



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

**«La via è già da molti fior' segnata»:
Lorenzo de' Medici
e il mito dell'eterna primavera**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Elisa Curti

Correlatore

Ch. Prof. Riccardo Drusi

Laureanda

Chiara Monaro

Matricola 879897

Anno Accademico

2024 / 2025

Indice

<i>Introduzione</i>	1
<i>Capitolo 1</i>	5
I.2. Il filtro francese	10
I.3. La risposta della Penisola italiana e Firenze	13
I.4. Le feste in armi	17
I.4.1. Le armeggerie.....	17
I.4.2. La giostra.....	23
I.5. Il Carnevale	34
<i>Capitolo 2</i>	49
II.1. Il connubio tra la natura e l'animo poetico	51
II.2. Giardino reale e giardino letterario	53
II.3. La natura meravigliosa	56
II.4. Il canto dei pastori	63
II.5. Madonna Primavera	71
II.6. Il fiore della giovinezza	81
<i>Capitolo 3</i>	92
III.1. La lode di Lorenzo	95
III.2. Il circolo laurenziano	97
III.3. Il Lauro innamorato	99
III.3. Un bouquet letterario	107
III.3.1. Fra perle e viole	107
III.3.2. Carpe rosam.....	122
<i>Conclusione</i>	135
<i>Appendice</i>	138
<i>Bibliografia</i>	145

Introduzione

Il Rinascimento fu un periodo di grande rinnovamento culturale, in cui la città di Firenze divenne il centro di una nuova epoca di arte, letteratura e politica. In questo scenario di dinamismo spicca una delle figure più importanti di tutta la Penisola, la cui azione politica fu determinante per il delicato equilibrio quattrocentesco. Lorenzo de' Medici, il Magnifico signore di Firenze, è ricordato tanto per le sue indiscutibili doti politiche, quanto per i suoi versi gioiosi e spensierati. Nell'immaginario collettivo è infatti impossibile non associare Lorenzo al suo «Quant'è bella giovinezza», un inno alla vita e alla bellezza che pare ben riassumere il periodo che coincide con il suo governo, e che mette sapientemente in ombra gli sviluppi politici non sempre pacifici. Lorenzo fu protagonista, e questa è una chiave di lettura fondamentale. Fu protagonista in politica, nella cultura, nel disegno che si sarebbe consegnato ai posteri di questo frammento di storia. Partecipò ad eventi pubblici, scrisse per diletto, per condividere valori con gli intellettuali e per far cantare il popolo, foraggiò i maggiori ingegni per dare lustro al proprio operato, al casato e alla città. Tutta questa attività si pasce di una forte simbologia universalmente riconosciuta che corroborò la costruzione dell'immagine del Magnifico Lorenzo, e che assume una serie di valori e di sfaccettature che trovano un esaustivo sunto nella bellezza della primavera.

Il presente lavoro di tesi di laurea magistrale pone come obiettivo quello di analizzare il rapporto che intercorre tra Lorenzo de' Medici e la simbologia della primavera, che racchiude in sé i valori della bellezza, della giovinezza, della gioia della vita e della volontà di godere di tutte queste qualità che appartengono profondamente a ciascuno, ma che sono proprie solo di chi ne sa riconoscere in tempo l'importanza e la fugacità.

Per rendere esaustiva la ricerca, si prendono in considerazione gli aspetti fondamentali dell'operato di Lorenzo, ovvero i campi in cui è possibile reperire con chiarezza un nucleo tematico ricorrente che si applica allo scopo di veicolare un messaggio universale. A tal fine, la tesi è suddivisa in tre capitoli, ciascuno con l'obiettivo di porre in risalto come le complesse sfaccettature che compongono l'operato di Lorenzo siano riconducibili a dei moduli, a degli orizzonti comuni, a degli ideali condivisi che appartengono

all'iconografia primaverile. L'approccio adottato è prettamente teorico, fondato sullo studio di documenti utili alla corretta lettura del simbolo. Proprio per questo, si prendono in considerazione sia fonti relative al contesto storico di riferimento – testimonianze storiche, politiche, epistolari, cronachistiche, poetiche – sia studi critici moderni, che vanno ad integrarne le prospettive interpretative.

Il primo capitolo muove da un'indagine dei riti e delle tradizioni legate al ciclico rinnovarsi della stagione primaverile presso varie popolazioni e contesti sociali. Si passa poi all'operato di Lorenzo in qualità di uomo di Stato, rivolgendo l'attenzione all'orizzonte festivo fiorentino, che i Medici non vollero modificare imponendo il proprio patrocinio, ma che supportarono gestendolo come un mezzo di comunicazione e di propaganda politica. A tal proposito, Lorenzo venne reso protagonista di esibizioni di potere fin dalla più tenera età, quando appena decenne fu il signore dell'armeggeria rivolta agli illustri ospiti di casa Medici. Fu poi la volta di balli e situazioni mondane, in cui il codice di comportamento cortese che si ispira ai nobili ideali francesi si imponeva come riferimento e ben si prestava ad un'aggiunta di immagini primaverili che preludono all'evento di maggior rilievo per la giovinezza del rampollo Medici, ovvero la giostra. Il carnevale era per antonomasia una ventata di trasgressione e di ribaltamento, un distacco temporaneo dal consueto funzionamento delle cose che portava i potenti ad avvicinarsi al popolo, e a comunicare con loro attraverso i canali più efficaci. Tutte queste situazioni pubbliche furono per Lorenzo le occasioni in cui riuscì a servirsi al meglio della primavera e delle sue metafore per rafforzare la propria immagine.

Il secondo capitolo affronta la dimensione poetica laurenziana a fronte di un simbolismo che trova riscontro nella concezione quattrocentesca della natura e nel rapporto quotidiano che l'uomo intratteneva con essa. Assecondando il proprio desiderio, autentico o fittizio, di allontanarsi dalla gravità della vita pubblica e cittadina, Lorenzo vive la campagna come un luogo di immedesimazione poetica, in cui lasciarsi ispirare dalla bellezza della natura circostante e servirsene come sfondo per la narrazione delle vicende dei propri personaggi. L'allegoria della primavera è un filo che collega tutta l'opera laurenziana, soprattutto quella propriamente bucolica e rusticana. Dal vagheggiamento del *locus amoenus* di Lauro, al pianto di Corinto che trova la compassione della natura toscana, al rigoglio dei fiori suscitato dalla presenza della donna oggetto d'amore, l'apice metaforico di tali immagini intrise di freschezza è l'identificazione tra la floridezza della

natura e quella della bella età, soprattutto in riferimento alla donna amata. La primavera è la stagione dell'amore, e l'amore arde quando l'amata è Primavera. È un circolo vitale che rimane ininterrotto fintanto che la saggezza dell'amata la porterà a godere dell'amato nel momento opportuno, perché «el tempo fugge e inganna» e in un attimo scivola dalle mani, facendo sfiorire la primavera in un gelido inverno.

