!
 L'alma gentil, che su nell'alto seggio
 45 vidde beltade vera senza turba,
 poi giù quando s'inurba
 se simil vede a quella alta e suprema,
 attonita la guata, e pare scema
 d'ogni altro senso, e propinquare disia.
 50 E questa fantasia

distrugge l'alma, o dio! mirabil cosa,
ché fuor di sé la mente in altri posa.

V.

Chi amor crede biasimare il loda,
quando insano e furente in suo dir chiama
55 colui che fervente ama,
perché divin furor è ben perfetto.
La Sibilla non mai il vero isnota
se non quand'è furente, matta e grama,
e la divina trama
60 cerne il commosso e non il sano petto,
e gli vaticinanti, c'han predetto,
furenti vider; sì che non è rio
il furor che da Dio
discende nella mente, e così amore
65 da Vener nasce ed è divin furore.

VI.

Essa beata cogli occhi ridenti
su del colmo del ciel guarda nostre opre
e dintorno la cuopre
l'auriga con le sue dorate spalle.
70 Le picciole Virgilie lucenti
alli suo' pié festeggiano, e di sopra
dal destro omero scopre
Perseo armato con sue stelle gialle;
con l'altra mano in sul sinistro calle
75 la fiera coma d'Orion minaccia,
e quei si rimbonaccia
e pon giù l'ira e l'armi, e tale aspetto
spande nel mondo un fiume di diletto.

– Questo inno a tuo onor, Ciprigna bella,
80 ha fatto un'alma che su nel ciel forse
dentro a tue rote corse,
dove improntata fu della tua grazia;
però di te lodar non fie mai sazia.

Schema metrico: canzone di sei stanze di tredici versi ciascuna (endecasillabi e settenari) con piedi ABbC ABbC e sirma CDdEE, e congedo che ripete lo schema della sirma. Vi è però un'irregolarità nella terza stanza, dove si alternano solo quattro rime – in luogo di cinque – e che presenta, pertanto, il seguente schema: ABbC ABbC CDdBB.

Sono particolarmente frequenti le rime ricche, quasi sempre fra loro consecutive (vv. 1-5, *lume* : *volum*; vv. 6-7, *novella* : *favella*; vv. 8-9, *fecondi* : *giocondi*; vv. 15-16, *disegna* : *sopransegna*; vv. 23-24, *ride* : *stride*; vv. 34-35, *altero* : *sentero*; vv. 49-50, *disia* : *fantasia*; vv. 58-59, *grama* : *trama*; vv. 75-76, *minaccia* : *rimbonaccia*). La parola *turba* è in rima equivoca ai vv. 41, 42 e 45.

L'articolazione generale del componimento, dedicato alle lodi della dea Venere, emerge con evidenza grazie alla notevole compattezza tematica che caratterizza ciascuna delle tre parti nelle quali esso si può suddividere. Almeno per le prime due, del resto, questo sembra dovuto in gran parte alla fedeltà con la quale l'autore riutilizza la fonte classica, che talvolta viene originalmente innovata ma dalla quale, in generale, egli si allontana di rado.

Nella prima parte (stanze I-III) la dea viene celebrata come forza generatrice e vivificatrice della natura, sul modello lucreziano dell'inno alla *Venus genetrix*, che apre il *De rerum natura*. Le due stanze successive (IV-V) sono dedicate invece alla lode dell'amore che proprio da Venere nasce e che per questa ragione, sul modello del *Fedro*, viene celebrato come «divin furore» (v. 65). L'ultima strofa (VI), di argomento didascalico come le precedenti, se ne allontana però in maniera radicale: qui, infatti, la dea viene presentata in qualità di corpo celeste, e ne viene definita con precisione la posizione astronomica rispetto alle altre costellazioni che la circondano. Nel congedo, l'autore parla infine della sua stessa composizione, definendola «inno» (v. 79) e affermandone il valore proprio in relazione all'ispirazione autentica, anch'essa riconducibile alla dea, che ne ha animato le lodi.

Nella prima stanza viene dunque introdotta la figura di Venere ed enunciato, così, il tema dell'intero componimento: nei quattro versi iniziali la dea viene presentata come astro luminoso che dal cielo diffonde amore sulla terra e sul genere umano, attraverso una serie di quattro epiteti collegati fra loro dall'anafora dell'interiezione iniziale, ciascuno dei quali occupa uno degli emistichi dei primi due endecasillabi. L'invocazione, che assume in questo modo un andamento quasi litanico, culmina nell'espressione «bella sopra ogni bella» (v. 3) isolata, significativamente, nel primo settenario della stanza.

Ai vv. 5-8 trova posto una preliminare dichiarazione di ineffabilità: attraverso l'interrogativa retorica, infatti, il poeta afferma l'impossibilità di dare compiutamente conto dei numerosi doni vitali elargiti dalla dea agli esseri viventi, né attraverso semplici parole o composizioni scritte, né facendo ricorso agli stessi strumenti retorici dell'eloquenza, antica o moderna che sia.

Dal punto di vista retorico si può osservare come la forza argomentativa del discorso venga incrementata attraverso figure come la metonimia («lingua» e «stilo» in luogo di «parola» e «composizione scritta») e la *climax* (aumento di intensità semantica nel passaggio dalla semplice parola orale, a quella scritta, fino ad arrivare all'«eloquenza», termine che designa, attraverso un latinismo, un vero e proprio impegno retorico).

Quest'ultimo artificio sembra avere la funzione di accelerare il ritmo stesso del ragionamento, che corre velocemente verso la sua conclusione: l'impossibilità a dire, infatti, trova un argomento decisivo nel fatto che l'uomo può disporre soltanto di una «mortal favella» (v. 7) laddove, invece, i doni della dea sono definiti «immortal don» (v. 8).

Il contrasto fra questi due elementi, già fortissimo sul piano semantico, viene accentuato ulteriormente dalle scelte metriche. Si osservi infatti come le due espressioni trovino posto, rispettivamente, nel secondo settenario della stanza e nel primo emistichio dell'endecasillabo successivo, anch'esso un settenario; quest'ultimo

è poi separato dal resto del verso da una cesura, resa ancora più marcata dal carattere tronco dell'emistichio stesso. I due sintagmi, in questo modo, vanno di fatto a costituire un blocco unitario, significativamente isolato, nel contesto, anche attraverso l'iperbato – abbinato all'*enjambement* – che separa il verbo servile dal suo infinito («può.../... contar», vv. 7-8) e che, quindi, lo racchiude.

Gli ultimi versi della stanza introducono l'argomento centrale delle due stanze successive, che saranno interamente dedicate alla celebrazione della dea come forza vivificatrice della natura: essa viene infatti considerata fonte di ogni bene dal momento che, non appena il suo influsso celeste inizia a manifestarsi nel mondo, attraverso il chiarore del suo astro, esso infonde negli esseri la passione amorosa, che li induce a perpetuare la loro specie e, quindi, a preservare l'intera vita sulla terra.

Fin da questa prima stanza l'influsso del modello lucreziano si mostra in maniera evidente, non solo nell'articolazione generale del discorso e nella ripresa di singole immagini, ma anche per alcune peculiari scelte linguistiche.

Come aveva fatto Lucrezio nei primi versi del *De rerum natura*, innanzitutto, il poeta dà inizio alle lodi di Venere attraverso la figura dell'epiclesi – enumerazione dei *nomina sacra* attribuiti alla dea, secondo la struttura tradizionale della preghiera – che nel modello occupa i primi due versi:

Aeneadum genetrix, hominum divomque, voluptas,
alma Venus, caeli subter labentia signa

(*De rer. nat.* I, 1-2)

Si osserva, in primo luogo, che il Bruni attua una sostanziale innovazione dei singoli epiteti; è significativo, tuttavia, che Venere sia anche da lui definita «alma stella», con l'adozione del medesimo latinismo che significa, appunto, «datrice di vita». Si può inoltre considerare come ripresa – sia pure solo concettuale – dell'epiteto iniziale «hominum divinomque voluptas» anche il v. 9, dove si dice che dalla dea «provengon tutti e ben giocondi». Sembra essere di derivazione lucreziana, poi, il riferimento alla dimora celeste della dea («che dal sublime cielo amor diffondi») che riecheggia, di fatto, l'espressione «subter labentia signa».

A mostrare la maggiore aderenza al modello, anche sul piano linguistico, è comunque l'ultima parte della strofa bruniana

e giù nel mondo avampa
ogni animante, sì che tua potenza
perpetüar costringe lor semenza

(vv. 11-13)

che può essere messa a confronto con i seguenti versi di Lucrezio:

[...] per te quoniam genus omne animantum
concipitur [...]

(*De rer. nat.* I, 4-5)

Oltre alla stretta vicinanza semantica fra i due passi, è particolarmente significativa la ripresa dell'espressione «ogni animante», forse suggerita dalla vicinanza dei due termini nel modello latino, anche se qui «omne» si riferisce grammaticalmente al termine che lo precede, mentre «animantum» è complemento di specificazione.

Questo latinismo (< ANIMANS, ANTIS), che significa «essere animato», gode di una certa fortuna nel corso del Quattrocento: lo stesso Bruni lo utilizza anche in due luoghi dell'altra sua canzone in volgare (*Lunga quistion fu già tra' vecchi e saggi* 40-41 e 47) e lo si ritrova, inoltre, in alcuni passi dell'Alberti (*Libri della famiglia, Pittura*) e in uno dei componimenti degli *Amorum libri* del Boiardo⁷. Il Mengaldo ipotizza che il termine possa derivare, in generale, «se non dal lessico letterario quattrocentesco, direttamente dalla tradizione biblica»⁸, dal momento che il conte di Scandiano, come mostra l'editore Tiziano Zanato, riprende direttamente il latinismo – e l'intero verso nel quale esso è inserito – da un passo della *Bibbia*⁹.

Non si può fare a meno di osservare, d'altra parte, che le prime attestazioni del termine sono quelle, presumibilmente coeve, del Bruni e dell'Alberti¹⁰; delle cinque attestazioni contenute nei *Libri della famiglia*, inoltre¹¹, una di queste è inserita all'interno di un passo che almeno sul piano concettuale sembra riprendere, a sua volta, proprio il famoso inno lucreziano:

La qual cosa [l'innamoramento] credo sarebbe a me licito affermare fusse forza e legge non in tutto degna d'odio e di biasimo, ma più tosto da essa natura divina imposta a qualunque *animante* nato a produrre di sé stessi e ampliare sua stirpe, già che noi veggiamo gli animali bruti in prima, i quali da una ultima e infima parte sentono in sé le forze d'amore, tutti seguono quello così fatto appetito naturale, veemente certo e di tanta possanza che, abbandonata quasi ogni altra grata a loro e necessaria cosa, solo per adempiere quanto la natura ad amare gli stimola, sofferendo fame e sete, caldo e freddo, e ogni fatica¹².

