

altra piú giovenetta si dislega
a pena dalla boccia; eravi ancora
chi le sue chiuse foglie all'aire niega;

175 altra, cadendo, a piè il terreno infiora.
Cosí le vidi nascere e morire
e passar lor vaghezza in men di un'ora.

180 Quando languente e pallide vidi ire
le foglie a terra, allor mi venne a mente
che vana cosa è il giovenil fiorire.

Nostro solo è quel poco ch'è presente,
né il passato o il futuro è nostro tempo:
un non è piú, e l'altro è ancor niente.

Cogli la rosa, o ninfa, or ch'è 'l bel tempo! -

vv. 172-174. un'altra, piú recente, comincia appena a sciogliersi (*si dislega*) dal bocciolo (*boccia*); altre ancora si rifiutano di esporre all'aria i petali chiusi nella corolla.

v. 175. a piè il terreno infiora: rende fiorito il terreno sotto i nostri piedi.

v. 177. passar la lor vaghezza: scomparire la loro bellezza.

v. 178. languente: morenti; pallide: appassite; ire: andare, latinismo.

v. 180. «che la giovinezza è un bene caduco». La parte finale dell'idillio è una riflessione sulla fugacità dell'esistenza.

v. 181. nostri sono soltanto quei pochi

istanti che corrispondono al presente.

v. 183. il passato non esiste piú, il futuro non è ancora nulla.

v. 184. è l'esclamazione finale rivolta a Galatea, che viene invitata a cogliere le gioie di una giovinezza destinata a svanire presto. Riprende la conclusione del *De rosas*: «Conlige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes» («raccogli, vergine, le rose, mentre il fiore è nuovo e nuova la giovinezza»); ma cfr. anche la conclusione della ballata del Poliziano, «Sì che, fanciulle, mentre è piú fiorita, / cogliàn la bella rosa del giardino» (p. 228).

La Canzona di Bacco (Trionfo di Bacco e Arianna)

I canti
carnascialeschi

I cosiddetti «canti carnascialeschi» appartengono a diverse fasi della vena creativa laurenziana: a differenza della maggior parte di queste composizioni, generalmente costruite sul doppio senso osceno, la *Canzona di Bacco*, scritta in occasione del carnevale del 1490, è un «trionfo», che accompagnava un carro di tipo mitologico, con il corteo di Bacco, il dio del vino e dell'ebbrezza. In questo celebre testo si riconosce tra l'altro la presenza di Marsilio Ficino, che aveva posto sotto il segno di Bacco i suoi *De vita*, e tendeva a collegare il suo platonismo ad una esaltazione della gioia e della letizia.

La fugacità
del tempo
e la precarietà
della vita

Nel celebre ritornello di questa *Canzona* si intrecciano l'invito a godere delle gioie dell'oggi e la consapevolezza della precarietà del domani. Questo tema della fugacità del tempo e della vita si colloca sullo sfondo, ma inserisce una nota di malinconia nell'esaltazione festosa del testo,

composto per un evento mondano che intende coinvolgere l'intera città di Firenze.

Le prime cinque strofe della *Canzona* presentano in una ben precisa successione i diversi personaggi mitologici del carro trionfale: Bacco e Arianna con le ninfe (prima strofa), i *satiretti* (seconda), ancora le ninfe che accettano l'inganno amoroso dei satiri (terza), Sileno (quarta), il re Mida (quinta). Alla presentazione dei personaggi si intrecciano varie considerazioni sul valore del piacere, dell'amore, della gioia e del riso (che nel caso di Mida si svolgono in una considerazione sulla vanità della ricchezza). Le due strofe finali si rivolgono a tutta la città in festa, con un rinnovato invito alla gioia e al godimento, alla sospensione di ogni pena; ma l'esaltazione dionisiaca resta comunque velata da quel ripetersi del verso finale del ritornello, che suggella tutto il componimento: *di doman non c'è certezza*.

L'esaltazione
dei fiori

METRO: la *Canzona di Bacco* è una ballata composta da una ripresa di quattro versi con schema xyyx e sette strofe di ottonari, con schema ababbyx, in cui la prima parola rima y (*tuttavia*) viene ripetuta nel sesto verso di ciascuna stanza (tranne nell'ultima, dove c'è sia), mentre i due versi successivi ripetono sempre gli ultimi due versi del ritornello (*Chi vuol esser lieto, sia, / di doman non c'è certezza*).