Infine, il terzo capitolo mette in luce il fatto che l'attività di mecenate svolta da Lorenzo non fu passiva e di semplice protettorato di artisti e letterati, ma comportò una sua diretta partecipazione alla vita culturale del tempo e alle dinamiche di condivisione di tematiche di elaborazione poetica che combaciano con l'immaginario metaforico primaverile. Il lavoro dei protetti di Lorenzo verte alla sua lode, plasmata su immagini di prosperità, pace ed eternità che rendono la Firenze laurenziana un giardino di giovinezza e primavera. Inoltre, i temi cari alla sensibilità quattrocentesca ben si prestavano a congiungere l'immagine del mecenate ad una serie di valori e situazioni: un esempio sono le costruzioni poetiche attorno al sentimento cortese tra Lorenzo e la sua dama Lucrezia Donati, che verrà cantata sia come oggetto di desiderio, sia come protagonista di opere che la vedono agire favorendo la natura, e talvolta sovrapponendosi ad essa. Vi è infatti una sezione interamente dedicata a due dei fiori di maggior rilievo nella tradizione, la viola e la rosa, all'interno della quale si può comprendere come l'essenza della natura sia la stessa della donna amata.

In definitiva, l'obiettivo della ricerca è quello di restituire una lettura organica del tema della primavera attraverso l'opera generale di Lorenzo il Magnifico, concentrandosi sulla centralità del tema non solo come squisitamente fittizio e letterario, ma anche e soprattutto come identitario di un'epoca che verrà ricostruita dai posteri proprio sulla base delle immagini nate sotto il segno dei Medici.

Capitolo 1

La primavera è la prima delle quattro stagioni nelle quali si divide l'anno. È un periodo di rinnovamento, di risveglio e rigoglio della natura, di festa e di benessere, e da secoli il suo arrivo è metafora di amore, celebrazione della vita e della giovinezza. Lo stupore della rinascita ha dato origine a tradizioni e a rituali, e ha fatto fiorire letteratura e arte in diverse popolazioni distanti tra loro nel tempo e nello spazio, ma sempre accomunate dalla volontà di rendere omaggio all'eterno ritorno che riconduce tutti gli uomini all'attimo primordiale, quando tutto ebbe inizio. Come sostiene Eliade, «la primavera è una risurrezione della vita universale e di conseguenza della vita umana. Con quest'atto cosmico tutte le forze di creazione ritrovano il loro vigore iniziale; la vita è integralmente ricostruita, *tutto comincia di nuovo*; in breve, si ripete l'atto primordiale della creazione cosmica, perché ogni rigenerazione è una nuova rinascita, un ritorno a quel tempo mitico in cui apparve per la prima volta la forma che si rigenera¹».

La ritualità legata all'arrivo della primavera richiama l'atto iniziale e miracoloso della rinascita, in un tentativo di rivivere appieno l'età antica attraverso le feste e le varie forme d'arte, che sono veicolo di distacco dall'ordinario e dalle fatiche della quotidianità. A questo proposito, Lanternari spiega che «non vi è né vi fu mai una società senza feste. Potremmo dire fin d'ora che la festa è una categoria della cultura in quanto tale; ch'essa è lo specchio e la risposta data dall'uomo alla propria condizione di precarietà²», e prosegue definendo le celebrazioni come la messa in risalto dell'extraquotidiano al fine di riscattare il male e il dolore per abbandonarsi alla sensualità e alla gaiezza. L'identificazione del ciclo della natura trionfante con la vita dell'uomo equivaleva all'arrivo della primavera come ad un ritorno della giovinezza.

In effetti, in ogni civiltà si ritrovano grandi feste tradizionali legate a determinati periodi dell'anno, e quelle di celebrazione della bella stagione sono chiaramente collegate ad alcune varianti naturali – l'area geografica, l'ambiente e il clima – che fanno in modo che la primavera non si verifichi dovunque nello stesso momento. In linea generale, per dare

¹ M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Boringhieri, 1976, p. 323.

² V. LANTERNARI, *Festa, carisma, apocalisse*, Palermo, Sellerio Editore, 1983, p. 25.

dei limiti temporali, Eliade identifica un arco sufficientemente vasto all'interno del quale inserire le cerimonie della vegetazione³: le dispone tra il Carnevale, che è una festa mobile da collocarsi tra febbraio e inizio marzo, e il giorno di San Giovanni, che viene celebrato alla fine di giugno.

Gli esempi che potrebbero essere analizzati nel quadro antropologico europeo sono numerosi, ma avvicinandoci al contesto che verrà preso in esame nel presente lavoro, ovvero la Firenze Quattrocentesca del periodo mediceo-laurenziano, è ben noto che, durante il lasso di tempo dato da Eliade della durata di circa tre mesi, venivano organizzati festeggiamenti in onore della primavera e dei suoi valori: il carnevale prendeva le maschere della gioia e della giovinezza, regalando l'ebbrezza di uno spazio altro che interrompeva la consuetudine della vita e portando in scena carri e trionfi di ineffabile suggestione; venivano disputate giostre e tornei pregni di ricchezza materiale e di significati simbolici; nascevano inoltre opere letterarie e artistiche di notevolissimo rilievo. Come sostiene Caforio, «la festa esprime in modo simbolico l'aspirazione umana a vivere la felicità e la tradizione antropologica, nella creazione delle grandi feste di primavera, sembra dirci che la vita è amore, gioia, desiderio di vivere insieme, in accordo e armonia⁴». La popolazione partecipava alla vittoria della primavera rendendo omaggio alla sua forza vitale e al maggio, da intendersi sia come il mese apicale della bella stagione in cui si celebrava il Calendimaggio, ma anche come il ramo simbolico che veniva offerto in segno d'amore. Si esibiva in canti e balli, ornando la propria città, che curiosamente deriva il proprio nome dalla floridezza, ribaltando quando accadeva nella tradizione romana precedente, che al contrario avvertiva questo mese come fortemente negativo.

I.1. Primavera nella tradizione e considerazioni sul mese di maggio

Con l'età medievale e rinascimentale, la Penisola italiana celebra grandemente il ritorno della bella stagione. L'apparato festivo, che si sviluppa nell'arco di tempo identificato da Eliade, ha il suo momento apicale nel mese di maggio, considerato il tripudio della primavera, della passione amorosa, della gioia e della bellezza da godersi nel momento

³ M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 337.

⁴ A. CAFORIO, *Che cosa è una festa. Feste di primavera in Europa*, in «Studi di Sociologia», XLVI, 2008, 3, p. 323.

in cui essa sboccia ed è più vivida, pronta per essere colta nel tempo della giovinezza, prima che possa inesorabilmente sfiorire.

Dando uno sguardo al passato, e in particolare all'Antichità romana, si riscontra col Rinascimento una coincidenza del clima celebrativo per i mesi di marzo e aprile, ma una netta divergenza relativa al mese di maggio.