Almeno in linea teorica, dunque, sembra possibile ipotizzare che il termine sia penetrato nella nostra lingua letteraria anche grazie alla significativa mediazione di Lucrezio e del suo *De rerum natura*, che proprio in quegli anni era stato scoperto dal Bracciolini e nuovamente immesso, almeno a partire dagli anni '30, nei circuiti culturali fiorentini¹³.

Tornando ai versi bruniani, si può osservare come in questa prima stanza il ricorso a Lucrezio sia nel complesso meno evidente che nelle due successive: il Bruni utilizza il modello più che altro sul piano dell'articolazione generale del discorso, innovandolo però, in maniera radicale, nella dichiarazione di ineffabilità contenuta ai vv. 5-8. È da sottolineare, infine, come le scelte lessicali del poeta mostrino una particolare insistenza sui termini riconducibili all'ambito semantico della luce e del fuoco («lume», v. 1; «fulgore», v. 2; «illustri», v. 10; «chiara lampà», v. 10; «avampa», v. 11), che sembrano funzionali, rispettivamente, alla designazione di Venere come astro celeste e come potenza generatrice della natura.

Nella seconda stanza il poeta riprende e approfondisce l'immagine di Venere come divinità vivificatrice: sul modello dell'inno lucreziano – che in alcuni

luoghi viene ripreso quasi in maniera pedissequa – egli descrive dunque l’influsso della dea nella stagione primaverile.

Non appena il sole transita, in primavera, nella regione celeste del Toro¹⁴, infatti, il suo potere inizia a manifestarsi sul nostro pianeta, scacciando gli ultimi sprazzi dell’inverno e diffondendo «voluttà, gioia e amicizia» (v. 19). La sua forza si esercita sulla terra, che si copre di fiori, e sul mare, che torna tranquillo dopo le tempeste invernali, ma coinvolge soprattutto il mondo animale: viene infatti presentata l’immagine degli «augeletti» (v. 24) che, intimamente colpiti dall’influsso primaverile della dea, emettono strida gioiose, mentre sembra che tutti siano pervasi dall’amore.

La grande compattezza semantica di questa stanza si spiega con un’adesione fortissima al modello lucreziano.

Nei primi quattro versi, dove una proposizione temporale introduce, attraverso una perifrasi astronomica, la simultaneità fra l’arrivo della primavera e l’inizio dell’influsso divino di Venere, trova posto la più significativa variazione rispetto alla fonte: diversamente dal passo corrispondente del *De rerum natura*, infatti, avviene un’anticipazione della temporale – probabilmente per dare maggiore unità alla stanza, anche sul piano logico-sintattico – e un’innovazione radicale della perifrasi, che lì riguardava l’azione fecondatrice dell’alito di Zefiro:

Nam simul ac species patefactast verna diei,
et reserata viget genitabilis aura Favoni
(*De rer. nat.* I, 10-11)

Per il resto, il modello viene seguito in maniera piuttosto fedele, con la ripresa delle stesse immagini nel medesimo ordine.

Nella prima di esse si parla della potenza di Venere, che è tale da scacciare definitivamente l’inverno:

[...] allor s’esplica
la tua virtù e scaccia vento e gelo
(vv. 17-18)

te, Dea, fugiunt venti, te nubila caeli
adventumque tuum [...]
(*De rer. nat.* I, 6-7)

Subito dopo, come in Lucrezio, vengono descritti gli effetti dell’arrivo della primavera sulla terra e sul mare:

e la terra si degna
di fior vestirsi e diventar aprica
il mar pon giù la guerra sua antica
e placido si fa ed a te ride
(vv. 20-21)

[...] tibi suavis daedala tellus
 summittit flores, tibi rident aequora ponti,
 placatumque nitet diffuso lumine caelum
 (*De rer. nat.* I, 7-9)

Oltre alle evidenti analogie semantiche, qui si può osservare, in particolare, la ripresa alla lettera dell'espressione «tibi rident», riferita alla distesa marina.

L'influenza del modello, infine, si manifesta con evidenza anche nell'immagine degli uccelli, come si può osservare dal seguente confronto:

e gli augeletti stride
 percossi da tua forza, gittan fuore
 (vv. 24-25)

aeriae primum volucres te, diva, tuumque
 significant initium percussae corda tua vi
 (*De rer. nat.* I, 12-13)

dove l'espressione «percossi da tua forza» del Bruni si rivela, senza alcun dubbio, un calco dal latino «percussae [...] tua vi».

Un secondo elemento di innovazione è costituito dall'intero v. 19 («Voluttà, gioia e amicizia regna»), che non trova alcun corrispettivo nel modello: l'intento del poeta, infatti, è probabilmente quello di porre l'accento sul clima di festa e di armonia che coinvolge tutti gli esseri viventi e sul quale egli insisterà, allontanandosi ulteriormente dalla fonte, soprattutto nella stanza successiva.

La notevole unità semantica della strofa trova un riscontro, a livello retorico, nell'articolazione logico-sintattica del discorso. Si può osservare, infatti, come in questi versi vi sia un uso quasi sistematico dell'*enjambement* (vv. 14-15: «prim'entra [...] / in quella regione»; vv. 15-17: «la qual disegna / l'aurata sopra segna / del triangol celeste»; vv. 17-18: «allor s'esplica / la tua virtù»; vv. 20-21: «e la terra si degna / di fior vestirsi»; vv. 24-25: «e gli augelletti stride / [...] gittan fuore»), dovuto al fatto che, spesso, la frase ha inizio nel secondo emistichio del verso, per concludersi nel primo emistichio del verso successivo. Questo artificio si abbina, soprattutto nella seconda metà della stanza, a un andamento prevalentemente paratattico e a una coordinazione che si realizza, quasi sempre, per polisindeto. L'effetto che ne deriva, dunque, è quello di un discorso che si snoda, attraverso i singoli versi, in maniera rapida e quasi incalzante, creando un effetto crescente di accumulo che trova una conclusione, e quasi uno sbocco, nella significativa esclamazione finale: «“Amore, amore!”» (v. 26).

La terza stanza sviluppa, nei primi versi (vv. 27-30), il tema dell'influsso irresistibile di Venere su tutti gli esseri animati, già introdotto negli ultimi versi della stanza precedente: sospinti dall'impulso amoroso, infatti, essi riescono a seguirlo senza sforzo ovunque questo li conduca, senza lasciarsi ostacolare nemmeno dalla natura più inospitale.

La medesima immagine degli animali che assecondano incondizionatamente i comandamenti della dea viene proposta anche da Lucrezio, anche se il poeta

latino la sviluppa in maniera più estesa e dettagliata, facendo esplicito riferimento, in particolare, al comportamento degli animali selvatici e domestici:

Indae ferae, pecudes persultant pabula laeta,
 et rapidos tranant amnis: ita capta lepore
 te sequitur cupide quo quamque inducere pergis.
 Denique per maria ac montis fluviosque rapacis,
 frondiferasque domos avium camposque virentis,
 omnibus incutiens blandum per pectora amorem,
 efficis ut cupide generatim saecla propagent.

(*De rer. nat.* I, 14–20)

Nella canzone morale queste immagini vengono condensate in un numero di versi decisamente inferiore. I numerosi verbi utilizzati da Lucrezio («persultant», «tranant», «sequitur», «saecla propagent») vengono ridotti al solo «trapassan» (v. 30). Viene poi ridimensionata – e in parte variata – anche la ricca descrizione dei luoghi («pabula laeta», «rapidos amnis», «maria ac montis fluviosque rapacis», «frondiferasque domos avium camposque virentis»), che nel componimento si concentra in soli quattro sintagmi, collegati fra loro tramite l'anafora dell'avverbio di negazione, e distribuiti in maniera tale da occupare, ciascuno, uno degli emistichi dei primi due versi della stanza.

È da osservare, inoltre, che i primi due sintagmi si trovano fra loro in posizione chiastica, con la disposizione degli aggettivi al centro («eccelsi... rapaci») e dei sostantivi in posizione esterna («monti...fiumi»); il fruscio prodotto dagli animali nell'attraversare il bosco sembra qui riprodotto, quasi in maniera fonosimbolica, dalla forte allitterazione del v. 28, con insistenza sulla sibilante («tenebrose o selva scura»).

Oltre che per la stretta vicinanza semantica con il passo lucreziano, la fonte si manifesta soprattutto nella scelta dell'espressione «rapaci fiumi» (v. 27), che ricalca il latino «fluviosque rapacis» e che, come nel modello, viene accostata all'immagine dei «monti eccelsi» (in latino semplicemente «montis»). Non è da escludere, inoltre, che il verso «omnibus incutiens blandum per pectora amorem» abbia potuto esercitare una qualche influenza sull'ultimo verso della stanza precedente, dove se ne percepisce almeno una debole eco: «e tutto il mondo grida: “Amore, amore!”» (v. 26).

Dal punto di vista retorico, si può osservare come l'uso dell'*enjambement* appaia funzionale, anche in questi versi, all'espressione del senso: vediamo infatti come i verbi «ostan» e «trapassan», antitetici fra loro, siano separati rispettivamente dai soggetti («monti eccelsi», «rapaci fiumi», «valli tenebrose», «selve oscure») e dal complemento di modo («senza cura»; si tratta però, in quest'ultimo caso, di un *enjambement* grammaticalmente meno forte del precedente). Essi vengono così a trovarsi ciascuno all'inizio del verso successivo e, dunque, in posizione forte, in modo da accentuare il contrasto tra gli ostacoli rappresentati dagli elementi naturali, da una parte («ostan»), e il potere straordinario di Venere, dall'altra, che infonde a tutti gli esseri la forza per superarli senza fatica («trapassan»).

Questi versi, in realtà, sono gli ultimi nei quali sia possibile ravvisare delle puntuali riprese dal *De rerum natura*: nel resto della strofa, infatti, il rapporto con il modello è decisamente più libero, sia pure con la ripresa dei medesimi temi.

Venere viene rappresentata come divinità portatrice di pace presso tutti gli esseri viventi: essa riesce infatti a modificare l'antica indole guerriera degli esseri e a rendere placidi gli animi furenti, infondendo quindi, con le proprie «armi» (v. 33), nuova sicurezza e fierezza d'animo anche nell'uomo. Possono così regnare, in ogni luogo, pace e concordia, dal momento che i rapporti fra gli uomini sono pacifici e improntati sulla reciproca fiducia; questa condizione di generale armonia, pertanto, produce benessere e favorisce la conservazione di tutti gli esseri viventi (tali sono le implicazioni semantiche contenute nel termine «salute»), ed è proprio in virtù di questo che il mondo riesce a perpetuare la propria esistenza.