Quanto è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia!
Chi vuole esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

5 Questo è Bacco e Arianna,
belli e l'un dell'altro ardenti:
perché el tempo fugge e inganna,
sempre insieme stan contenti.
Queste ninfe e altre genti

vv. 1-4. è la ripresa del componimento, i cui due ultimi versi vengono ripetuti alla fine di ogni strofa. La fugacità della giovinezza è un tema topico comune a tanta letteratura quattrocentesca; *tuttavia*: «continuamente», con funzione avverbiale; *chi vuol esser lieto*: corrisponde al motto *vivite laeti* contenuto nell'*Apologia* di Marsilio Ficino, alle teorie filosofiche del quale si richiama questo canto carnascialesco di un Lorenzo ormai maturo e prossimo alla morte; *di doman non c'è certezza*: è un'espressione divenuta proverbiale.

v. 5. *Questo*: ha valore di presentazione,

dal momento che la *Canzona* accompagna il carro allegorico e ne illustra i personaggi; *Bacco*: è il dio del vino cui è intonato il canto; *Arianna*: fanciulla cretese figlia del re Minosse, fu abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso. In seguito di lei s'innamorò Bacco, che la fece sua sposa.

v. 6. *ardenti*: presi da intensa passione amorosa.

v. 8. «dimorano insieme felici»: lo stato di beatitudine eterna dei due amanti divini si contrappone alla fuggevolezza dei piaceri terreni.

v. 9. *altre genti*: sono altri personaggi del trionfo di Bacco.

10 sono allegri tuttavia.
Chi vuole esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

15 Questi lieti satiretti,
delle ninfe innamorati,
per caverne e per boschetti
han lor posto cento agguati;
or da Bacco riscaldati,
ballon, salton tuttavia.
20 Chi vuole esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

25 Queste ninfe anche hanno caro
da lloro essere ingannate:
non può fare ' Amor riparo,
se non gente rozze e ingrante;
ora insieme mescolate
suonon, canton tuttavia.
30 Chi vuole esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

35 Questa soma, che vien drieto
sopra l'asino, è Sileno:
cosí vecchio è ebro e lieto,
già di carne e d'anni pieno;
se non può star ritto, almeno
ride e gode tuttavia.
40 Chi vuole esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

v. 10. **tuttavia**: l'avverbio è ripetuto in ogni strofa al sesto verso, prima del *refrain*, ad indicare un termine-chiave sul quale si regge la struttura del componimento. Fa eccezione l'ultima strofa (*sia*).

v. 13. **satiretti**: sono divinità boschive con caratteristiche caprine.

v. 16. **cento agguati**: sono le «trappole amorose». Si noti il motivo classico del satiro avvezzo a tendere insidie alle ninfe, riletto in chiave di divertito gioco amoroso.

v. 17. **riscaldati**: resi ebbri da Bacco, cioè dal vino.

v. 18. **salton**: saltellano.

vv. 21-22. «queste ninfe hanno piacere ad essere ingannate dai satiri». Prevala an-

cora la nota spensierata e gioiosa.

vv. 23-24. «all'Amore possono resistere soltanto le persone volgari e prive di grazia, cioè insensibili (*ingrate*)». Il concetto qui espresso è motivo ricorrente della poesia stilnovistica.

vv. 25-26. ora, unitesi ai satiri, cantano e ballano senza sosta.

v. 29. **soma**: peso, carico.

vv. 30-32. **Sileno**: è il satiro precettore del dio Bacco, qui descritto come un vecchio grasso (*già di carne e d'anni pieno*) e ubriaco (*ebro*).

v. 33. **se non può star ritto**: «se non può reggersi diritto in sella». Anche il vecchio Sileno partecipa alla festa carnascialesca: l'invito a godere del tempo presente è rivolto a tutti.

Mida vien drieto a costoro:
ciò che tocca, oro diventa.
E che giova aver tesoro,
40 s'altri poi non si contenta?
Che dolcezza vuoi che senta
chi ha sete tuttavia?
Chi vuole esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

45 Ciascuno apra ben gli orecchi:
di doman nessun si paschi,
oggi sían, giovani e vecchi,
lieti ognun, femine e maschi.
Ogni tristo pensier caschi,
50 facciam festa tuttavia.
Chi vuole esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

55 Donne e giovinetti amanti,
viva Bacco e viva Amore!
Ciascun suoni, balli e canti!
Arda di dolcezza il core:
non fatica, non dolore!
Ciò che ha esser, convien sia.
Chi vuole esser lieto, sia,
di doman non c'è certezza.

v. 37. **Mida**: ultimo personaggio del corteo, Mida è il mitico re frigio che ottenne da Bacco la facoltà di trasformare in oro tutto ciò che toccava; **drieto**: è la consueta forma per «dietro».

v. 39. **tesoro**: ricchezza.

v. 40. «se poi uno (*altri*) non può essere contento». Mida, trasformando tutto in oro, è ridotto a non poter più mangiare né bere. La vicenda del re frigio induce a riflettere su quelle che sono in realtà le necessità primordiali ed irrinunciabili dell'uomo.

v. 41. **dolcezza**: piacere.

v. 46. **si paschi**: «si nutra». Nessuno viva sperando nel domani.

v. 49. **caschi**: cada, scompaia.

v. 55. in questa parte finale del componimento il ritmo diviene più vivace per l'incalzare delle esortazioni al piacere e alle gioie effimere.

v. 57. non ci siano affanni né dolori.

v. 58. **convien sia**: «è necessario che accada». Sostituisce il *tuttavia* finora collocato in questa stessa posizione del sesto verso di ogni strofa.