A Roma, il mese di marzo era dedicato a Marte⁵, che era una divinità molto importante se si considera il rapporto padre-figlio che avrebbe avuto con Romolo, fondatore della città. Secondo quanto riporta Ovidio nei *Fasti*, Marte avrebbe sedotto la vergine vestale Rea Silvia e avrebbe concepito da lei i due gemelli Romolo e Remo. Fu lo stesso Romolo, dopo aver prevalso sul fratello e aver fondato Roma, a stabilire la dedica calendariale al padre Marte⁶. Marzo era il terzo mese dell'anno, ma dal punto di vista dei Romani, i due mesi che lo precedevano erano considerati preparatori dell'avvento del nuovo anno⁷, e quindi assumeva una posizione di rilievo. Essendo il mese dedicato al dio della guerra, con le *calendae* di marzo si apriva la stagione delle armi⁸, e si compivano due importanti riti di rinnovamento volti a rimarcare l'inizio dell'anno: la rigenerazione del fuoco nel tempio di Vesta e la sostituzione delle corone d'alloro che adornavano le dimore dei tre flamini maggiori, del *rex sacrorum* e della curia⁹. Oltre alle numerose feste in onore di Marte, un'altra festività rilevante celebrata alle idi di marzo è quella dedicata ad Anna Perenna¹⁰ (15 marzo), dea dell'avvicendamento delle stagioni. Ovidio descrive una festa

⁵ N. P. OVIDIO, *Fastorum libri sex*, a cura di E.H. Alton, D.E.W. Wormell, E. Courtney, Lipsia, B.G. Teubner, 1986, III, v.4: «a te, qui canitur, nomina mensis habet».

⁶ Ivi, III, vv. 73-76: «'arbitrator armorum, de cuius sanguine natus | credor et, ut credar, pignora multa dabo, | a te principium Romano dicimus anno: | primus de patrio nomine mensis erit'».

⁷ D. SABBATUCCI, *La religione di Roma antica. Dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano, Il Saggiatore, 1988, p. 86.

⁸ N. P. OVIDIO, *Fastorum libri sex*, cit., III, vv. 135-137: «neu dubites primae fuerint quin ante Kalendae | Martis, ad haec animum signa referre potes».

⁹ Ivi, III, vv. 138-144: «laurea flaminibus toto quae perstitit anno, | tollitur, et frondes sunt in honore novae; | ianua tunc regis posita viret arbore Phoebi; | ante tuas fit idem, curia prisca, fores. | Vesta quoque ut folio niteat velata recenti, | cedit ab Iliacis laurea cana focis. | Adde quod arcana fieri novus ignis in aede | dicitur, et vires flamma refecta capit».

¹⁰ Anna Perenna deriva il suo nome dalla formula *annare et perennare* (o *perannare*), ed è un'entità divina di difficile definizione. Ovidio, provando a darle una collocazione maggiormente specifica, riporta tre racconti contrastanti tra loro. Il primo è tratto dalla saga di Enea, e Anna Perenna è una ninfa del fiume Numico, presso il quale scompare dopo che la moglie di Enea, gelosa di lei, ne prepara la morte (Cfr. N. P. OVIDIO, *Fastorum libri sex*, cit., III, vv. 545-656). Il secondo vede una vecchiaia di nome Anna che nutre con le sue focacce il popolo affamato (Cfr. Ivi, III, vv. 661-674). Nel terzo racconto, Marte vuole sedurre Minerva, e per farlo si avvicina ad Anna chiedendole di convincere la dea, sua amica, a giacere con lui. In cambio, Marte avrebbe inserito la festa dedicata ad Anna nel proprio mese. Anna finge il consenso della dea e si fa trovare nel letto di Marte ricoperta di veli: in questo modo il dio viene beffato e il pudore di

in cui la popolazione si recava nella campagna fuori città, sulle sponde del Tevere, per festeggiare con pietanze, danze, canti e giochi di corteggiamento¹¹.

Segue il mese di aprile, dedicato alla dea dell'amore, Venere. Le celebrazioni prendevano avvio proprio con la giornata *Veneralia*, che aveva al centro il tema dell'amore e della sessualità, da intendersi sia quella indirizzata al matrimonio, sia quella finalizzata al puro piacere. A metà del mese si festeggiavano i *Vinalia*, ovvero l'apertura delle botti col vino nuovo. Di notevole interesse in questo mese è l'anniversario della fondazione di Roma, da collocarsi il 21 aprile, momento in cui le pareti e le porte delle abitazioni venivano decorate con fiori e fronde primaverili, e si effettuavano riti purificatori su persone e animali¹². Protagonista era il fuoco, simbolo del sole e dei suoi benefici, che designava il trapasso dell'annata o della stagione¹³. In effetti, sono molteplici le popolazioni che fin da tempi antichi hanno avuto l'usanza di accendere falò, chiamati «fuochi di gioia», in specifici periodi dell'anno e soprattutto in primavera; testimonianze storiche accertano che l'esistenza di questa pratica derivi da un periodo precedente, ed è attestata nell'Europa settentrionale come un rito pagano che le prime comunità cristiane cercarono di soffocare¹⁴. Altre celebrazioni importanti erano i *ludi*, i veri protagonisti di aprile: si svolgevano in onore della Grande Madre, di Cerere e di Flora, ed erano quindi collegati alla tematica agraria, profondamente connessa all'avvicinarsi delle stagioni. Occupavano quasi i due terzi del mese, e i *Ludi Florales* addirittura sforavano di qualche giorno, ricadendo sull'inizio di maggio.

Dopo due mesi di pura letizia primaverile, costellati di festività agricole di omaggio alla terra che si risveglia e dà i suoi frutti, si arriva a maggio. Fatta eccezione per i primi tre giorni in cui si concludevano i *Floralia*, il mese ricadeva in un clima nefasto e di purificazione. Nei giorni dispari compresi tra le none e le idi di questo mese (9, 11, 13 maggio), si avvertiva l'incombente presenza degli spettri nel mondo dei vivi, i *Larvae* (o

Minerva preservato (Cfr. Ivi, III, vv. 675-696 e D. SABBATUCCI, *La religione di Roma antica*, cit., pp. 99-101).

¹¹ N. P. OVIDIO., *Fastorum libri sex*, cit., III, vv. 523-542.

¹² Ivi, IV, vv. 721-862.

¹³ Ivi, IV, 801-805 «Num tamen est vero propius, cum condita Roma est, | transferri iussos in nova tecta Lares | mutantisque domum tectis agrestibus ignem | et cessaturae subposuisse casae, | per flammam saluisse pecus, saluisse colonos?» Cfr. M. D'ONOFRIO, *Primavera e Nobiltà. La figura di maggio nel Medioevo*, Roma, Gangemi, 2005, p. 13, n. 12.

¹⁴ J. G. FRAZER, *Il Ramo d'oro*, vol. III, Torino, Boringhieri, 1965, pp. 943 e ss.

Lemures), che, in quanto presenze maligne, dovevano essere cacciati fuori dalle case attraverso un rito apotropaico eseguito a mezzanotte dal *pater familias*, al fine di redimere sé stesso e la propria prole¹⁵. Il mese di maggio procedeva con ulteriori riti purificatori, come la celebrazione di *Ambravalia*, una processione che si faceva compiere alle vittime sacrificali attorno ai campi che andavano protetti dalle calamità naturali. Inoltre, tra le interdizioni del mese di maggio, venivano chiusi i templi ed era fortemente sconsigliato sposarsi¹⁶.

Avanzando cronologicamente rispetto all'età romana, nel medioevo si registra un ribaltamento di valori relativi al mese di maggio, che ora diventa l'apice celebrativo della rinascita e della primavera, perdendo la carica negativa e infausta legata al mondo dei morti e della penitenza.