Il tema della pace è presente anche nell'inno di Lucrezio, dove viene sviluppato attraverso due immagini fra loro strettamente connesse, rispettivamente di carattere encomiastico e mitologico: nella parte finale dell'invocazione, infatti, il poeta latino chiede alla dea di ispirare i suoi versi, dedicati al nobile romano Caio Memmio, e al tempo stesso di portare pace nella sua Roma placando, con le sue dolci parole, l'animo di Marte, dio della guerra. Da una situazione di pace potrebbero infatti trarre beneficio non solo Lucrezio, che avrebbe la serenità necessaria per proseguire la fatica poetica appena intrapresa, ma anche lo stesso Memmio il quale, altrimenti, si vedrebbe costretto a scendere in campo per la salvezza della patria (*De rer. nat.* I, 21-43).

Come si è visto, il Bruni non riprende nessuna delle due immagini. La pace da lui attribuita al benefico influsso di Venere, del resto, non sembra essere tanto una condizione politica, quanto piuttosto un diffuso clima di armonia e concordia, che riguarda tutti gli esseri viventi e, in particolare, l'uomo: non sembra dunque privo di significato il fatto che nella seconda parte della stanza si alternino, a distici incentrati sul potere universale di Venere (vv. 31-32 e vv. 35-36), coppie di versi che mostrano invece in che modo questo potere si espliciti direttamente nelle relazioni umane, esercitando sull'uomo un influsso nobilitante (vv. 33-34 e vv. 37-38).

È particolarmente significativa, e del tutto in accordo con l'*habitus* intellettuale degli umanisti fiorentini della prima metà del Quattrocento, l'esplicita insistenza sul concetto di amicizia: i vv. 19 e 36, infatti, presentano lo stesso contenuto semantico e costituiscono, almeno per quanto riguarda l'introduzione del termine «amicizia», una decisa innovazione rispetto al modello lucreziano.

Sul piano stilistico, infine, si può osservare come l'espressione «senza fraude ed in fè pura» (v. 38) tradisca in realtà una precisa eco cavalcantiana: dalla celebre canzone *Donna me prega*, infatti, il Bruni riprende l'intero v. 69, «For d'ogne fraude – dico, degno in fede», parafrasando la prima espressione («senza fraude») e riprendendo la seconda – corrispondente al latino «fide dignus» – con una variazione minima («in fè pura») che non ne altera, comunque, il significato sostanziale.

Di argomento decisamente nuovo è invece la seconda parte del compo-

nimento, dove si parla della natura e del valore dell'esperienza amorosa, che pure deriva da Venere; se nella prima parte il poeta aveva fatto costante riferimento al *De rerum natura*, in queste stanze il suo punto di riferimento è invece costituito dal dialogo platonico del *Fedro*. Il collegamento fra le due è assicurato dai primi due versi della quarta stanza, dove si afferma che dalla potenza di Venere, della quale l'autore ha parlato finora, nasce anche l'amore umano.

La premessa all'intero ragionamento è costituita da un'accorata esclamazione di ordine morale. Il poeta non intende certo parlare del sentimento che coinvolge la moltitudine dei semplici, cioè di coloro che, perdendo il proprio equilibrio interiore, si lasciano sopraffare dalla passione amorosa: è giusto invece che questi sopportino le conseguenze negative del loro traviamiento, e che vengano emarginati dallo stesso consorzio umano («degnò è che in estremo odio al mondo gema!» v. 43). Al contrario, egli si propone di trattare quella forma di amore che può coinvolgere solo un'«alma gentil» (v. 44) e che, provenendo da una divinità, è «ben perfetto» (v. 56).

I vv. 44-45 contengono una descrizione estremamente dettagliata della fenomenologia dell'innamoramento: l'anima nobile, che nell'Iperuranio ha potuto contemplare, senza incorrere in alcun tumulto¹⁵, la vera Bellezza – ossia quella intellegibile – se una volta incarnatasi in un corpo terreno vede una bellezza simile a quella subito se ne innamora, poiché le richiama alla mente, per anamnesi, quella già contemplata in cielo. Ecco allora che l'anima non può fare altro che guardarla sbigottita, dando l'impressione di aver perso qualunque altra facoltà vitale e manifestando, come unico desiderio, quello di avvicinarsi alla persona nella quale ha riconosciuto la Bellezza intellegibile. Questa «fantasia» (v. 50) però, esercitando tali effetti sull'uomo, «distrugge l'alma» (v. 51), inducendola a vivere quasi fuori di sé, in un corpo diverso dal proprio.

Come già anticipato, questi versi fanno evidente riferimento ad alcuni passi del *Fedro*.

In particolare vengono riprese le parole del secondo discorso di Socrate pronunciato sul tema dell'amore, dove con una esplicita palinodia rispetto al primo discorso pronunciato dal filosofo (che era stato denigratorio nei confronti di Eros), si afferma l'opportunità di corrispondere l'innamorato: infatti, nonostante quest'ultimo sia di fatto posseduto da una forma di mania, il suo furore è positivo, poiché proviene da un dio (Eros). Di conseguenza, se viene vissuto secondo pudore e ragione (e, quindi, secondo filosofia), esso consente all'uomo di «rimettere le ali», in modo da poter tornare, un giorno, presso gli dèi.

Ai fini del confronto con il modello sembrano significativi, in particolare, i seguenti passi platonici, nei quali si parla della quarta forma di mania, ovvero quella amorosa:

[...] quella mania per la quale, quando uno veda la bellezza di quaggiù, ricordandosi della vera Bellezza, mette le ali, e desideroso di volare, ma rimanendo incapace, guardando verso l'alto come un uccello e non prendendosi cura delle cose di quaggiù, riceve l'accusa di trovarsi in uno stato di mania.

(*Fedro* cit., 249 D, p. 97)

Descrivendo, poi, i suoi effetti sull'anima, Socrate dice:

Queste [le anime], quando vedono qualcosa che sia un'immagine delle realtà di lassù, restano colpite e non rimangono più in sé.

(*Fedro* cit., 250 B, p. 97)

Prosegue poi parlando del desiderio dell'anima di seguire l'oggetto della bellezza:

In conseguenza della mescolanza di queste cose, essa si trova in uno stato di grande turbamento per la stranezza di ciò che sente e, trovandosi senza una via d'uscita, delira, e, essendo presa dalla mania, non riesce a dormire di notte, né di giorno riesce a riposare da qualche parte, ma, spinta dalla brama, corre là dove pensa di poter vedere colui che possiede la bellezza.

(*Fedro* cit., 251 E, p. 101)

Sembrano trovare riscontro nei primi versi della stanza (vv. 41-43) anche le seguenti affermazioni, incentrate sulla condanna dell'amore vissuto in maniera sfrenata:

Dunque, se vincono le parti più elevate dell'anima e conducono ad una vita ordinata e alla filosofia, costoro trascorrono la vita di quaggiù in modo felice e in armonia, perché hanno il dominio di sé e sono moderati. [...] Invece, se essi hanno seguito un tipo di vita piuttosto grossolana, e di chi non è filosofo, [...] escono dal corpo senza ali.

(*Fedro* cit., 256 C, pp. 111-13)

Già da questi confronti si può comprendere come l'utilizzo della fonte platonica, per quanto evidente, si realizzi solo a livello concettuale, dal momento che, diversamente da quanto avviene nel caso di Lucrezio, non si registrano mai delle vere e proprie riprese letterali del modello. Questo fatto, del resto, trova una spiegazione verosimile non solo nel diverso carattere delle due composizioni (l'una in forma poetica e di genere lirico-descrittivo, l'altra in prosa e dall'andamento speculativo e, quindi, meno adatta a una trasposizione in versi) ma anche, per quanto riguarda il *Fedro*, nella maggiore distanza del mezzo linguistico di partenza – la lingua greca – rispetto al volgare italiano.

Il greco, comunque, non rappresentava di certo un ostacolo per l'Aretino, che proprio del *Fedro* stava approntando, nello stesso periodo, una traduzione in latino, ultimata nel 1424¹⁶.

A testimoniare il suo interesse per il dialogo, inoltre, sta anche una lettera indirizzata al poeta Marrasio Siculo, composta pochi anni dopo la traduzione e successivamente raccolta nel suo epistolario¹⁷: al corrispondente, che nell'inviargli dei versi di carattere amoroso si scusava per il «furore» in essi contenuti¹⁸, il Bruni replica infatti con una vera e propria difesa del furore poetico e amoroso, condotta esplicitamente sulla falsariga del dialogo.

Ai fini del nostro discorso, risulta particolarmente interessante soprattutto uno dei passi finali della missiva, relativo appunto alla quarta forma di mania divina¹⁹:

Poëtarum ergo furor a Musae est, amantium vero Venere. Oritur autem hic ex verae pulchritudinis contemplatione, cuius effigiem visu intuentes acerrimo, ac violentissimo sensuum nostrorum stupentes, ac velut extra nos positi totis affectibus in illum corripimur, ut non minus vere, quam eleganter dictum sit, amantis animam in alieno corpore vitam ducere. Haec igitur vehemens occupatio animi, atque corruptio amor vocatur, divina quaedam alienatio, ac velut sui ipsius oblivio, et in id, cuius pulchritudinem admiramur, transfusio.

(VI I cit., p. 39)

Emerge subito, in maniera evidente, una piena corrispondenza tra queste parole e i versi del componimento poetico in esame: le prime, anzi, risultano estremamente utili non solo per illuminare il significato preciso del testo, ma anche per comprendere la centralità, nella riflessione bruniana di questi anni, della tematica del furore amoroso, che acquisterà nuovo impulso soprattutto nella seconda metà del secolo, attraverso l'opera di Marsilio Ficino.

Nonostante la sostanziale aderenza al testo platonico, anche nella strofa in esame si possono riconoscere delle probabili reminiscenze cavalcantiane, soprattutto per quanto riguarda i vv. 50-51, nei quali il poeta afferma che la «fantasia» provocata dall'innamoramento «distrugge l'anima».

Nel canzoniere di Cavalcanti è possibile individuare diversi luoghi nei quali viene espressa l'idea della distruzione dell'anima – intesa come l'insieme delle attività dell'uomo e delle sue facoltà vitali – causata dal sentimento amoroso²⁰ e, in generale, nel suo *corpus* è ricorrente l'immagine drammatizzata di questa che soffre e si lamenta a causa della pena amorosa subita dal cuore, sua sede naturale, che ne viene sopraffatto. Com'è noto, del resto, per il «primo amico» di Dante la passione d'amore si manifesta come forza irrazionale e distruttiva che, suscitata dalla visione della donna («vèn da veduta forma», *Donna me prega* 21), può condurre addirittura alla morte («Di sua potenza segue spesso morte», *Donna me prega* 35), metaforicamente intesa, quest'ultima, come consunzione delle facoltà vitali e come indebolimento di quelle razionali.