En, violae, in vobis ille remansit odor.
 30 O fortunatae violae, mea vita meumque
 delitium, o animi portus et aura mei,
 a vobis saltem, violae, grata oscula carpat,
 vos avida tangam terque quaterque manu,
 vos lachrymis satiabo meis, quae moesta per ora
 perque sinum vivi fluminis instar eunt.
 35 Combibite has lachrymas, quae lentae pabula flammae
 saevus Amor nostris exprimit ex oculis.
 Vivite perpetuum, violae, nec solibus aestus
 nec vos mordaci frigore carpat hyems.
 Vivite perpetuum, miseri solamen amoris,
 40 o violae, o nostri grata quies animi.
 Vos eritis mecum semper, vos semper amabo,
 torquebor pulchra dum miser a domina
 dumque Cupidineae carpent mea pectora flammae,
 dum mecum stabunt et lachrymae et gemitus.

Certo in voi, o viole, è restato quel suo profumo. O fortunate viole, mia vita e mia delizia, o porto e respiro del mio cuore, da voi almeno, o viole, prenderò dolci baci, voi carezzerò tre e quattro volte con avida mano, voi sazierò delle lacrime, che scorrono sul mio mesto volto e sul mio seno come un fiume. Bevete queste lacrime, che, alimento di un lento fuoco, l'amore crudele fa scorrere dai miei occhi. Vivete in eterno, o viole, né vi colpisca l'estate coll'ardore del sole, né l'inverno col morso del freddo. Vivete in eterno, conforto di un amore infelice, o viole, dolce riposo del mio animo. Voi starete sempre con me, io vi amerò sempre, finché infelice sarò tormentato dalla mia donna, finché le fiamme d'amore divoreranno il mio petto, finché le lacrime e i gemiti staranno insieme con me.

Eco e Pan

(da *Rime*, XXXVI)

Il dialogo
tra Pan e Eco

Fra i rispetti contenuti nella raccolta di rime volgari del Poliziano diamo quello che si svolge come un dialogo fra il dio silvestre Pan e la ninfa Eco, che conobbe una notevole diffusione grazie al suo raffinato virtuosismo. Ogni verso, infatti, si conclude con la risposta di Eco che ripete l'ultima o le ultime parole della domanda che il dio le rivolge: un artificio retorico che Poliziano ricavava da un modello greco, cioè da un epigramma del poeta alessandrino Gaurada (*Antologia Palatina*, XVI, 152). A mostrare la natura tutta letteraria ed erudita di tale gioco, il poeta citerà questo rispetto nei suoi *Miscellanea* (capitolo 22), come esempio di traduzione dal greco al volgare.

I primi sei versi presentano l'alternanza delle parole-rima *amo / solo*, gli ultimi due si legano con una rima equivoca *Amore / Ah more*. Costruito sul-

la voluta ripetizione di un limitato numero di vocaboli, il rispetto nasconde il motto *amo solo amore*, ricavabile dalle parole poste in rima. La lirica, probabilmente composta intorno al 1479, è volutamente ambigua: in un crescendo che si fa tragico, viene lasciato sospeso l'ultimo verso, che evoca velatamente la vicenda di Narciso, il giovinetto invano amato dalla ninfa Eco e annegato nel ruscello stesso ove era intento ad ammirare la sua immagine.

[EDIZIONE: Angelo Poliziano, *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Vecchiarelli, Manziana 1997]

METRO: il componimento è formato da una sola ottava (questa è la forma dei *rispetti* e degli *strambotti*, detti *continuati* quando sono fatti di più ottave).

Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo.
 Ami tu dua o pure un solo? Un solo.
 E io te sola e non altri amo. Altri amo.
 Dunque non ami tu un solo? Un solo.
 5 Questo è un dirmi: i' non t'amo. I' non t'amo.
 Quel che tu ami, amil tu solo? Solo.
 Chi t'ha levata dal mio amore? Amore.
 Che fa quello a chi porti amore? Ah, more!

v. 1. Ecco: forma toscana per «Eco». Racconta Ovidio (*Metamorfosi*, III, 356-401), che la ninfa Eco s'invaghì perdutamente di Narciso e per lui si consumò d'amore fino a diventare puro suono; ti chiamo? Amo: soltanto in questo caso, la ripetizione della parola finale della frase pronunciata da Pan risulta privata della prima consonante.

v. 2. dua: sta per «due».

v. 6. amil tu solo: «lo ami soltanto tu». Allusione all'amore non contraccambiato di Eco per Narciso.

v. 7. Amore: il dio alato, altrimenti detto Cupido.

v. 8. Che fa: si rifà alle prime parole dell'esordio; Ah more: la rima equivoca con *Amore* riprende il tradizionale binomio Amore / Morte (alludendo alla morte di Narciso).