È chiaro che la spiegazione di tale cambio di prospettiva vada ricercata al di fuori delle tradizioni di Roma, negli influssi di altre culture che collocavano nei mesi successivi ciò che i Romani celebravano tra marzo e aprile. La ragione è da attribuirsi a questioni di latitudine: se nel Mediterraneo la stagione primaverile si stimava tra marzo e aprile e il mese di maggio era già estivo, allora è necessario identificare aree in cui la primavera arrivava più tardi proprio per via della dislocazione geografica del territorio. Ci si riferisce al mondo nordico – che includono le aree franco-germanica, quella anglo-sassone e quella finno-scandinava – la cui esperienza di primavera si riscontra in prossimità del solstizio d'estate, piuttosto che all'equinozio di primavera. D'Onofrio, a tal proposito, sostiene che «in questi paesi il ritorno del sole e la sua simbolica rinascita dopo la lunga notte invernale vengono fatti coincidere praticamente con il mese di Maggio, quando la neve lascia il posto al risveglio della vegetazione e le ore notturne sono circoscritte in ambito più ridotto¹⁷». Le loro tradizioni e rituali legati all'arrivo della bella stagione penetrarono nel mondo romanizzato per via di avvicendamenti politici: la pressione dei popoli Germani sul *limes* Romano situato sul fiume Reno e sul fiume Danubio, le ondate barbariche e la caduta dell'Impero Romano provocano una germanizzazione generale, una commistione tra culture madri che generò culture figlie.

¹⁵ N. P. OVIDIO, *Fastorum libri sex*, cit., V, vv. 430 e ss.

¹⁶ M. D'ONOFRIO, *Primavera e nobiltà*, cit., p. 12.

¹⁷ Ivi, p. 21.

I Paesi del nord attribuivano un valore diverso al mese di maggio rispetto ai Romani, considerandolo un periodo lieto in cui la nuova luce trionfava sulla notte, e in cui era possibile riprendere le attività a lungo interdetto a causa della rigidità del clima invernale.

Con queste considerazioni sulla tradizione primaverile e sullo statuto di ciascun mese analizzato secondo le varie usanze ed influenze, il trimestre marzo-aprile-maggio può ormai essere definito totalmente positivo.

I.2. Il filtro francese

Liberato il mese di maggio dalla sua connotazione negativa ereditata dal mondo romano grazie ad una nuova cultura che arriva dal nord, in età medievale si cominciano a delineare alcuni elementi che diventeranno i fondamenti dell'immaginario artistico-letterario rinascimentale dedicato alla primavera. Si consideri, a tal proposito, che in età carolingia Carlo Magno impose una nuova denominazione ai mesi, e marzo prese il nome di *Lentzinmanoth* (mese del rinnovarsi), aprile *Ostarmanoth* (mese della Pasqua), maggio *Winnemanoth* (mese della gioia), giugno *Brachmanoth* (mese dei maggesi)¹⁸. La primavera origina una florida letteratura e un importante apparato celebrativo nei paesi d'oltralpe che, geograficamente prossimi alle culture del nord, ne verranno influenzati per primi e fungeranno da filtro e da modello per la Penisola italiana.

Un esempio è costituito dalla Francia, che omaggiava la bella stagione con danze folkloriche e feste di carattere vegetativo che avevano la funzione di far sentire gli uomini partecipi e adiuvanti al rinnovamento della natura. Questo orizzonte culturale è sicuramente propizio per la produzione di opere letterarie: è il caso delle numerose composizioni di trovatori e trovieri, attivi tra l'XI e il XII secolo nelle corti di Francia. I temi presenti nelle loro opere tessono un legame ben evidente tra la natura considerata nel periodo di massima bellezza e l'amore cortese, e ne deriva una riflessione che mette in relazione, e talvolta in opposizione, il trionfo della meraviglia esterna e lo stato d'animo del protagonista. Questo binomio primavera-amore porta ad un preciso sistema di simboli, come l'identificazione del fiore, e in special modo la rosa, con la donna oggetto del desiderio del cavaliere. Si veda, a rappresentanza di un canone molto ampio, l'incipit

¹⁸ EGINARDO, *Vita di Carlo Magno*, a cura di G. Bianchi, Roma, Salerno Editrice, 1980, p. 74.

e la v stanza del componimento *Pos vezem de novel florir* di Guglielmo, nono duca d'Aquitania e settimo conte di Poitiers, vissuto tra il 1071 e il 1126¹⁹.

I Pos vezem de novel florir
pratz, e vergiers reverdezir,
rius e fontanas esclarzir,
auras e vens,
ven deu chascus lo joi jauzir
don es jauzens.

L'opera inizia con la descrizione del *locus amoenus* primaverile, un *topos* letterario proprio della retorica classica mediolatina che viene poi adottato da altre tradizioni. L'autore mette in relazione il paesaggio naturale che vede davanti a sé, con prati in fiore e rigogliosi giardini, fiumi e sorgenti limpide, venticelli freschi e piacevoli, con il proprio stato d'animo, che può allinearsi o essere in contrasto con l'armonia del luogo. Di Girolamo, nel suo studio sui trovatori, sostiene che questi elementi topici presenti nei canti cortesi di trovatori e trovieri di Francia «costituiscono tuttavia come dei punti di riferimento fissi per gli ascoltatori e, per i poeti, un modo di fare i conti con la tradizione e nello stesso tempo di rinnovarla continuamente²⁰». Il pubblico del tempo dunque trovava consueto che il mondo naturale potesse essere specchio dei sentimenti, e che la primavera nello specifico li esprimesse al meglio.

La quinta stanza è, invece, più caratteristica della poesia trobadorica e dell'ambiente cortigiano, e testimonia temi fondamentali quali la fedeltà, l'amor cortese e l'obbedienza alla propria cerchia.

V Ja no sera nuils hom bien fis
contr'amor, si non l'es aclis,
et als estranhs et als vezis
non es consens,
et a totz sels d'aicels aizis
obediens²¹.

Lontano dalla sensibilità moderna, traspare una tipologia di amore regolato da norme sociali e di corte, che risponde a delle dinamiche precise consone all'orizzonte pubblico del periodo. Ci si riferisce, nello specifico, al *fin amor*, un sentimento nobilitante che l'uomo, solitamente di rango inferiore, prova nei confronti di una dama per lui irraggiungibile, o quantomeno difficilmente accessibile sia dal punto di vista di casta che

¹⁹ C. DI GIROLAMO, *I Trovatori*. Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 33.

²⁰ Ivi, p. 36.

²¹ Ivi, p. 35.

per la sua condizione di donna sposata ad un uomo potente. Questa situazione provoca nell'uomo una tensione costante, un desiderio inappagato nei confronti di qualcuno al di fuori della propria portata, ma anche una condizione assoggettamento ad ogni capriccio della propria donna e la volontà di ottenere i suoi favori. È l'idea che l'amore e il desiderio siano inscindibili: come sostiene Zink, «il desiderio è per definizione desiderio di essere appagati, ma con la consapevolezza che l'appagamento ne suggerirà la scomparsa come desiderio. Perciò l'amore tende all'appagamento, ma nello stesso tempo lo teme, poiché questo ne comporterà la morte in quanto desiderio. Così vi è un conflitto perpetuo e insolubile nell'amore tra desiderio e desiderio del desiderio, tra amore e amore per l'amore. In questo modo si spiega il sentimento complesso che è proprio dell'amore, miscuglio di sofferenza e piacere, di angoscia ed esaltazione²²». L'amante soffre la mancanza di pietà dell'amata e la conseguente insoddisfazione, ma è proprio questo dolore che lo spinge alle più grandi imprese che gli conquisteranno l'onore²³.