Una corrispondenza precisa con i versi cavalcantiani può essere però riconosciuta soprattutto nell'espressione «ben perfetto» (v. 56), utilizzata dal Bruni al v. 56 ma già presente, in forma leggermente variata, nella canzone dottrinale: qui, ai vv. 39-41, il poeta afferma infatti che l'amore può condurre alla morte, non perché esso sia contrario alla natura,

ma quanto che da *buon perfetto* tort'è
per sorte, non pò dire om ch'aggia vita,
ché stabilita non ha signoria.

(*Donna me prega* 39-41; corsivo mio)

La passione amorosa, dunque, distoglie l'uomo dalla felicità piena – tale, infatti, è il significato dell'espressione aristotelica *bonum perfectum*, ricalcata dal poeta – in quanto gli sottrae uno stabile autocontrollo.

Ben diversa, a questo riguardo, è la posizione del Bruni, che dedica l'intera V strofa (dove l'espressione «ben perfetto» è contenuta) alla difesa dell'amore da quanti lo condannano come forma di mania, rifacendosi ancora al modello platonico.

Il ragionamento si apre con un assunto dal tono sentenzioso («Chi amor crede biasimare il loda», v. 53; «perché divin furor è ben perfetto», v. 56), inserito nei primi quattro versi della stanza: il poeta spiega infatti che chi crede di dimostrare che l'amore sia degno di biasimo, allorché nella sua argomentazione definisce non assennato e preso da furore colui che ama in modo appassionato, in realtà non fa che tesserne le lodi: infatti un furore di origine divina costituisce, per l'uomo, il migliore dei beni («è ben perfetto», v. 56).

A supporto di queste affermazioni viene addotta una serie di esempi relativi all'arte divinatoria: la Sibilla cumana non discerne mai la verità se non quando si trova in uno stato di possessione; allo stesso modo, fra coloro che praticano l'arte divinatoria è solo un animo «commosso» (cioè emotivamente turbato, v. 60) e non uno che si trova nel pieno controllo di se stesso che riesce a cogliere le verità trasmesse dal dio; gli stessi vaticinanti, che hanno previsto il futuro, sono riusciti a farlo solo in quanto si trovavano in uno stato di mania. Non è infatti un male il furore che lo stesso Dio infonde nella mente dell'uomo e, per la stessa ragione, non è negativo nemmeno l'amore, che nascendo da una divinità è «divin furore» (v. 65).

Quest'ultimo assunto, che costituisce il punto cardine dell'argomentazione, è presente anche nel *Fedro*, e viene enunciato già nella premessa del secondo discorso di Socrate, che a questo proposito si domanda:

Non credi che Eros sia figlio di Afrodite e che sia un dio? [...] E se Eros è, come in realtà è, un dio o alcunché di divino, non è possibile che sia un male.

(*Fedro* cit., 242 E, p. 77)

Queste parole vengono poi spiegate in maniera più ampia all'inizio del discorso:

Non è discorso veritiero quello che dice che, anche quando ci sia un amante, si deve concedere i propri favori a chi non è innamorato, perché l'uno si trova in uno stato di mania, mentre l'altro è in uno stato di assennatezza.

Se, infatti, la mania fosse senz'altro un male, sarebbe stato detto bene. Invece, i beni più grandi ci provengono mediante una mania che ci viene data per concessione divina.

Infatti, la profetessa di Delfi e le sacerdotesse di Dodona, quando si trovavano in stato di mania, procurarono all'Ellade molti e bei benefici e in privato e in pubblico, mentre, quando si trovavano in stato di senno, ne procurarono pochi o nessuno. E se dicessimo, poi, della Sibilla e degli altri che, avvalendosi della mantica di ispirazione divina, predicando molte cose a molti, li indirizzarono sulla giusta via per il futuro, ci dilungheremmo nel dire cose che sono note a tutti.

(244 A-B, p. 83)

Le stesse argomentazioni sono presenti anche nella già ricordata lettera del Bruni a Marrasio Siculo, dove viene ripresa proprio questa parte del dialogo. In particolare, dopo aver elencato le quattro forme di furore divino, ed essendo passato a trattarne l'origine e la natura, a proposito del vaticinio il Bruni afferma:

Est enim divinatio quaedam, sed non omnis divinatio vaticinium est, sed illa tantummodo «magnam cui mentem animumque Delius inspirat vates, aperitque futura», ut Maro inquit. Nam aruspices, et augures, et conjectores, ac cetera huiusmodi turba, nec vates ipsi quidem sunt, nec eorum opus vaticinium est, sed *sanorum hominum prudentia, et ingeniosa rerum futurarum conjectatio*.

(VI I cit., p. 37, corsivo mio)

Come nella canzone, dunque, si precisa che la vera capacità divinatoria si acquista solo tramite reale ispirazione divina, laddove invece tutte le altre forme di divinazione, lungi dall'essere autentiche, sono solo il prodotto del «discernimento di uomini che si trovano nel pieno controllo delle proprie facoltà razionali», e di ingegnose quanto fallaci congetture. Non sembra privo di significato, a questo proposito, l'uso del termine «sanorum», frequente nell'epistola e richiamato, nella canzone, nel medesimo contesto, attraverso il latinismo «sano» (v. 60).

Ancora a proposito della commozione che deve sconvolgere l'animo durante il rito divinatorio («cerne il commosso e non il sano petto», v. 60), è poi interessante osservare come sempre nella lettera, a proposito dei riti misterici, si affermi che questi devono essere praticati «cum vehementiori quodam mentis concitatione»²¹, ossia sotto l'effetto di una violentissima commozione dell'animo.

È significativo anche il brano relativo al vaticinio, dove l'immagine platonica della Sibilla cumana viene utilizzata per dimostrarne la natura positiva:

Quid autem vaticinii furorem? Illum non esse quoque malum vel ex eo patet, quod bona permulta ab illo proveniunt. Sibyllae quoque, et huiusmodi furentes quidem dum essent, publice et privatim multis profuere, sanae vero exiguis, aut nullis.

(VI I cit., pp. 38-39)

Nel componimento, comunque, il sentimento amoroso non viene solo definito positivo ma addirittura, come si è visto, «ben perfetto» (v. 56), ancora una volta in piena coincidenza con i precetti di Platone, che fa pronunciare a Socrate le seguenti parole:

E il discorso giunge a dire che, fra tutte le divine ispirazioni, questa [ossia la quarta forma di mania, quella amorosa] è la migliore e deriva dalle cose migliori, e per chi la possiede e per chi ha comunanza con essa. Ed è per questo che, partecipando di tale mania, chi ama i belli viene detto innamorato. Infatti, come è stato detto, ciascun'anima di uomo, per sua natura, ha contemplato gli esseri, altrimenti non sarebbe venuta in questo vivente.

(Fedro cit., 249 E, p. 97)

Nella lettera al Marrasio, tuttavia, il Bruni sembra spingere ancora oltre le implicazioni del discorso, allorché, subito dopo aver parlato della fenomenologia dell'innamoramento, giunge a instaurare un significativo rapporto tra il furore divino, con la forma di alienazione che ne deriva – con particolare riferimento a quello amoroso, a sua volta strettamente connesso a quello poetico –, e la possibilità di venerare Dio in maniera conveniente:

Quem si furorem ac vesaniam appellas, concedam equidem atque fatebor, dummodo intelligas, neque poëtam bonum esse ullum posse, nisi huiuscemodi furore correptum, neque perfecte atque eximie Deum coli, nisi per huiuscemodi mentis alienationem.

(VI I cit., p. 39)

Dal punto di vista retorico le ultime due stanze esaminate, dedicate in maniera specifica alla tematica amorosa, presentano una certa differenza di tono non solo rispetto alle precedenti, ma anche a quella che segue, poiché l'intonazione lirico-descrittiva dei versi precedenti – e che sarà caratteristica anche di quelli successivi – sembra come piegarsi a un'esigenza di maggiore rigore dimostrativo: le proposizioni tendono infatti a snodarsi liberamente attraverso la stanza, e a travalicare costantemente la misura del verso, quasi ad assecondare l'energia argomentativa del discorso, con un uso piuttosto frequente dell'*enjambement* e della cesura, soprattutto in quei passaggi nei quali l'enfasi del discorso è maggiore.

Questo non toglie, comunque, che l'argomentazione sia perfettamente calibrata, soprattutto nella stanza V, dove l'aspetto retorico appare strettamente funzionale al conseguimento di quel rigore logico-deduttivo utilizzato, dal poeta, a sostegno della tesi che intende proporre.

La stanza, infatti, si articola secondo il seguente schema: dapprima viene enunciato l'assunto centrale («Chi amor crede biasimare il loda [...] perchè divin furore è ben perfetto», vv. 53-56); ne viene poi fornita una dimostrazione (vv. 57-62), a seguito della quale l'assunto viene enunciato di nuovo («e così amore / da Venere nasce ed è divin furore», vv. 62-65), con la ripetizione identica, alla fine della stanza, dell'espressione «divin furore».

Sul piano delle scelte lessicali, si può notare come vengano riproposti di frequente il termine «furore» e i suoi derivati, ripetuti spesso nella stessa forma o in *variatio* («furente», v. 54; «furore», v. 56; «furente», v. 58; «furenti», v. 62; «furore», v. 63; «furore», v. 65). In maniera analoga si registra una particolare insistenza sui termini riconducibili all'ambito semantico del divino («divin», v. 56; «divina», v. 59; «da Dio discende», vv. 63-64; «divin», v. 65), spesso connesso con quello del furore; questo si verifica in particolare nell'espressione «divin furore» che ricorre, identica, ai vv. 56 e 65, e può essere considerata vero e proprio cardine dell'intera canzone.

Una distribuzione particolarmente calibrata degli elementi-chiave del discorso caratterizza anche gli ultimi tre versi, dove il termine «furore» si ripete all'inizio del v. 63 e alla fine del v. 65 ed è accompagnato, in entrambi i casi, dal complemento di origine: nel primo caso si tratta dell'espressione «da Dio», che lo segue e che viene collocato alla fine del verso; nel secondo, dell'espressione «da Venere», che lo precede, occupando la prima posizione. Rispetto a questa distribuzione simmetrica degli elementi, una posizione centrale è occupata dal termine «amore», posto alla fine del v. 64, a rimare significativamente, in rima baciata, con la parola «furore», del verso successivo.