La ballata delle rose

(da *Rime*, CII)

Molte delle *canzoni a ballo* di Poliziano si rivolgono ad un orizzonte collettivo, legandosi ai festeggiamenti che scandiscono i ritmi della vita cittadina: sono scherzi amorosi, melodie cantabili, giochi maliziosi che invitano a godere dei dolci piaceri che la vita concede. Una delle più famose fra le *canzoni a ballo* è la cosiddetta «ballata delle rose» (CII), in cui una fanciulla, intenta a cogliere fiori ed intrecciare ghirlande, si rivolge alle compagne e le esorta a vivere intensamente la prima e fuggevole stagione dell'esistenza: la rosa che sfiorisce, secondo una lunga tradizione poetica è l'immagine più suggestiva della bellezza e della giovinezza che svaniscono.

Le canzoni
a ballo

La visione
d'amore

La lirica si svolge in un limpido quadro primaverile, che si suole accostare a certe suggestioni della produzione artistica contemporanea a Poliziano (come la celebre *Primavera* di Sandro Botticelli): le immagini aprono con fragrante leggerezza, rarefatti e delicati sono i colori: l'estatica contemplazione del giardino fiorito suggerisce appena il rimpianto per una gioia ormai passata. Sembra assente, da questi versi, ogni turbamento: la riflessione sul rapido sfiorire delle rose e sul fuggire della bellezza, che si svolge nella terza e nella quarta strofa, non conduce ad un ripiegamento malinconico, ma ad un invito ad afferrare più intensamente l'amore e la gioia: in una «visione d'amore» pervasa da un senso di serena e leggiadra armonia.

La lirica fu probabilmente composta intorno al 1485, periodo in cui Poliziano ebbe a tenere un ciclo di lezioni presso lo Studio Fiorentino sull'elegia pseudovirgiliana intitolata *De rosīs*, che si riferisce al tema della fioritura delle rose, ripreso negli ultimi versi del *Corinto* da Lorenzo de' Medici (cfr. p. 218). L'eleganza del componimento sta dunque nell'apparente levità delle immagini che rimandano altresì ad altre situazioni e figure della poesia di Poliziano (dall'elegia *In violas* alla Simonetta delle *Stanze*, all'Euridice della *Fabula di Orfeo*).

METRO: ballata «minore», così chiamata perché la ripresa (o ritornello) è formata da due soli versi (endecasillabi), rimati XX. Seguono quattro stanze di sei endecasillabi, naturalmente chiuse dalla stessa rima del ritornello, secondo lo schema: ABABBX.

I' mi trovai, fanciulle, un bel mattino
di mezzo maggio in un verde giardino.

Erano intorno violette e gigli,
fra l'erba verde, e vaghi fior' novelli,

vv. 1-2. a parlare è una fanciulla che racconta ad altre compagne il suo improvviso ritrovarsi in un rigoglioso giardino nel periodo della fioritura primaverile: il riferimento temporale ha, in realtà, un puro valore simbolico e tratteggia una situazione dai contorni indefiniti che evoca la dimensione del sogno. L'esordio è immerso in un'atmosfera sospesa in cui l'uso del passato remoto *mi trovai* contribuisce a proiettare la ballata nel tempo lontano ed astratto del ricordo. La reiterazione della ripresa crea un effetto ritmico che accentua i caratteri di stilizzata visione propri del componimento: l'immagine ivi raffigurata è luminosissima e rimanda al *locus amoenus* tipico delle «visioni d'amore». Si veda, inoltre, la ballata

I' mi trovai un dì, tutto soletto (CIII) che costituisce una sorta di corrispettivo maschile del componimento che stiamo prendendo in esame; *mezzo maggio*: a primavera inoltrata. vv. 3-4. la descrizione del *verde giardino* procede attraverso l'impiego di una serie di *topoi* classici: le *violette* e i *gigli*, insieme agli altri *fior novelli* («sbocciati da poco») rimandano ad una precisa tradizione lirica in cui alla serena contemplazione della natura si unisce il gusto classicheggiante per una rappresentazione lieta ed ariosa; *Erano intorno*: mi circondavano; *vaghi*: «belli, leggiadri». L'aggettivo, che ritroveremo al v. 8 (*vago crino*), suggerisce un'idea di bellezza fuggevole ed indeterminata, capace di forte suggestione evocativa.

5 azzurri, gialli, candidi e vermigli:
ond'io porsi la mano a cōr di quelli
per adornare e mie biondi capelli,
e cinger di grillanda el vago crino.

10 Ma poi ch'i' ebbi pien di fiori un lembo,
vidi le rose, e non pur d'un colore;
io corsi a lor per empier tutto el grembo,
perch'era sí soave el loro odore,
che tutto mi senti' destare el core
di dolce voglia e d'un piacer divino.