La tematica del *locus amoenus* quale specchio, veritiero o distorto, dei sentimenti del poeta, e quella del *fin amor*, sono fondanti della lirica cortese francese di questo periodo. Un altro componimento di Guglielmo d'Aquitania che può esprimere la divergenza che talvolta si verifica tra questi due nuclei è *Ab la dolchor del temps novel*.

I Ab la dolchor del temps novel
foillo li bosc, e li aucel
chanton, chascus en lor lati,
segon lo vers del novel chan:
adonc esta ben c'om s'aisi
d'acho dont hom a plus talan.

La primavera che nasce provoca una riflessione nel trovatore: è opportuno apprezzare ciò che si ama soprattutto nel momento del rigoglio della bellezza.

La convergenza tra *locus amoenus* e *fin amor* cantata da Guglielmo IX non sempre si verifica nella poesia romanza. Jaufre Rudel, ad esempio, dà testimonianza del profondo disagio provato dal cavaliere che soffre rispetto alla contemplazione della bellezza naturale che lo circonda.

I Lanquan li jorn son lonc en mai
m'es belhs dous chans d'auzelhs de lohn
e quan me sui partitz de lai

²² M. ZINK, *La letteratura francese del Medioevo*, traduzione di P. Moreno, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 58-59.

remembra•m d'un'amor de lohn.
Vau de talan embronx e clis,
si que chans ni flors d'albepis
no•m platz plus que l'iverns gelatz.

La stagione è qui individuata in un momento specifico: è maggio, e nonostante la piacevolezza del paesaggio, il poeta soffre per un *amor de lohn*, un sentimento *ses vezet* per una dama lontana di cui ha solo sentito parlare. La primavera, lungi da essere consolatrice, non è più gradita di quanto lo sarebbe un gelido inverno.

Questi componimenti di lirica cortese originano con ogni probabilità dalla poesia latina precedente, e lo si può dedurre da una raffinatezza difficilmente ascrivibile ad una culla popolare. Perciò, la poesia cortese non sarebbe altro che una sorta di volgarizzamento di quanto c'era prima²⁴, arricchito dalle suggestioni primaverili che trovavano riscontro nelle consuetudini folkloriche del periodo. Alcuni esempi sono: *La mort le roi Artu* di Thomas Malory, in cui la regina Ginevra viene rapita nel momento in cui degli uomini ornati di fronde, muschi e fiori stanno festeggiando il primo maggio; il *Libro de Alexandre*, in cui viene riportato che a maggio la natura rinasce e le fanciulle che non hanno uno sposo sospirano; il *Roman de la pucelle à la rose*, che ritrae la popolazione nell'atto di festeggiare l'arrivo della primavera. Emblematici infine sono i versi iniziali del *Roman de la Rose*²⁵, in cui l'autore Guillaume de Lorris racconta di aver sognato un luogo naturale meraviglioso in pieno maggio, e tutti attorno a lui devono gioire della bellezza della stagione. Questi versi sono una perfetta descrizione del *locus amoenus* nel quale si ambienta la lirica cortese, così come del contesto che sarà presto preso a modello da altre culture.

I.3. La risposta della Penisola italiana e Firenze

Tra il Duecento e il Trecento, nella Penisola italiana la produzione documentaria e letteraria in volgare fiorisce, e numerosi sono i centri trainanti della cultura: al sud, Federico II di Svevia promuove sotto il segno imperiale una scuola di poeti che compongono le proprie opere in volgare di Sicilia; al centro, i comuni toscani e Bologna si attivano in un vivace movimento culturale, e presto il primato sarà tenuto da Firenze,

²⁴ Ivi, p. 63.

²⁵ G. LORRIS, *Roman de la Rose*, a cura di M. Liborio e S. de Laude, traduzione di M. Liborio, Torino, Einaudi, 2014, vv. 45 e ss.

la quale sancirà un nuovo capitolo della storia della letteratura, dell'arte, della linguistica e della cultura, che tutt'oggi risulta affascinante.

A Firenze, la produzione letteraria tanto in volgare tanto in latino si sviluppa per tutto il secolo successivo, il Quattrocento, e risponde alle dinamiche di una società vivace, ricca, attiva nelle questioni commerciali e politiche, che spesso vengono celebrate attraverso manifestazioni pubbliche che offrono il pretesto per il componimento.

I fiorentini, come racconta Boccaccio nella prima novella della prima giornata del *Decameron*²⁶, erano soliti intrattenere traffici mercantili con i regni e i principati europei, e prediligevano in particolar modo la Borgogna, luogo in cui si trovavano moltissime sedi commerciali e anche una corte famosa per il lusso delle proprie cerimonie²⁷. Queste vie economiche divennero delle arterie di importazione di modelli culturali cortigiani, pregni della stessa simbologia cavalleresca che si può leggere nei numerosi e avvincenti romanzi della tradizione francese. Così come sostiene Ventrone nel suo studio sull'immaginario cavalleresco nella cultura dello spettacolo a Firenze nel Quattrocento, per i fiorentini «il mondo cavalleresco dei romanzi e della poesia epica 'prendeva corpo', diventando un mito meno lontano ed esotico, attraverso l'importazione di testimonianze concrete di quel modo di vivere quali, ad esempio, i "panni fiandreschi", come li chiamavano i mercanti dell'epoca, cioè gli arazzi con scene di vita cortese dei quali i fiorentini ricchi amavano tappezzare l'interno delle proprie case e decorarne l'esterno appendendoli alle finestre nelle occasioni cerimoniali e festive, ma anche i dipinti, i manoscritti istoriati, le incisioni, le suppellettili d'uso domestico»²⁸. Molti furono gli oggetti che si diffusero: scatole, impiegate per il corteggiamento di una dama in termini non amorosi, deschi da parto raffiguranti scene di trionfi, cassoni nuziali, dipinti, manoscritti istoriati, incisioni, bossoli da spezie e altri ancora. Questi manufatti corroborarono l'idea di una dimensione cortese che entrò negli aspetti pubblici della vita fiorentina, e che diventò l'emblema di una classe sociale che se ne fregiò per rimarcare il proprio rango elevato. Ci si riferisce nello specifico alla classe aristocratica e soprattutto quella borghese, che aveva accolto questi costumi tardo-gotici come un mezzo per riscattare le proprie origini non nobili e per

²⁶ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 2014, pp. 49-70.

²⁷ P. VENTRONE, *L'immaginario cavalleresco nella cultura dello spettacolo fiorentino del Quattrocento*, in *Paladini di Carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, a cura di M. Villoresi, Roma, Bulzoni, 2006, p.192.

²⁸ Ivi, p. 193.

accreditarsi socialmente attraverso l'imitazione di modi di vivere ispirati all'epica carolingia e arturiana.