Anche a livello retorico, dunque, viene proposta una rappresentazione ideale dell'identificazione tra il furore che proviene da Dio e quello che proviene da Venere, e che trovano entrambi un cardine, appunto, nel sentimento amoroso.

La ripetizione del nome di Venere alla fine della strofa funge anche da collegamento con la stanza successiva ed esercita, di fatto, la funzione di ridare centralità alla tematica celebrativa, temporaneamente posta in secondo piano dalla precedente digressione speculativa.

Come si è già accennato sopra, qui la dea viene presentata nella sua veste di corpo celeste, accanto alle altre costellazioni che la circondano nella regione celeste del Toro, dove il pianeta fa il suo ingresso all'inizio della stagione primaverile. Essa viene dunque personificata e raffigurata, sulla sommità della volta celeste, mentre guarda «cogli occhi ridenti» (v. 66) le opere dell'uomo; alle sue spalle si trova la costellazione dell'Auriga, rappresentata nell'atto di circondarla «con le sue dorate spalle» (v. 69), mentre ai suoi piedi vi sono «le piccole Virgilie lucenti» (v. 70) ossia le Pleiadi, che festeggiano il suo ritorno. Al di sopra della sua spalla destra si può scorgere poi la costellazione di Perseo, che nella tradizione astronomica rappresenta l'eroe nell'atto di brandire la spada con la mano destra (per questo viene definito «armato», v. 73), mentre nell'altra tiene la testa di Medusa, appena uccisa. A sinistra, con l'altra mano Venere sembra invece minacciare l'altera chioma di Orione, che per questo pare tornare mansueto e deporre le sue armi: nella costellazione, infatti, egli viene tradizionalmente immaginato armato di bastone, e rappresentato nell'atto di combattere la costellazione del Toro, che gli è prossima. Trattandosi di una costellazione invernale, però, dall'inizio della primavera inizia poco a poco a tramontare, per tornare ad essere visibile solo in autunno: è probabile, quindi, che la minaccia di Venere, della quale si parla in questi versi – e che costituisce uno spettacolo piacevole da osservare per l'uomo – si riferisca proprio a questa circostanza.

Se l'ultima strofa si allontana dal carattere speculativo delle stanze IV e V, il congedo torna ad esserne nuovamente improntato, anche se in misura molto minore.

Qui il poeta si rivolge di nuovo direttamente alla dea – dopo che, nelle tre strofe precedenti, ne aveva parlato solo in terza persona – chiamandola «Ciprigna bella» (v. 79) e alludendo, in questo modo, al mito della sua nascita sull'isola di Cipro. Dopo questo primo momento celebrativo, però, l'Aretino passa a parlare di sé, definendosi un'anima che probabilmente, prima di incarnarsi in un corpo terreno, aveva risieduto nel terzo cielo, dove aveva subito l'influsso amoroso proveniente da Venere: per questa ragione, dunque, egli non si stancherà mai di tesserne le lodi.

Nonostante la canzone appaia fortemente condizionata, nell'articolazione generale del discorso e nell'orditura stilistico-retorica, dall'influenza dei due modelli classici appena individuati – con particolare aderenza letterale, come si è visto, al poema lucreziano – essa mostra anche degli evidenti punti di contatto con il suo più specifico retroterra poetico.

Si è già rilevata, nel corso dell'analisi, la presenza di diversi punti di contatto, più o meno puntuali, con alcuni luoghi del canzoniere cavalcantiano. In particolare, però, risulta evidente quella simultanea presenza di tessere dantesche e petrarchesche che è stata riconosciuta come una delle cifre stilistiche della poesia in volgare del primo Quattrocento.

L'influenza dell'Alighieri, in particolare, si esplica fin dalla scelta dello schema metrico, peraltro piuttosto diffuso nella tradizione letteraria²²: esso, infatti, è lo stesso utilizzato dal Poeta nella canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, solitamente ricompresa (secondo l'ordinamento Barbi) nel gruppo delle rime petrose. Ad avvalorare l'ipotesi di una ripresa da questo testo sembra esserci anche la scelta delle rime, che spesso riprendono, con minime variazioni, alcune di quelle della petrosa, come si può osservare dalle seguenti opposizioni: *-ella* (Bruni, stanza I e congedo), *-elli* (Dante, stanza V); *-ondi* (Bruni, stanza I), *-onda* (Dante, stanza II); *-ide* (Bruni, stanza II), *-ida* (Dante, stanza IV) e *-ido* (Dante, stanza III); *-ore* (Bruni, stanza II), *-ora* (Dante, stanza V); *-ema* (Bruni, stanza IV), *-emi* (Dante, stanza II); *-etto* (Bruni, stanza V e stanza VI), *-etta* (Dante, congedo); *-opre* (Bruni, stanza VI), *-opra* (Dante, stanza III).

Sembrano riconducibili al modello dantesco anche alcune delle espressioni utilizzate nel testo, riprese sempre dal testo della *Commedia*: al v. 39, «il mondo dura» (*Inf.* II 59: «di cui la fama ancor nel mondo dura»²³; ma cfr. anche Petrarca, *Rvf* 323, 72: «Ahi nulla, altro che pianto, al mondo dura»); al v. 44, «alto seggio» (*Inf.* I 128: «quivi è la sua città e l'alto seggio»; *Inf.* XXVII 111: «ti farà triunfar ne l'alto seggio»); al v. 43, «degnò è che in estremo odio al mondo gema» (*Inf.* XII 132: «ove la tirannia convien che gema»); al v. 66, «occhi ridenti» (*Par.* III 42: «Ond'ella, pronta e con occhi ridenti»; *Par.* X 62: «che lo splendor delli occhi suoi ridenti»); al v. 79, «Ciprigna bella» (*Par.* VIII 2: «che la bella Ciprigna il folle amore»). Particolarmente significativa è anche la ripresa da *Purg.* XXVI dove compaiono, in rima, le espressioni «turba», «si turba» e «s'inurba» (vv. 65, 67 e 69), riutilizzate dal Bruni ai versi 41, 42 e 46, nella medesima successione e con lo stesso significato. Il poeta, tuttavia, sembra quasi voler emulare la rima equivoca dantesca – realizzata attraverso l'utilizzo della parola «turba» in due diversi significati (vv. 65 e 67) – arricchendola attraverso l'interposizione di una nuova, identica parola-rima, dal significato ancora differente e inserita, al v. 45, tra le espressioni «si turba» e «s'inurba».

Merita una trattazione più ampia, infine, l'utilizzo dell'espressione «scaccia vento e gelo», inserita dall'Aretino al v. 18 e che sembra derivare, sia pure in forma variata, dall'espressione dantesca «fuga oscuritate e gelo», presente al v. 4 della canzone *Amor che movi tua virtù dal cielo*.

Uno degli elementi più notevoli di questo componimento, che contribuisce a renderlo 'cosa a sé' nel *corpus* poetico di Dante, è stato individuato dai commentatori proprio nella nuova concezione amorosa che vi viene espressa e che trova posto, in particolare, nella prima stanza: qui Amore, al quale il Poeta si rivolge, non viene infatti presentato come il sentimento stilnovistico nato dalla visione della bellezza e dalla sua elaborazione mentale – come avviene, ad esempio, nella *Vita Nuova* – bensì come «principio celeste e dignificante, da cui ogni singolo amore discende»²⁴; per la sua azione, attraverso la quale effonde la sua luce su tutto ciò che è degno d'amore, egli può essere dunque paragonato al sole:

Amor che movi tua virtù dal cielo
come 'l sol lo splendore,
che là s'apprende più lo suo valore

dove più nobiltà suo raggio trova,
 e com'el fuga oscuritate e gelo,
 così, alto signore,
 tu cacci la viltà altrui del core
 né ira contra te fa lunga prova;
 da te convien che ciascun ben si mova
 per lo qual si travaglia il mondo tutto,
 senza te è distrutto
 quanto avemo in potenza di ben fare:

(*Amor che movi* 1-12, corsivo mio)

La somiglianza fra questi versi e quelli che aprono la canzone bruniana non è limitata alla sola espressione «scaccia vento e gelo» (per altro significativamente in rima, come nella testo dantesco, con la parola «cielo» che costituisce, anche qui, la rima A del primo piede della fronte) ma investe anche il piano del significato. In entrambi i casi, infatti, l'amore viene presentato come potenza vivificatrice e nobilitante, con delle corrispondenze semantiche piuttosto evidenti:

Amor che movi tua vertù dal cielo

(*Amor che movi* 1)

che dal sublime cielo amor diffondi

(*O Venere formosa* 4);

e com'el fuga oscuritate e gelo

(*Amor che movi* 5)

e scaccia vento e gelo

(*O Venere formosa* 18);

tu cacci la viltà altrui del core

né ira contra te fa lunga prova

(*Amor che movi* 7-8)

Tu, dea, permuti gli antichi costumi

e fai placido tal che prima fura

(*O Venere formosa* 31-32);

da te convien che ciascun ben si mova

(*Amor che movi* 9)

Da te provengon tutti e ben giocondi

(*O Venere formosa* 9)

Ancora più interessante, inoltre, è il fatto che le strofe iniziali delle due canzoni condividano anche un'analoga struttura retorica, ampiamente descritta, per quanto riguarda *Amor che movi*, soprattutto da Domenico De Robertis, che ha parlato di «concezione "verticale" della canzone»²⁵: evidente soprattutto nei primi nove versi della prima stanza, essa è caratterizzata da un'organizzazione degli elementi del discorso basata, in sostanza, sulla successione di «vocativo+relativa+il richiamo del tu»²⁶. Come si può osservare, la medesima articolazione è ben riconoscibile anche nella prima strofa del componimento bruniano, dove

puntualmente si succedono una serie di complementi di vocazione («O Venere formosa, o sacro lume, / o salutar fulgore, o alma stella / bella sopra ogni bella», vv. 1-3), una proposizione relativa («che dal sublime cielo amor diffondi», v. 4) e, dopo la dichiarazione di ineffabilità, l'iterazione del *tu/te* («Da *te* provengono tutti e ben giocondi;/ *tu* 'l cielo illustri con tua chiara lampa», vv. 10-11).

De Robertis ha messo altresì in luce l'originalità di questa struttura retorica all'interno della tradizione romanza: praticamente assente nel *corpus* della lirica in volgare, infatti, essa ricorre invece, in maniera sistematica, in un «territorio parallelo»²⁷ ad essa, ossia in quello dell'innografia latina, dove si esplica, appunto, nello schema del «Deus+qui...+tu/te...»²⁸. Procedendo a ritroso in questa tradizione, per di più, è possibile individuarne uno dei primi casi proprio nell'esordio del *De rerum natura*, definito dallo studioso «primo esempio e consacrazione, e all'inizio di un poema, di una struttura, riassumibile nella formula già indicata [...] che contrassegna quello che si nomina l'ἄμνος κλητικός, che l'onda della tradizione ha portato fino ai piedi di Dante, e più oltre, fino alla poesia dell'umanesimo»²⁹.