15 I' posi mente quelle rose allora:
mai non vi potrei dir quanto eron belle!
Quale scoppiava dalla boccia ancora,
quale erano un po' passe e qual novelle.
Amor mi disse allor: «Va' co' di quelle
che più vedi fiorite in sullo spino».

20 Quando la rosa ogni suo foglia spande,
quando è più bella, quando è più gradita,

vv. 6-8. «per cui io mi chinai a cogliere quei fiori per adornare i miei capelli biondi e porre una ghirlanda sulle mie belle chiome disciolte (questo è qui il senso di *vago*)». Da notare, l'indeterminatezza del gesto definito da quel *io porsi la mano a cōr* («cogliere»); e *mie*: i miei; *grillanda*: sta per «ghirlanda». Nelle *Stanze* (I, 47), Simonetta è ritratta mentre è intenta ad intrecciare una ghirlanda di fiori.

vv. 9-10. «dopo che io ebbi riempito di fiori un lembo ripiegato della veste, vidi le rose, che non erano di un solo colore». L'improvvisa apparizione delle rose, simbolo precipuo della primavera, ma anche dell'amore e della giovinezza, fa affiorare un nuovo motivo legato al senso metaforico del componimento, che è un invito a cogliere i piaceri di una stagione, felice ma destinata a svanire in fretta.

vv. 11-14. «io colsi allora quelle rose per riempirne tutto il grembo: era così gradevole il loro profumo che il mio cuore sembrò animarsi di dolce desiderio e di piacere divino». Le caratteristiche del sentimento che sembra affiorare nel cuore della fanciulla alla vista delle rose corrispondono a quelle del turbamento d'a-

more: ma l'allusione è appena accennata e non disturba l'incantevole armonia del *verde giardino*; *senti'*: sta per «sentii».

vv. 15-18. «io le guardai con attenzione, le osservai: non potrò mai dire quanto fossero belle quelle rose! Alcune stavano quasi per sbocciare, altre erano appena appassite, altre ancora erano fiorite»; *boccia*: è il «bocciolo». La staticità dell'immagine, frutto di un'assorta e nostalgica contemplazione, è appena incrinata dalla percezione del passare fuggevole del tempo che s'intuisce nella descrizione dei diversi stadi di fioritura delle rose. Si confronti il passo con i vv. 169-174 del *Corinto* di Lorenzo de' Medici (p. 217).

vv. 19-20. «mi disse allora Amore: vai e cogli quelle rose che vedi sbocciare sul ramo». Amore è un nuovo personaggio introdotto dall'autore nel giardino di fiori: sembrano dunque essersi materializzati quella *dolce voglia* e quel *piacer divino* che avevamo interpretato come segni allusivi della sua presenza; *Va' co'*: «vai a cogliere», doppio imperativo; *spino*: «gli spini». vv. 21-24. «quando la rosa apre ogni suo petalo, quando è più bella e perciò più gradita, allora è il momento di farne ghirlande, prima che sfiorisca tutta la sua

25 allora è buona a mettere in ghirlande,
prima che suo bellezza sia fuggita.
Sì che, fanciulle, mentre è più fiorita,
cogliàn la bella rosa del giardino.

bellezza». La strofa finale è un invito al piacere rivolto alle fanciulle: la triplice anafora della congiunzione *quando* rende il senso di un presente valido in senso assoluto che si pone come legge universale; suo: sua.

vv. 25-26. «così, fanciulle, mentre è nel

pieno del suo fulgore, cogliamo la bella rosa del giardino». Una lieve sfumatura di malinconia è presente in questi ultimi versi della ballata: il breve accenno meditativo però viene risolto in un'affermazione di lieta e spensierata gioia di vivere; *cogliàn*: è un imperativo, "cogliamo".

Ben venga maggio

(da *Rime*, CXXII)

Un componimento musicale

Ancora un invito alla spensieratezza e alla gioia è questa ballata (CXXII) in cui il poeta parla a nome di una brigata cittadina che partecipa alle tradizionali feste per Calendimaggio (il primo di maggio), in cui i giovani usavano appendere un ramo fiorito (il *gonfalon selvaggio*) davanti alle case delle amate. Il componimento è concepito per essere accompagnato dalla musica, durante i cortei e le giostre che si avvicendano nel corso dei festeggiamenti: il saluto di benvenuto rivolto al mese di maggio costituisce l'avvio di una danza in cui è chiamata a partecipare una folta schiera di *donzelle* e di *damigelli*. Le voci maschili e femminili si confondono e si intrecciano nel canto e nella danza: in un vario tripudio di fiori, in un perfetto movimento circolare (sottolineato dalla ripetizione della parola *maggio* alla fine di ogni strofa). La «schiera» giovanile esalta l'amore come partecipazione del mondo umano al movimento incessante della natura: nella giovinezza e nella bellezza l'uomo riconosce un valore naturale, che va afferrato fino in fondo proprio perché è effimero, caduco e non gli accade di rinnovarsi come invece tocca alle altre forme della natura (*ché non si rinnovella / l'età come fa l'erba*). L'amore è dolce lotta, aggressione, resa e dono di gioia, esplosione di vitalità collettiva, che per il breve respiro della primavera, nel tempo sospeso di una festa che presto avrà fine, si impone di ignorare le angosce e i pericoli del futuro.