La diffusione di questo orizzonte culturale tra il popolo meno abbiente fu sicuramente veicolata dai momenti rituali e festivi che caratterizzavano la società fiorentina. In effetti, le testimonianze cronachistiche dell'epoca registrano la fervida passione che la popolazione nutriva nei confronti di queste tradizioni. Gli episodi festivi più significativi organizzati nel periodo di riferimento sono: la festa dei Magi, i festeggiamenti del 1459 per l'arrivo in città del papa Pio II Piccolomini (in carica dal 1458 al 1464) e di Galeazzo Maria Sforza (duca di Milano dal 1466 al 1476), le giostre del 1469 e del 1475 giocate e vinte rispettivamente da Lorenzo il Magnifico e suo fratello Giuliano de' Medici, le recitazioni teatrali terenziane e plautine del decennio 1476-1488, le celebrazioni carnevalesche, le feste di San Giovanni²⁹. Ciascuna di queste ha lasciato traccia di sé negli scritti cronachistici ed encomiastici del tempo, ed è proprio la forma dello spettacolo ad offrire testimonianze particolarmente notevoli. Infatti, Ventrone scrive che «se, sul piano della vita quotidiana, solo aristocratici e mercanti facoltosi potevano concretamente accedere al possesso di questi oggetti o all'imitazione del gusto che essi palesavano, d'altro canto le occasioni cerimoniali e spettacolari si offrivano come veicolo della loro esibizione pubblica e dello stile di vita che essi simboleggiavano, e costituivano quindi anche il tramite dell'estensione, se pur passiva, di questo stile agli strati meno abbienti della cittadinanza³⁰».

Le ricorrenze finora citate prevedevano la partecipazione delle più importanti e prestigiose famiglie del tempo. Una su tutte fu quella dei Medici, stirpe di politici e di mecenati amanti delle arti, che si servirono di queste occasioni per cercare di mantenere intatta la loro posizione di *primi inter pares* all'interno di una repubblica retta da famiglie molto influenti, dimostrando in tal modo la loro potenza e ricchezza sia monetaria che intellettuale.

²⁹ EAD., *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, in *Le Tems Revient. 'l tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Firenze, Silvana, 1992, p.22.

³⁰ EAD., *L'immaginario cavalleresco*, cit. p.193.

A lungo, infatti, l'interesse dimostrato dai Medici nei confronti delle attività pubbliche e la loro diretta partecipazione, soprattutto quella di Lorenzo il Magnifico, ha corroborato l'idea di una rinnovata età dell'oro destinata a valicare i secoli, e questo perché apportarono novità culturali e finanziarono le migliori menti dell'epoca per offrire al pubblico arte, bellezza e genialità che sarebbero state ricondotte al prestigio della loro stirpe. Tuttavia, è fondamentale sottolineare che il loro impegno non fece parte di una politica culturale medicea, bensì fu il risultato di uno sporadico interesse nei confronti dell'aspetto teatrale e spettacolare della propria città. Ventrone chiarisce così: «se è vero che il coinvolgimento del Magnifico nella produzione di spettacoli determinò in essa sensibili mutamenti di significato e di forma, è anche vero che tali mutamenti, mantenendo un carattere del tutto occasionale, non divennero una regola né una tendenza univoca, cosicché volerne dare una interpretazione in chiave sociologica politica porterebbe a risultati tautologici inadeguati a spiegarne la reale portata culturale».

Appurato dunque il carattere sporadico e occasionale dell'organizzazione medicea di tali celebrazioni, che erano peraltro ben radicate nell'apparato festivo fiorentino, ma non negandone comunque l'importanza culturale, si può procedere con un'analisi più dettagliata di alcuni degli avvenimenti più significativi del periodo, evidenziandone i caratteri peculiari che trovano la loro origine sia nelle abitudini locali, sia nell'interiorizzazione di elementi esterni che affondano radici in tradizioni più lontane. Nello specifico, si fa riferimento a quei tratti primaverili legati al contesto agrario, cioè all'avvicinarsi delle stagioni e quindi alla ciclicità del tempo che ritorna e si rinnova, alla vita che rinasce, alla fertilità e alla natura propriamente detta, ma anche alla descrizione dell'amore e del desiderio cortese e all'orizzonte cavalleresco che era tanto caro alla società fiorentina. Tutto ciò verrà complessivamente interpretato come metafora delle fasi della vita, dalla quale si trae l'importante monito del godimento della stessa purché avvenga nei tempi opportuni. Così come la primavera arriva per rinvigorire la natura e per vincere sul gelido inverno, allo stesso modo è necessario vivere appieno la *giovinanza*, momento apicale della vita umana, in cui l'amore e la bellezza allontanano le fatiche e le miserie. La stagione solare non è altro che il ciclo della vita, e la primavera ne rappresenta la fase indubbiamente migliore.

I.4. Le feste in armi

Si parta, nell'analisi dell'orizzonte celebrativo fiorentino, proprio dalle feste in armi, che venivano organizzate in occasione di eventi più eterogenei. Era costume che le varie tipologie di manifestazioni ludiche a sfondo guerresco si svolgessero nel periodo di Carnevale, tuttavia non era raro che fossero previste anche per omaggiare il ritorno della primavera: in effetti, è proprio questo il periodo prediletto dalle brigate di giovani armeggiatori e giostranti.

Che si trattasse di armeggerie, giostre o tornei, Firenze diventava per un breve periodo teatro di rappresentazioni volte a proporre uno specchio su un passato lontano, quando giovani cavalieri si sfidavano per l'amore di una bella fanciulla in un contesto cortese e cavalleresco. La passione e l'impegno con cui la cittadinanza preparava questi eventi poneva Firenze direttamente in dialogo con le corti italiane ed europee, nonostante essa stessa fosse una repubblica sprovvista di una corte e di una classe dirigente altrettanto nobile e antica. Attraverso l'esibizione di sfarzo e potere, infatti, rimarcava la propria legittimità su ampio livello.

I.4.1. Le armeggerie

La disposizione urbana della città di Firenze ben si prestava a far da sfondo alle armeggerie, spettacoli di guerra a scopo non offensivo che avevano l'obiettivo di portare per le vie dell'abitato la simulazione di uno scontro tra giovani cavalieri. L'apparato scenico e la resa risultavano eccezionali: una meravigliosa sfilata di cavalieri, accompagnata da un cospicuo numero di donzelli e da molteplici cavalli, attraversava la città ostentando la propria ricchezza nell'aspetto sontuario e nelle cavalcature, fino a riunirsi nel punto prestabilito per lo spettacolo. In questo luogo, ciascuno si dimostrava abile ed elegante nel combattimento, cavalcando ritto sulle staffe accorciate o spezzando lance mentre tutt'intorno risuonavano le melodie di pifferi e trombe.

Protagonista di questa rappresentazione non era il singolo cavaliere, bensì la brigata, ovvero un gruppo di giovani uomini quasi esclusivamente di rango aristocratico che si impegnava nell'organizzazione e nella partecipazione dell'evento sotto la coordinazione di un *messere*. Costui, che riceveva dagli altri membri della brigata l'onore di venire eletto

come *primus inter pares*, aveva il compito sia di finanziare economicamente l'aspetto dell'intrattenimento che accompagnava le armeggerie, come il banchetto o il ballo³¹ che potevano avvenire prima o dopo lo spettacolo in armi, sia di fornire al gruppo una livrea contrassegnata dal proprio motto che tutti i partecipanti indossavano come segno distintivo³². Durante la sfilata dell'armeggeria attraverso le vie della città, i giovani elargivano le proprie vesti al popolo ostentando la ricchezza, e in questo modo si assicuravano che le imprese del proprio signore e le insegne araldiche circolassero come mezzo propagandistico. L'apparato festivo relativo all'armeggeria era talmente sfarzoso che l'aspetto militare finiva quasi per essere messo in secondo piano: non c'era occasione migliore per i giovani aristocratici per mettersi in mostra davanti agli occhi del popolo, intimidendo la folla con il grande lusso che la propria casata, o quella del messere, poteva permettersi.