Come afferma De Robertis, è difficile che Dante possa essersi rifatto direttamente all'esordio lucreziano, che non doveva conoscere, mentre è più probabile che abbia ripreso la struttura e il senso generale da uno o più autori della tradizione intermedia³⁰. Ai fini del nostro discorso, tuttavia, si pone piuttosto il problema di definire il ruolo esercitato dalla canzone *Amor che movi* nella composizione del *Carmen in laude di Venere*: l'esistenza di una qualche relazione tra i due testi, infatti, è confermata sia dalla ripresa quasi letterale che, soprattutto, dal fatto che entrambi facciano riferimento – in maniera più o meno diretta – al modello lucreziano, sul piano semantico e ancor più su quello retorico.

Che il testo dantesco occupasse un posto di rilievo nell'orizzonte letterario del Cancelliere, del resto, risulta evidente soprattutto da un passo della sua *Vita di Dante* (composta attorno al 1436 e, quindi, probabilmente di poco successiva rispetto al *Carmen in laude di Venere*) dove *Amor che movi* viene annoverata fra le canzoni «perfette et limate et leggiadre et piene d'alte sententie» dell'Alighieri, e dove il suo argomento viene significativamente definito come la «comparatione philosophica et sottile intra gli effetti del sole et gli effetti di amore»³¹.

Si potrebbe pensare, di conseguenza, che il Bruni conoscesse già il testo della canzone all'epoca della sua *O Venere formosa* e che, anzi, proprio la sua stretta vicinanza con il passo lucreziano – del quale, nel frattempo, era venuto a conoscenza – abbia contribuito a fornirgli lo spunto per la composizione stessa del *Carmen*, o almeno a richiamare in lui la memoria dei versi danteschi.

Meno evidente, nel componimento, è invece la presenza del modello petrarchesco.

Oltre alla già citata perifrasi astronomica (vv. 14-17), sembra essere stata ripresa dal *Canzoniere* anche la dichiarazione di ineffabilità inserita nella prima strofa (vv. 5-8), in particolare per quanto riguarda l'insistita contrapposizione fra il carattere mortale ed effimero della parola poetica e la natura divina dell'oggetto rappresentato, ossia la dea Venere³².

È poi significativo anche l'impiego dell'espressione «chiara lampa» (v. 10),

desunta dalla canzone alla Vergine (*Rvf* 364, 16) e fatta rimare, come nei versi petrarcheschi, con la parola «avampa» (v. 11).

Vi è inoltre la ripresa della rima ricca – sia pure invertita – fra le parole «altero» e «sentero» (vv. 34-35), ricalcata con ogni evidenza da *Rvf* 13, 13-14. Potrebbe derivare dal Petrarca, infine, anche la successione delle parole-rima *cura : fura : dura* (vv. 29, 32 e 39) presente, nel medesimo ordine, anche in *Rvf* 248, 4-5 e 8.

Meno scontata rispetto a quella di Dante e Petrarca è la presenza, non così consistente nel testo ma senz'altro certa, di un altro nome del Medioevo letterario italiano: Jacopone da Todi.

Dal *corpus* delle sue laude il Bruni riprende un intero verso: l'espressione «e tutto il mondo grida: "Amore, amore!"» (v. 26) è mutuata infatti, con variazioni davvero minime, dal v. 259 della lauda 89: «"Amore, Amore" grida tutto 'l mondo».

La singolarità del prelievo, apparentemente condotto all'interno di un contesto del tutto diverso da quello del nostro componimento, si attenua in parte se si considera che l'intera lauda 89 è in realtà incentrata su una tematica nient'affatto dissimile da quella della canzone bruniana: come in molti altri luoghi della sua poesia, infatti, qui Jacopone celebra la forza dell'amore per Dio come esperienza eccezionale, che quando è autentica si manifesta sempre, di necessità, nelle forme di una «santa pazzia»: nelle strofe centrali, in particolare, viene sviluppato con grande insistenza il tema degli effetti che l'amore per Cristo produce sull'animo del poeta, in termini che – pur con i necessari e ovvi *distinguo* – non sono poi così distanti da quelli del *Carmen in laude di Venere*:

Bellezza antiqua e nova de po' ch'eo t'ho trovata,
o luc'esmesurata de sì dolce sprandore!

Vedendo tal bellezza, sì so' tratto
de for de me, non so' dove portato;
(vv. 81-84³³)

Particolarmente interessante è anche la strofa successiva:

Legata sì è la mente con dolcezza
che tutta se destende ad abbracciare,
e, quanto plu resguard'a le bellezze
de Cristo, for de sé plu fa iettare
en Cristo tutta possa con recchezze;
de sé memoria nulla pò servare,
ormai a sé plu dare voglia nulla né cura,
de po' perde valura, de sé onne sentore.
(vv. 91-98³⁴)

Se dunque la ripresa del v. 259, praticamente letterale, dimostra una conoscenza diretta di questa lauda da parte del Bruni, il carattere di questi versi farebbe pensare però a un'influenza non casuale, ma che al contrario potrebbe

essere stata determinata da una certa vicinanza concettuale fra gli assunti sull'amore per Cristo di Jacopone e quelli, di indubbia derivazione platonica, espressi nella canzone. La stessa rubrica con la quale la lauda si tramanda nella tradizione, e che ne designa il tema principale come *Quod operetur divinus Amor in anima devota*, mostra del resto una certa consonanza con la tematica centrale della seconda parte del componimento bruniano.

Questo consente di ipotizzare che possa essere stato desunto dal laudario duecentesco anche l'epiteto «formosa» (v.1), utilizzato nelle laude 15 (v. 23: «e 'n como devente formosa lo core ne ho enanemato») e 60 (v. 11: «la statura formosa te fa l'alta speranza»; ma cfr. anche il sonetto alla Vergine di Niccolò de' Rossi, *Ave Maria, verçene preciosa* 4: «luçe formosa, matre coronata», dove l'epiteto viene utilizzato in un contesto più simile a quello bruniano).

La ripresa di Jacopone da Todi, per quanto meno scontata rispetto a quella di Dante e del Petrarca, appare in ogni caso coerente con la grande fortuna conosciuta dalle laude del Tudertino soprattutto nel XV secolo: infatti la parte più cospicua della loro ingente e complessa tradizione, definita «seconda solo a quella delle rime di Dante»³⁵, è costituita proprio da manoscritti quattrocenteschi – 253 codici su 337 testimoni³⁶ –, molti dei quali si conservano ancora oggi a Firenze: essi appartengono, infatti, a quel ramo toscano della tradizione che, assieme al nucleo veneto, si diffuse esclusivamente nel Quattrocento, laddove i testimoni riconducibili all'area umbra sono talvolta anteriori³⁷. È fiorentina, inoltre, anche l'*editio princeps* del laudario, impressa nel 1490 dall'editore Francesco Bonaccorsi³⁸.

Sarebbe interessante, a questo proposito, intraprendere indagini più precise, volte a definire in maniera puntuale le modalità nelle quali il Brunni può essere entrato in contatto con questa complessa tradizione; qui ci si limiterà soltanto a osservare che le modalità di fruizione del libro delle *Laude* subiscono un'interessante evoluzione proprio negli anni nei quali viene composto il *Carmen in laude di Venere*: se fino al '300 veniva concepito esclusivamente come libro religioso, infatti, con il passaggio al nuovo secolo esso inizia ad acquistare un nuovo peso anche presso la cultura umanistica, essendo «equiparato ai testi della grande tradizione poetica laica» e diventando «anch'egli un classico della nostra letteratura in volgare»³⁹. Non di rado, perciò, all'interno dei codici quattrocenteschi le laude iacoponiche vengono copiate accanto alle opere poetiche di alcune delle maggiori *auctoritates* del Tre e del Quattrocento, come Petrarca, Boccaccio, Lorenzo il Magnifico, Poliziano⁴⁰. In questo contesto, pertanto, una ripresa diretta da parte dell'Aretino non sembra affatto sorprendente.

L'analisi, appena proposta, delle singole parti della canzone, consente di avanzare qualche riflessione sul significato complessivo di questa operazione poetica, in relazione alla più ampia attività intellettuale dell'Aretino e al contesto della cultura umanistica fiorentina di quegli anni.

Come si è già accennato, sia il *De rerum natura* che il *Fedro* costituivano in questo periodo delle vere e proprie novità letterarie, che solo da pochissimo erano state recuperate nella loro veste autentica e nuovamente immesse nei circuiti culturali. Si può affermare, inoltre, che in entrambi i casi il Brunni sia

stato uno dei primi ad avere la possibilità – quando non il merito diretto – di usufruire in prima persona di questi recuperi filologici, contribuendo anche alla loro divulgazione.

A proposito del *De rerum natura*, sappiamo che il manoscritto dell'opera venne scoperto da Poggio Bracciolini solo nella primavera del 1417, nei pressi di Costanza, e che l'umanista ne commissionò una copia che fece probabilmente recapitare in Italia, nel 1418, direttamente presso l'amico Niccolò Niccoli, al quale veniva concessa in prestito⁴¹. Paradossalmente, però, il Bracciolini non riuscì a tornarne in possesso prima del 1430, come capiamo da uno scambio epistolare intercorso fra i due letterati, nel quale egli lamenta il ritardo nella restituzione del manoscritto⁴². Quanto al Bruni, comunque, è stato ipotizzato che avesse avuto modo di conoscere almeno il proemio lucreziano anche prima di questa data, forse proprio grazie all'amico Niccolò Niccoli, che gli avrebbe messo a disposizione la copia in suo possesso⁴³.

Si è già detto, d'altra parte, che l'Aretino conosceva bene anche il testo del *Fedro*, dal momento che nel 1424 ne aveva ultimato la traduzione in latino. Secondo James Hankins esisterebbe anzi un rapporto diretto fra quest'ultima operazione letteraria e la canzone morale in lode di Venere: la stretta vicinanza concettuale fra i due testi, infatti, consentirebbe di ipotizzare non solo che essi siano stati composti nello stesso periodo, ma anche che il componimento poetico fosse stato scritto, in realtà, con la precisa funzione di pubblicizzare la traduzione, e di diffondere i temi del *Fedro* presso un pubblico più vasto. Hankins, tra l'altro, ritiene che un'analogha operazione divulgativa sarebbe stata condotta dall'Aretino anche attraverso l'altra sua canzone morale (*Lunga quistion fu già tra' vecchi e saggi*), composta, a suo avviso, per promuovere la composizione dell'*Isagogicon*⁴⁴, del quale costituisce di fatto una vera e propria trasposizione in versi.