L'esaltazione dell'amore

Il torneo d'amore

Il componimento si svolge come una successione di quadri in cui si raffigurano i singoli momenti di un torneo d'amore: la scena è particolarmente animata e si conclude con l'arrivo del carro allegorico che rappresenta il dio Amore. I giovani sono intenti ad armarsi per la giostra, alla fine della quale il vincitore riceverà in dono una ghirlanda di fiori; in realtà, le immagini evocate alludono ad una vicenda amorosa, come sembrano suggerire le stesse parole di Cupido. Il dio, invocato alla fine del carne, chiude il ritmo entusiastico della ballata con l'invito alle donne ad incoronare di ghirlande i loro amanti: la gioia dell'amore primaverile sembra prolungarsi così in questo effimero rito floreale.

La suggestione della lirica deriva dall'impronta popolare rinvenibile sin nelle prime battute dell'esordio, caratterizzato da una gagliarda euforia. L'equilibrata misura del verso è dovuta, però, ad uno studio raffinato e sapiente, ovvero ad un gusto prezioso che introduce, nella parte finale della ballata, anche motivi stilnovistici di ascendenza cavalcantiana. La lieta schiettezza dei versi richiama, poi, il più celebre componimento di Lorenzo de' Medici, il *Trionfo di Bacco e Arianna* (cfr. p. 218).

METRO: ballata «minore», composta da una ripresa di due versi, rispettivamente un quinario e un settenario, e da otto strofe di sei settenari. Ogni strofa, che segue lo schema *ababbx*, termina con la parola *maggio*, come il primo verso della ripresa (xx).

Ben venga maggio
e 'l gonfalon selvaggio!

5 Ben venga primavera,
che vuol ch' uom s' inamori;
e voi, donzelle, a schiera
colli vostri amadori,
che di rose e di fiori
vi fate belle il maggio,

10 venite alla frescura
delli verdi arbuscelli.
Ogni bella è sicura
fra tanti damigelli:
ché le fiere e gli uccelli
ardon d'amore il maggio.

vv. 1-2. i primi due versi, che costituiscono la *ripresa* di questa ballata, riecheggiano l'entusiasmo di un'esclamazione di gioia, di uno spensierato benvenuto al maggio incipiente e alle feste che l'arrivo della primavera porta con sé. Questo slancio iniziale connota il ritmo baldanzoso dell'intero componimento; *gonfalon selvaggio*: «insegna silvestre»; può voler indicare il cosiddetto «maio» o «maggio», cioè il mazzo di fiori che ogni innamorato appende sulla porta di casa della fanciulla amata in occasione della festa di Calendimaggio.

vv. 3-8. «benvenuta primavera che vuole ognuno s'innamori; e voi, fanciulle, insieme ai vostri amanti, voi che, durante il mese di maggio, vi fate belle adornandovi

con rose e fiori» (il verbo reggente è al v. 9, l'imperativo *venite*. *Ben venga* riprende in anafora l'attacco della ballata (e una nuova eco è data dal *venite* che apre la strofa successiva; l'*uom* ha valore impersonale e sta per "ognuno"; il *maggio*: "a maggio"; l'espressione ha funzione di complemento di tempo).

vv. 9-10. la struttura logica del testo non rispetta qui la pausa metrica, tanto che come si è visto questa nuova strofa è inaugurata dall'imperativo *venite*, rivolto a *donzelle* della strofa precedente.

vv. 11-14. ogni bella ragazza può essere sicura di trovare il suo innamorato fra tanti giovani (*damigelli*): *ché* anche le fiere e gli uccelli s'innamorano in primavera.

Angelo Poliziano - Stanze per la giostra

L'esordio

(I, 1-4)

Un'opera
di alto
contenuto

Riportiamo le ottave d'esordio del poema, i cui toni magniloquenti saranno a breve sostituiti da un diverso registro lirico, al quale appartengono i colori e gli accenti derivati dalla poesia d'amore della grande tradizione volgare. Già nella prima stanza l'enfasi dello stile e dell'aggettivazione, il costruito sintattico con la posposizione del verbo, l'ampio utilizzo di latinismi riflettono la consapevolezza di un proposito ambizioso quale è quello di un'opera dagli alti contenuti come l'amore e la gloria, strettamente connessi al tema encomiastico. L'insieme del proemio segue la suddivisione canonica della poesia epica classica: alla *proposizione* (stanza 1), concernente l'argomento del poema che prende spunto dalla giostra fiorentina cui partecipò Giuliano de' Medici, fanno seguito l'*invocazione ad Amore* (stanze 2-3) e la *dedica a Lorenzo il Magnifico*, nobile *lauro* protettore di Firenze (stanza 4).