Le motivazioni per cui si organizzavano le armeggerie erano molteplici, ma si possono riassumere in tre nuclei: amore, guerra e ossequi.

Un esempio di armeggeria a sfondo amoroso fu quella organizzata la notte di San Valentino del 1464, che in quell'anno coincideva con l'ultimo giorno di Carnevale, da Bartolomeo Benci in onore della bellissima Marietta Strozzi, la dama che stava corteggiando secondo il codice cortese. Ne derivò uno spettacolo di grande suggestione: la notte venne rischiarata dalle luci delle torce, e Bartolomeo e la sua brigata donarono alla fanciulla carri allegorici e fuochi artificiali, per poi spezzare le lance fino al mattino. Dei tre nuclei sopracitati, quello amoroso prevalse sicuramente sugli altri, ma non li mise completamente in secondo piano. Infatti, la guerra fu chiaramente simboleggiata dalla coreografia degli armeggiatori, e l'omaggio venne rivolto tanto a Marietta quanto alla sua casata, sicuramente più illustre di quella di Bartolomeo e quindi adatta al gioco cavalleresco dell'innamorato che non può raggiungere l'amata per ragioni di casta. L'apparato nel suo insieme assunse anche delle sfumature politiche: l'avvicinarsi degli

³¹ Si citano, a titolo esemplificativo, due balli che si tennero presso il Mercato Nuovo di Firenze: il primo fu organizzato il 23 febbraio 1416 – il giorno prima di Carnevale – dalla brigata del Fiore, il secondo il 26 febbraio 1420. Ambedue sono ricordati dai cronisti dell'epoca come delle meravigliose feste alle quali avevano partecipato dei ragazzi riccamente abbigliati e delle belle e giovani fanciulle. Successivamente al ballo aveva preso luogo un'armeggeria che si snodava per le vie della città. La narrazione di tali eventi ci arriva dalle Memorie del cronachista quattrocentesco Bartolomeo del Corazza. Cfr. B. DEL CORAZZA, *Diario Fiorentino (1405-1439)*, a cura di R. Gentile, Roma, De Rubeis, 1991, pp. 31 e ss.

³² P. VENTRONE, *L'immaginario cavalleresco*, cit., p. 197.

innamorati rappresentò la riconciliazione dei Benci, politicamente simpatizzanti per i Medici, con quella degli Strozzi, il cui noto esponente Palla Strozzi era stato un tempo esiliato in quanto oppositore della fazione medicea. Il sunto di questa vicenda è una bella testimonianza di spettacolarità amorosa e guerresca impiegata a mezzo politico allo scopo di gestire gli equilibri sociali delle maggiori famiglie fiorentine.

Non di rado le armeggerie erano predisposte anche dalla Signoria per accogliere gli ospiti di riguardo. Si faccia riferimento a quella del 1459, svoltasi in occasione della visita del papa Pio II Piccolomini e del giovane duca di Milano Galeazzo Maria Sforza, che fu tanto imponente da esserci tramandata sia dalle fonti letterarie che da quelle cronachistiche contemporanee. Queste ultime preziose testimonianze ci riportano informazioni minuziose, espresse secondo lo stile asciutto dei resoconti, sull'aspetto meramente economico di ciò che accadeva durante l'armeggeria. Ciò fa comprendere come, in realtà, i riferimenti colti presenti negli spettacoli sfuggissero al popolo, mentre erano pienamente comprensibili dai personaggi illustri, che vantavano di un'istruzione di prim'ordine e sapevano interpretare ogni simbologia e significato allegorico.

Ma tanto e in Firenze non si fe' mai simile festa, né simile prociessioni, né simile rapresentazioni quanto fu questa, la quasi fe' al papa Pio e Galiazo Maria figl[i]o del ducha di Milano. E dappoi si fe' una giostra e un ballo in merchato nuovo e una armeggeria per tutta la città fiorentina, e serenate e mattinate chome si debbe istimare a dua sì fatti signori, c[i]oè al papa signore del mondo e al ducha signore di Lombardia, che amendue queste chrotte furono nella città di Firenze in detto anno e in detto tempo cho' migliaia di chavagli.^{//33}

Le parole del cronachista Benedetto Dei raccontano che l'insieme dei festeggiamenti predisposti dal Comune contava di una giostra in Piazza Santa Croce, un ballo presso Mercato Nuovo, una grande caccia di animali selvatici in Piazza dei Signori, un banchetto offerto dalla Signoria e un'armeggeria in Via Larga che metteva in scena anche un trionfo d'amore, il primo di cui si abbia notizia a Firenze. Quest'ultima armeggeria si distinse per la partecipazione del giovane Lorenzo de' Medici in qualità di signore della brigata, oltre che per il patrocinio mediceo all'organizzazione della stessa.

Idem detto di [lunedì a dì 30] la sera, per onorare detto figliuolo del duca, si fece una bella armeggeria di molti puliti e adorni garzonetti; e fu il Messere il figliuolo di Piero di Cosimo,

³³ B. DEI, *La cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, a cura di R. Barducci, prefazione di A. Molho, Firenze, Passagli, 1985, pp.66-68.

che era d'anni 12 o circa, e fecesi un bel trionfo menato da due cavalli e con molti lumi e torchi. Fu bella cosa e magnifica³⁴.

I Medici, come da consuetudine, parteciparono con discrezione alla cerimonia, eppure per loro questa non fu un'armeggeria come le altre. A metterli in luce rispetto alle nobili famiglie fiorentine fu la scelta del duca Sforza di alloggiare presso di loro e di assistere allo spettacolo direttamente dalle finestre del Palazzo di Via Larga, sottolineando così l'amicizia e l'alleanza che univa le due casate. Inoltre, un altro aspetto fondamentale fu la partecipazione del giovane Lorenzo all'armeggeria, occasione in cui, in veste di messere della brigata, venne presentato alla cittadinanza e agli ospiti illustri come legittimo successore del nonno Cosimo de' Medici, del padre Piero e come futuro signore della città.

Di questo fatto ne portano testimonianza alcuni documenti. Nello stesso anno in cui si svolse l'armeggeria, infatti, oltre alla redazione di testi cronachistici che appartengono al genere della storiografia, vennero composti anche due poemetti letterari in terza rima, metro ormai canonico sia per la poesia didascalica ma anche, ed è questo il caso, per la poesia narrativa a scopo celebrativo.

Poi venne un giovanetto assai virile,
giovan di tempo e vecchio di sapere,
e tiene ancora di boce puerile.
Costui per più cagioni ha gran potere,
perciò che la sua casa molto puote,
e questo chiaro si puote vedere,
Figliuol di Piero e di Cosimo nipote;
però questi gentili il fan signore,
avendo inteso del tinor le note.
Ond'egli, come savio a tal tinore,
volle mostrare a tutta quella gente
ch'erano soggetti tutti a un signore.
Per chiarir meglio tutto il conveniente,
con gran trionfo fe' venir Cupido,
che ferisce i cuor gentil sì dolcemente.
In su n'un carro il vidi, e così grido,
mirabilmente adorno e lavorato,
com'era fatto raccontar non fido³⁵.