Le implicazioni critiche di questa ipotesi, ai fini del nostro discorso, non sono certo irrilevanti.

Per prima cosa, essa ci consente di tentare di definire, sia pure in maniera molto approssimativa, il periodo di composizione del *Carmen in laude di Venere*: considerando infatti, come necessario *terminus post quem*, il 1418 – anno nel quale Poggio scoprì il *De rerum natura* – e ammettendo che il componimento sia stato composto per pubblicizzare la traduzione del *Fedro* (ultimata, quest'ultima, nel 1424), si potrebbe pensare a una datazione da collocarsi, all'incirca, nei primi anni '20 del '400.

Se questa ipotesi fosse valida, in secondo luogo, si dovrebbe riconoscere che il senso di questa operazione poetica – ma si dovrebbe dire, a questo punto, della quasi totalità della sua esigua produzione in versi in lingua volgare – non va ricercato tanto all'interno della poesia ma, in un certo senso, al di fuori di essa, dal momento che la sua composizione sarebbe stata funzionale ad un'operazione letteraria di altro segno. Tuttavia se questo implicherebbe, da un lato, l'impossibilità di riconoscere un valore autonomo alla canzone, dall'altro vorrebbe anche dire, però, che proprio al mezzo poetico il Bruni riconosceva un'importante funzione: quella, cioè, di accogliere al suo interno le più recenti proposte culturali del periodo, e di agevolarne la diffusione presso un pubblico certamente più vasto rispetto a quello in grado di accostarsi alle opere latine.

L'ipotesi, in ogni caso, non dà comunque conto di un aspetto importante: quello relativo, cioè, alla connessione proposta, nel testo, fra l'immagine lucreziana della Venere genitrice e il concetto di amore come furore divino, tratto dal dialogo platonico.

Si potrebbe pensare, naturalmente, che la ripresa dell'*Inno* di Lucrezio possa avere avuto solo una funzione esornativa, e che al contrario l'intento prioritario del Bruni, come sostiene del resto anche James Hankins, fosse quello di proporre una riflessione sulla natura positiva del furore amoroso, rifacendosi esplicitamente ai dettami filosofici del *Fedro*. I versi nei quali maggiormente si registra la presenza lucreziana, del resto, sono proprio quelli che maggiormente contribuiscono a incrementare il carattere lirico dell'intero componimento, che come si è visto presenta invece, nelle sue strofe centrali, un'impostazione sostanzialmente didascalico-speculativa. Ad avvalorare questa tesi ci sarebbe, per di più, la circostanza che in alcuni manoscritti che tramandano la canzone essa è designata, oltre che dal titolo *Carme in laude di Venere*, anche dal sottotitolo *secondo l'opinione di Platone*, a rimarcare dunque, al suo interno, la centralità dell'ispirazione platonica.

Sembra tuttavia difficile ammettere che un intellettuale come il Bruni possa essersi servito del proemio lucreziano senza alcuna implicazione filosofica, soprattutto a questa altezza cronologica. Nella prima metà del Quattrocento, infatti, la ripresa di Lucrezio non era affatto scontata a Firenze. Questo autore era stato a lungo vittima di un pregiudizio negativo, soprattutto a causa delle implicazioni morali e religiose contenute nella sua opera⁴⁵: molte delle idee che vi sono espresse, e che si rifanno esplicitamente ai dettami di Epicuro (tra queste, la concezione della morte, l'indifferenza degli dèi nei confronti dell'uomo, il tema della *voluptas* e il ruolo della fortuna nella vita umana) erano infatti in totale contrasto con l'ortodossia cristiana.

Nonostante questo, comunque, il *De rerum natura* conobbe un rinnovato interesse presso la cultura fiorentina del XV secolo – anche prima della riscoperta del suo manoscritto –, che si esplica non solo nella ripresa di singoli *tòpoi* o immagini, ma anche e soprattutto nel recupero della sua autentica sostanza filosofica, che già nel corso del XIV secolo era stata oggetto di rivalutazioni autorevoli⁴⁶.

Nel Quattrocento, essa viene parzialmente riabilitata proprio da Leonardo Bruni, che nel suo *Isagogicon* ammette la vicinanza, per quanto riguarda la definizione del sommo bene, tra questa scuola filosofica e quella degli aristotelici e degli stoici:

Clamat enim Epicurus ipse: non posse cum voluptate vivi, nisi iuste, temperate prudenter vivatur, neque rursus iuste, temperate, prudenter, nisi cum voluptate⁴⁷.

La teoria del piacere, peculiare della filosofia degli epicurei, viene in questo modo coniugata alla necessità di assumere una condotta di vita moralmente retta, sostenuta invece, per altra via, dalle altre due scuole di pensiero⁴⁸; già in questo, dunque, si osservano i sintomi di quel «mutato atteggiamento di fronte a Epicuro» che costituisce, secondo il Garin, «uno dei documenti più

caratteristici di quel variare di prospettive che definisce la rinnovata cultura «umanistica» quattrocentesca⁴⁹. Sarà solo a partire dagli anni '40, in ogni caso, che Lucrezio sarà ripreso e rivalutato in maniera più diretta, soprattutto ad opera di intellettuali come Marsilio Ficino e Bartolomeo Scala⁵⁰.

Ai fini del nostro discorso, sembrano particolarmente significative alcune considerazioni, proposte da Eugenio Garin, a proposito delle diverse modalità con le quali gli umanisti fiorentini utilizzarono la poesia lucreziana, l'ammirazione per la quale fornì loro la base per una più adeguata conoscenza del poeta latino nella sua autenticità.

Secondo lo studioso si possono riconoscere, all'incirca alla metà del secolo, tre tendenze principali, la prima delle quali si traduce in una visione materialistica della realtà, mentre la seconda approfondisce, del sistema filosofico epicureo, soprattutto la condotta razionale dell'uomo, che deve essere lontana da ogni eccesso e finalizzata al raggiungimento di uno stato di equilibrio e di serenità interiore.

A proposito della terza tendenza, poi, lo studioso afferma:

Una terza tendenza [...] viene individuando il valore cosmico della *voluptas*, il suo significato *divino*: è il moto vitale intrinseco alla natura universale, è l'anima delle cose, lo spirito gioioso che porta a espandersi e ad affermarsi, Venere madre e animatrice dell'essere⁵¹.

Si parla, così, di una «filosofia della natura in cui la divina *Voluptas* tende a connettersi col concetto neoplatonico dell'Amore universale, presentandosi come la vera *Anima mundi*, lo spirito che avvisa dall'intimo l'universo dell'essere»⁵². Il Garin osserva anche che «la saldatura fra l'inno a Venere genitrice e la filosofia platonica dell'amore», che «è molto complessa» e i cui legami «sono sottili e vari»⁵³, si realizzerà, in maniera compiuta, soltanto nella *pia philosophia* di Marsilio Ficino, anche se è già registrabile nei versi di alcuni poeti latini coevi, come il Marullo.

Di fatto, però, essa sembra ravvisabile anche nella canzone del Bruni in lode di Venere, nella misura in cui viene qui affermata, in maniera esplicita, la derivazione dell'amore platonico –descritto, perciò, come «divin furore» – proprio dalla Venere lucreziana, ossia dalla dea che con il suo potere anima e vivifica l'universo intero, presiedendo così alla sua stessa esistenza.

L'abbinamento delle due fonti, all'interno del componimento, sembra acquistare dunque un significato tutto nuovo, gettando quasi un ponte fra questi versi e la successiva attività ficiniana dell'Accademia Neoplatonica. Non bisogna dimenticare, del resto, che proprio nell'epistola *De divino furore* il Ficino proporrà la medesima concezione amorosa esposta nel *Fedro*, già presente, di fatto, nella canzone bruniana.

NOTE

¹ J. Hankins, *The Latin Poetry of Leonardo Bruni* [1990], in Id., *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, vol. 1, pp. 137-75 (p. 137). Qui è offerto anche l'elenco dei suoi tre componimenti in volgare, accompagnato dall'indicazione delle edizioni dei singoli testi; si tratta, in particolare, di due canzoni, l'una in lode di Venere (*O Venere formosa, o sacro lume*), l'altra di argomento morale (*Lunga quistion fu già tra' vecchi e saggi*) e di un sonetto (*Spento veggio merzè sopra la terra*), anch'esso di argomento morale. Tutti si possono leggere nella raccolta, a cura di Antonio Lanza, dei *Lirici toscani del '400* (Roma, Bulzoni, 1975, pp. 331-35).

² E. Pasquini, *Artigianato letterario: fra i "minori" del "secolo senza poesia"*, in *Il «minore» nella storiografia letteraria*. Convegno internazionale, Roma, 10-12 marzo 1983, a cura di E. Esposito, Ravenna, Longo Editore, 1984, pp. 219-36 (p. 232).

³ Cfr. E. Pasquini, *Artigianato letterario* cit.; E. Pasquini, *Nuove prospettive sul "secolo senza poesia"*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1977, IV, pp. 81-136; D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Letteratura Italiana Garzanti*, III, pp. 357-784.

⁴ De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento* cit., p. 415.

⁵ G. Tanturli, *La cultura fiorentina volgare del Quattrocento davanti ai nuovi testi greci*, «Medioevo e Rinascimento», II, 1988, pp. 217-43 (p. 230). In questa stessa occasione, lo studioso mette altresì in evidenza la massiccia presenza del modello lucreziano nella prima parte della canzone *O Venere formosa, o sacro lume* del Bruni, che qui di seguito verrà interamente analizzata e commentata (cfr. Tanturli, *La cultura fiorentina volgare* cit., p. 231 e n. 70).

⁶ La canzone, qui indicata attraverso il suo *incipit* per ragioni di immediatezza, viene spesso tramandata nei codici con il titolo *Carmen in laude di Venere*. Alcuni testimoni, inoltre, recano anche il sottotitolo *secondo l'opinione di Platone* (cfr. J. Hankins, *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden [etc.], Brill, 1990, vol. I, p. 71, n. 92).

⁷ Cfr. GDLI, vol. I, p. 483; P.V. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, pp. 277-78.

⁸ Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico* cit., p. 278.

⁹ Si tratta, precisamente, dei versi: *Ma nulla vien a dir, ch'è Idio destina / il fine a tutti gli animanti in terra* (III, 5: *Se in moriente voce ultimi pregi* 9-10); qui l'espressione *a tutti gli animanti in terra* è traduzione del passo biblico *cunctis animantibus terrae* (*Genesi* 1, 29; 2, 19; 3, 1; *Levit.* 11, 2; cfr. M.M. Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Torino, Einaudi, 1998, p. 393 e nota dei vv. 9-10).