[EDIZIONE: Angelo Poliziano, *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Vecchiarelli, Manziana 1997]

I

Le gloriose pompe e ' fieri ludi
della città che 'l freno allenta e stringe
a' magnanimi Toschi, e i regni crudi
di quella dea che 'l terzo ciel dipinge,
e i premi degni alli onorati studi

I
vv. 1-4. «gli sfarzosi cortei e i giochi di armi (*fieri*) della città che governa i nobili abitanti della Toscana, la crudele potenza di quella dea che orna il terzo cielo»; e ' : sta per "e i"; *che 'l freno allenta e*

stringe: perifrasi di derivazione virgiliana, sta ad indicare l'atto del governare; *regni* è latinismo.

vv. 5-6. «e i giusti premi destinati alle imprese illustri, il mio pensiero audace (dal momento che si misura in un grande

la mente audace a celebrar mi spinge,
sí che i gran nomi e i fatti egregi e soli
Fortuna o Morte o Tempo non involi.

2

O bello idio ch'al cor per gli occhi ispiri
dolce disir d'amaro pensier pieno,
e pasciti di pianto e di sospiri,
nudrisci l'alme d'un dolce veleno,
gentil fai divenir ciò che tu miri,
né può star cosa vil drento al tuo seno;
Amor, del quale i' son sempre soggetto,
porgi or la mano al mio basso intelletto.

3

Sostien' tu el fascio ch'a me tanto pesa,
reggi la lingua, Amor, reggi la mano;
tu principio, tu fin dell'alta impresa,
tuo fia l'onor, s'io già non prego invano;
di', signor, con che lacci da te presa
fu l'alta mente del baron toscano

compito) mi spinge a celebrare». Gli *onorati studi* sono, in realtà, le attività relative al torneo. Il v. 6 è la proposizione reggente: oggetto della celebrazione sono, appunto, la giostra, i tormenti amorosi, le ricompense concesse ad un'impresa vittoriosa; *mente audace* è una citazione dall'*Amorosa visione* di Boccaccio.

vv. 7-8. in modo tale che la fortuna o la morte o il tempo non cancellino i nomi insigni e i fatti eccellenti ed ineguagliabili.

2

vv. 1-4. «o meraviglioso dio (è Amore) che suscita nel cuore, attraverso gli occhi, un dolce desiderio pieno di amari pensieri, e che ti cibi (*pasciti*) di pianti e di sospiri, nutri le anime di un dolce veleno». Il motivo di amore che arriva al cuore tramite gli occhi e l'ossimoro *dolce disir d'amaro pensier* sono luoghi tradizionali di tutta la lirica amorosa.

vv. 5-6. «tu rendi gentile ciò che guardi, né può albergare nel tuo seno una cosa vile». Il concetto qui enunciato relativo

al rapporto fra amore e gentilezza è di origine stilnovistica: diretto è il richiamo al sonetto dantesco *Ne li occhi porta la mia donna Amore* (*Vita nuova*, XXI); *drento*: "dentro".

vv. 7-8. Amore, di cui io sono sempre suddito (*soggetto*), concedi aiuto al mio umile ingegno.

3

vv. 1-4. «sostieni tu il fardello (*fascio*) che su di me tanto grava, guida la mia lingua e la mia mano, Amore, tu che sei il principio e il fine ultimo di un compito tanto alto (*alta impresa*), tuo ne sarà l'onore, se non sto pregando vanamente». Da notare l'anafora del pronome *tu* al v. 3.

vv. 5-7. «rivela, signore, attraverso quali trappole (*lacci*) hai fatto prigioniera l'eccelsa mente del nobile toscano (cioè Giuliano de' Medici), figlio più giovane della toscana (*etrusca*) Leda»; *Leda* è la madre dei Dioscuri Castore e Polluce: come lei, Lucrezia Tornabuoni ha generato due figli maschi, Lorenzo e Giuliano. Il travestimento mitologico è atto d'omaggio alla

piú gioven figlio della etrusca Leda,
che reti furno ordite a tanta preda.

4

E tu, ben nato Laur, sotto il cui velo
Fiorenza lieta in pace si riposa,
né teme i venti o 'l minacciar del celo
o Giove irato in vista piú crucciosa,
accogli all'ombra del tuo santo stelo
la voce umíl, tremante e paurosa;
o causa, o fin di tutte le mie voglie,
che sol vivon d'odor delle tuo foglie.

famiglia Medici che anticipa il motivo encomiastico dell'ottava successiva.
v. 8. *ordite*: tese; a *tanta preda*: «per catturare una preda tanto eminente». La metafora della *rete* come "trappola" amorosa è anche in Petrarca.