¹⁰ Non si conosce la datazione dei due componimenti poetici del Bruni, anche se è possibile ipotizzare che essi siano stati composti, all'incirca, nei primi anni '20 del Quattrocento (cfr. *infra*); ci si muove su un terreno più sicuro in relazione alle due opere albertiane, databili alla prima metà degli anni Trenta.

¹¹ Esse si leggono tutte nel II libro, come si evince dall'elenco del Mengaldo (cfr. Mengaldo, *La lingua del Boiardo lirico* cit., p. 277).

¹² L.B. Alberti, *Libri della famiglia*, a cura di R. Romano e A. Tenenti, Torino, Einaudi, 1969, pp. 104-05. (Il corsivo del testo è mio). L'editore osserva infatti: «anche se l'autore non avesse letto il poema lucreziano ve ne è qui una calda eco» (Alberti, *Libri della famiglia* cit., p. 104, nota 27).

¹³ Come si vedrà meglio in seguito, il poema lucreziano era stato scoperto dal Bracciolini nel 1417, ma per una serie di ragioni aveva cominciato a diffondersi fra gli intellettuali fiorentini solo a partire dal 1430 (cfr. E. Flores, *Le scoperte di Poggio e il testo di Lucrezio*, Napoli, Liguori, 1980). Il Bruni, comunque, doveva aver avuto occasione di leggere il trattato anche prima di questa data (cfr. P. Thiermann, *Redécouverte et influence de manuscrits d'auteurs latins classiques au début du XV siècle*, «Revue d'Historie des Textes», XVII, 1987, pp. 58-61).

¹⁴ Il sole rientra infatti nella regione del Toro il 21 aprile (per la perifrasi astronomica che designa l'arrivo della primavera cfr. anche Petrarca, *Rvf* 9, 1-2: «Quando 'l pianeta che distingue l'ore / ad albergar col Tauro si ritorna»). Il *triangol celeste* (v. 17) è la costellazione del *Triangulum* che si trova, appunto, in questa regione (cfr. anche GDLI, XXI, p. 444: «piccola costellazione boreale, collocata tra Perseo e Andromeda, le cui tre stelle principali paiono disegnare un triangolo isoscele»). Qui inoltre, a titolo esemplificativo, vengono citati proprio questi versi del Bruni). *L'aurata sopransogna* (v. 16) è il trigono degli astri che compongono la costellazione (cfr. GDLI,

XIX, p. 444), la quale, stagliandosi nel cielo della regione del Toro, forma su di esso una specie di disegno (*disegna*). Grammaticalmente, dunque, il pronome *la qual* è complemento oggetto.

¹⁵ Come spiega Platone, infatti, non tutte le anime riescono a contemplare le realtà intelleggibili dell'Iperurano, dal momento che non sempre riescono ad esercitare il necessario controllo sulle loro bighe: «Quanto alle altre anime [cioè quelle degli uomini, che si distinguono, per la loro imperfezione, da quelle degli dèi], invece, una, seguendo il dio nel modo migliore possibile e rendendosi simile a lui, solleva il capo dell'auriga verso il luogo che sta al di fuori del cielo e viene trasportata nel moto di rotazione, ma a stento contempla gli esseri, perché turbata dai cavalli. Un'altra anima, invece, ora solleva il capo, ora lo abbassa; ma poiché i cavalli le fanno violenza, vede alcuni esseri, mentre altri no. Seguono le altre anime, che aspirano tutte quante a salire in alto, ma non essendo capaci di farlo, vengono trasportate nel moto di rotazione, urtandosi l'una con l'altra, accalcandosi e tentando di passare l'una davanti all'altra. Nasce, dunque, un tumulto e una lotta con un estremo sudore, e, per l'ignavia degli aurighi, molte anime rimangono storpiate, e numerose riportano molte delle loro penne spezzate» (Platone, *Fedro*, a cura di G. Reale, Milano, Rusconi, 1993, p. 93; d'ora in poi i passi del *Fedro* verranno sempre citati, in traduzione italiana, da questa edizione).

¹⁶ Sull'interesse del Bruni per le opere di Platone cfr. J. Hankins, *Plato in the Italian Renaissance* cit., pp. 58-81.

¹⁷ La lettera si legge oggi nell'epistolario del Bruni, edito da James Hankins (cfr. L. Bruni, *Epistolarum libri VIII*, a cura di J. Hankins, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, ep. VI I, pp. 36-40).

¹⁸ «Sed ante omnia illud discutendum est, quod de furore scripsisti inquiens: *indulgere velis nostro Arretine furori*» (Bruni, *Epistolarum libri VIII* cit., p. 37).

¹⁹ Come si precisa anche all'inizio dell'epistola, infatti, le parti del divino furore sono quattro: vaticinio (*vaticinium*), riti misterici (*mysterium*), poesia (*poësis*) e amore (*amor*) (Bruni, *Epistolarum libri VIII* cit., p. 37).

²⁰ Cfr. ad esempio *La forte e nova mia disaventura* 4-6; *I' prego voi che di dolor parlate* 4-7.

²¹ Bruni, *Epistolarum libri VIII* cit., pp. 37-38.

²² Cfr. G. Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*. Censimento di Guglielmo Gorni edito per cura sua e di Massimo Malinverni, Firenze, Franco Cesati editore, 2008, pp. 169-76. Come si può osservare, oltre che nelle due canzoni del Bruni lo stesso schema si ritrova impiegato, dal Due al Quattrocento, da poeti come Cino da Pistoia, il Boccaccio, il Sacchetti, Antonio Pucci, Fazio degli Uberti, Antonio di Matteo di Meglio, Francesco di Vannozzo.

²³ Da questo stesso canto potrebbe essere stata ripresa anche la successione delle parole-rima *stella* : *favella* : *bella*, presente anche – sia pure in ordine variato e integrata dal termine *novella* (v. 6) –, nella prima canzone del componimento bruniano: *stella* (v. 2) : *bella* (v. 3) : *favella* (v. 7).

²⁴ D. De Robertis, *Deus qui... (per una "canzone" di Dante)*, «Modern Philology», CI, 2003, 2, pp. 189-203 (p. 191).

²⁵ De Robertis, *Deus qui...* cit., p. 191; la struttura retorica della canzone è stata descritta ampiamente anche da C. Giunta nel commento alle *Rime* di Dante (D. Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2011, pp. 386-398).

²⁶ De Robertis, *Deus qui...* cit., p. 193.

²⁷ De Robertis, *Deus qui...* cit., p. 194.

²⁸ De Robertis, *Deus qui...* cit., p. 199.

²⁹ De Robertis, *Deus qui...* cit., p. 199.

³⁰ Sulla questione cfr. anche A. Martina, *Lucrezio*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1978, vol. 3, pp. 724-26.

³¹ L. Bruni, *Opere letterarie e politiche*, a cura di P. Viti, Torino, UTET, 1996, pp. 551-52.

³² Cfr. *Rvf* 72 (vv. 10-11), 247 (vv. 12-14) e 325 (vv. 5-7).

³³ Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Bari, Laterza, 1974, p. 282.

³⁴ Iacopone da Todi, *Laude* cit., p. 283.

³⁵ L. Leonardi, *La tradizione manoscritta e il problema testuale del laudario di Iacopone da Todi*. Atti del XXXVII Convegno storico internazionale (Todi, 8-11 ottobre 2000), Spoleto, 2001, p. 180.

³⁶ Cfr. A.E. Mecca, *Il nome "Iacopone" come indice di autorità*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*. Atti del Convegno di studio (Todi, 3-7 dicembre 2006), a cura di E. Menestò, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2007, pp. 515-33. Per la tradizione delle laude cfr. anche Iacopone da Todi, *Laude* cit., pp. 389-90; P. Canettieri, «*Laude*» di Iacopone da Todi, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, vol. I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 121-52; L. Leonardi, *Per l'edizione critica del laudario di Iacopone*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi* cit., pp. 83-111.

³⁷ Leonardi, *Per l'edizione critica del laudario di Iacopone* cit., pp. 89-90.

³⁸ Cfr. E. Barbieri, *Le "Laudi" di Francesco Bonaccorsi (1490): profilo di un'edizione*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi* cit., pp. 639-82.

³⁹ M. Boschi Rotiroti, *Aspetti paleografici e codicologici della prima tradizione manoscritta di Iacopone da Todi*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi* cit., pp. 535-55 (p. 555).

⁴⁰ Mecca, *Il nome "Iacopone" come indice d'autorità* cit.

⁴¹ Cfr. Flores, *Le scoperte di Poggio e il testo di Lucrezio* cit., pp. 33-44.

⁴² Flores, *Le scoperte di Poggio e il testo di Lucrezio* cit.

⁴³ «Nous concluons donc que Leonardo Bruni a fort probablement pris connaissance de cette découverte et qu'il a eu l'occasion de "jeter un coup d'œil" sur le manuscrit de son ami Niccolò Niccoli pour lire les premiers vers du *De rerum natura* de Lucrèce» (Thiermann, *Rèdecouverte et influence de manuscrits d'auteurs latins classiques au début du XV siècle* cit., p. 60).

⁴⁴ Cfr. Hankins, *Plato in the Italian Renaissance* cit., p. 71 e n. 92.

⁴⁵ Sull'argomento cfr. in particolare A. Brown, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence*, Cambridge, London, Harvard University Press, 2010 e E. Garin, *Ricerche sull'epicureismo del Quattrocento*, in Id., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 72-92.

⁴⁶ Come quella del Boccaccio (cfr. Brown, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence* cit., pp. 3-4).

⁴⁷ L. Bruni, *Isagogicon*, in Id., *Opere letterarie e politiche*, a cura di P. Viti, Torino, UTET, 1996, p. 216.

⁴⁸ Analoghe posizioni, come osserva il Garin, vengono assunte anche nella canzone *Lunga quistion fu già tra' vecchi e saggi*, la quale, come già si è avuto modo di osservare, segue la falsariga del trattato (Cfr. Garin, *Ricerche sull'epicureismo del Quattrocento* cit., p. 80).

⁴⁹ Garin, *Ricerche sull'epicureismo del Quattrocento* cit., p. 75.

⁵⁰ Cfr. Brown, *The Return of Lucretius to Renaissance Florence* cit.

⁵¹ Garin, *Ricerche sull'epicureismo del Quattrocento* cit., p. 83.

⁵² Garin, *Ricerche sull'epicureismo del Quattrocento* cit., p. 84.

⁵³ Garin, *Ricerche sull'epicureismo del Quattrocento* cit., p. 84.