4
vv. 1-4. «e tu, nobile Lorenzo, sotto la cui ombra protettrice (*velo*) lieta Firenze gode della sua pace e non teme i venti né le minacce del cielo, né Giove in preda all'ira nel suo aspetto piú sdegnato (*in vista piú crucciosa*)». I vv. 3-4 alludono alla minaccia di guerre tenuta lontana dal

Magnifico. La metafora di Lorenzo come *Laur*, ovvero l'albero di alloro, è modellata sull'identificazione petrarchesca di Laura con lauro.

v. 5. *tuo santo stelo*: tuo sacro tronco.
v. 6. *voce*: è la voce del poeta, i versi stessi.

vv. 7-8. «tu che sei l'origine e la meta finale di tutti i miei desideri, che mirano ad ottenere la consacrazione poetica». È il tema della gloria letteraria che giunge ad essere tutt'uno con la lode rivolta al Magnifico: il *Laur* è l'alloro consacrato ad Apollo e supremo riconoscimento riservato ai poeti.

Julio contro l'Amore

(I, 8-21)

Alla presentazione dell'argomento del poema, che trae occasione dalla giostra vinta da Giuliano de' Medici, fa seguito la descrizione della vita libera del protagonista, trasfigurato miticamente nel personaggio di Iulio, fanciullo altero e sordo ai richiami di amore. L'esistenza del giovinetto trascorre lieta ed innocente a diretto contatto con una natura dipinta in toni stilizzati che appartengono ad un mondo edenico, immerso in un tempo immutabile e fermo. Iulio ha i tratti del fanciullo casto e dedito alla caccia tramandato dalla tradizione letteraria: in lui si possono riconoscere, infatti, i caratteri dell'*Ippolito* di Euripide e di Seneca. L'identificazione con Giuliano si limita a pochi dati esterni; il personaggio storico è lo spunto per una narrazione che è frutto di una ponderata operazione di

La cornice
edenica

incastrato di materiali diversi fra loro e provenienti dalla letteratura greca, latina, romanza.

L'episodio s'incentra sul discorso che Iulio pronuncia agli amanti infelici (ottave 13-21), colpevoli di non riconoscere nella passione d'amore soltanto una pericolosa malattia: le parole pronunciate dal giovinetto contro il genere femminile, ascrivibili ad una tematica misogina tradizionale, diverranno il motivo per il quale si scatenerà lo sdegno di Cupido con il conseguente innamoramento di Iulio. La condanna rivolta ai giovani che non s'accorgono di perdere ogni dignità virile e l'elogio rivolto, per contrasto, alla serenità delle consuetudini bucoliche concludono un quadro dove ogni riferimento alla realtà che ha dato origine alle *Stanze* si dissolve all'interno di un'atmosfera rarefatta ed impercettibilmente densa di simboli.

Da un punto di vista linguistico, le *Stanze* si modellano, in primo luogo, sulla lezione petrarchesca del *Canzoniere* che diviene altresì ricco repertorio di temi poetici ove attingere per la definizione di situazioni e di motivi legati al tema d'amore; ma alle forme e agli stilemi petrarcheschi si sovrappongono molteplici suggestioni della poesia classica, specialmente latina.

8

Nel vago tempo di sua verde etate,
spargendo ancor pel volto il primo fiore,
né avendo il bel Iulio ancor provate
le dolce acerbe cure che dà Amore,
viveasi lieto in pace e 'n libertate.
Talor, frenando un gentil corridore,
che gloria fu de' ciciliani armenti,
con esso a correr contendea co' venti;

8

vv. 1-2. «nel bel tempo della sua giovinezza (*verde etate*), quando ancora sul volto spuntava la prima peluria (*il primo fiore*) degli adolescenti». Comincia, qui, la descrizione della vita felice e spensierata che Iulio conduce nei boschi, dove, lontano dalle pene d'amore, trascorre il suo tempo intento alla caccia e alla poesia eroica. Si noti che il primo verso riecheggia il celebre *incipit* petrarchesco della canzone XXXIII (*Nel dolce tempo de la prima etate*: cfr. T2.4). Di derivazione virgiliana è, invece, l'immagine della tenue peluria come *primo fiore* della giovinezza: «prima genas vestibat flore iuventa» («la prima

gioventù faceva fiorire le guance», *Eneide*, VIII, 160).

vv. 3-5. «il bel Iulio, non avendo ancora sperimentato i dolci e, al contempo, dolorosi affanni che procura Amore, viveva sereno in pace e in libertà»; *le dolce acerbe cure*: affiora qui il tema delle sofferenze d'amore che saranno oggetto del discorso di Iulio rivolto agli amanti non corrisposti. Da rilevare l'ossimoro *dolce acerbe*.

vv. 6-8. «talora, cavalcando un nobile destriero, che fu gloria delle mandrie siciliane (*ciciliani armenti*), razza particolarmente pregiata, gareggiava con i venti». Si osservi l'allitterazione contenuta nel v. 8.

L'amore visto
come malattia