³⁴ G.G. D'ANGHIARI, *i Giornali di Ser Giusto d'Anghiari (1437-1482)*, a cura di N. Newbigin, Letteratura italiana antica, 2004, pp. 120-121,

(<https://academia.edu/885393/I_Giornali_di_Ser_Giusto_Giusti_dAnghiari_1437_1482_Edition> 21 settembre 2025), pp.120-121. Cfr. P. VENTRONE, *L'immaginario cavalleresco*, cit., p. 201 n. 27.

³⁵ ANONIMO, *Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, a cura di G. Volpi, Città di Castello, Lapi, 1907, pp.30-31.

Lorenzo viene presentato alla comunità locale e alle potenze esterne di Milano e Roma come il rampollo di un ottima famiglia, che nonostante la tenera età vanta già di doti straordinarie, quali grande maturità e saggezza, oltre che un evidente spessore umano solitamente attribuibile all'età avanzata. Tutto ciò è di buon auspicio per le grandi imprese a cui è destinato. In questo *Ricordo*, la figura di Lorenzo viene sovrapposta a quella del signore dell'Amore, ovvero Cupido. Il parallelismo è efficace e ben costruito: così come tutti sono soggetti alla signoria del dio, presto lo saranno anche di Lorenzo, attualmente messere della brigata e presto signore di Firenze. Lo stesso stemma personale, che il bambino esibisce per la prima volta in questa occasione, va verso la medesima direzione: su un drappo di seta bianca, vermiglia e verde, vi era rappresentato un falcone d'oro ad ali spiegate e avvolto in una rete, simbolo della capacità di Cupido di catturare il ragazzo e assoggettarlo all'amore. La resa senza combattimento dimostrata da Lorenzo e la sua successiva nobilitazione d'animo è un altro dei modelli cortesi protagonisti della lirica francese, e avrà la sua fortuna anche nella Penisola.

Il trionfo d'Amore di Lorenzo è narrato anche nelle *Terze rime in lode di Cosimo*, un testo che descrive il carro in movimento, decorato coi simboli dell'araldica medicea e costruito con materiali preziosi su cui si rifletteva la luce delle torce nella notte, creando un'atmosfera molto suggestiva. La presenza del fuoco simboleggiava sicuramente il fuoco d'amore, ma richiamava anche all'atto della rinascita della vita, alla purificazione e alla gioia della luce: insomma, era anche il fuoco demiurgico del potere e del signore.

Per visualizzare al meglio l'aspetto sontuario e decorativo di questa celebrazione, è sicuramente prezioso l'affresco che decora le pareti della cappella di Palazzo Medici, dipinto dall'artista Benozzo Gozzoli dietro commissione di Cosimo e Piero. Si tratta della *Cavalcata dei Magi* (Fig. 1), un'opera che rappresenta una situazione consuetudinaria per i fiorentini, inserendola però in un contesto fiabesco e lontano. Durante la primavera, ogni cinque anni a partire dal 1447, a Firenze veniva celebrata l'Epifania con un solenne e sfarzoso corteccio che si snodava lungo le vie della città, e che richiamava all'arrivo dei tre Re Magi al cospetto del Bambin Gesù. Il culto dei Magi era percepito come di appannaggio regale, pertanto vi partecipavano le più facoltose famiglie di Firenze, e non mancavano i Medici. Come sostiene Cardini, «il fatto che la venerazione dei tre santi re

era ormai divenuta un segno – e un segno regale – carismatico di Casa Medici sta in una rete infinita di indizi³⁶».

L'affresco è ispirato a due eventi separati da un arco temporale di un ventennio: l'arrivo di ospiti illustri dall'Oriente per partecipare al concilio di Firenze e le feste organizzate nel 1459 in occasione dell'arrivo del papa Pio II e Galeazzo Maria Sforza, tra cui si annovera anche l'armeggeria di Lorenzo. In effetti, è proprio da quest'ultima che Benozzo trae ispirazione per raffigurare le ricche vesti e i finimenti. I protagonisti, che sembrano qui intenti ad una caccia o ad una parata laica piuttosto che ad una processione religiosa verso Betlemme, rappresentano le tre generazioni medicee, tra le quali spicca sicuramente Lorenzo nei panni di re Gaspare. L'identificazione è sostenuta da molteplici motivazioni, tra le quali la presenza centrale che Lorenzo ebbe nell'armeggeria. Inoltre, la simbologia che comporta è molto interessante e piena di valori riconducibili alla tematica primaverile di rinascita e di bella età. Innanzitutto, il cristianesimo insegna che ogni Mago recava con sé un dono con cui omaggiare il santo neonato. Cardini riporta il significato di ciascuno di essi in un'ottica squisitamente medievale: l'incenso era il simbolo degli ecclesiastici; l'oro rappresentava potere terreno dei nobili e dei cavalieri; la mirra invece simboleggiava la mortalità, la fertilità, la rinascita e il legame con la terra, che in un contesto come quello fiorentino non era più solo proprio dei contadini, ma anche degli imprenditori, mercanti e artigiani in cerca di affermazione sociale³⁷. Qui si inseriscono i Medici, che per avvicinarsi alla figura del mago sostenevano che il loro nome derivasse proprio dalla mirra, unguento utilizzato anticamente con scopi disinfettanti. Il Mago a cui Lorenzo presta il volto è il più giovane dei tre, e la sua freschezza risponde sia all'effettiva età puerile di Lorenzo al momento della realizzazione dell'opera, sia ad un auspicio di futura prosperità e benessere, di rinascita ed eterna giovinezza. Se la primavera è la stagione più bella dell'anno e di conseguenza della vita, allora Lorenzo è la primavera dei Medici, e Cosimo e Piero vollero che il giovane venisse rappresentato proprio così, che fosse sulle pareti di un luogo sacro o davanti a Firenze tutta.

Un altro punto a favore dell'identificazione di Lorenzo con Gaspare è il vestiario, che richiama sicuramente quello dell'armeggeria. Si noti che il vero volto del giovane Medici

³⁶ F. CARDINI, *La cavalcata d'Oriente. I Magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Roma, Tomo edizioni, 1991, p. 69.

³⁷ Ivi, p. 119.

non è quello che vediamo come Gaspare sulla magnifica cavalcatura bianca, ma è un giovinetto posto poco dietro, vicino al fratello Giuliano. Il Mago-Lorenzo risponde ai canoni di bellezza adolescenziale che arrivano da un passato lontano: i boccoli, per esempio, sono una marca di divinità dei giovani eroi greci, e sicuramente Lorenzo non era biondo. La ricca corona di pietre preziose e perle che indossa è il mazzocchio, ed è unanimemente riconosciuta come l'acconciatura che Lorenzo portava durante l'armeggeria. Le vesti sono di un colore chiaro che, unito al rosso e al verde degli abiti degli altri Magi, rappresentano le tinte della virtù divina, oltre che essere un tricromo caro ai Medici. Ciascun Mago è seguito da un gruppo di accoliti, totalmente sovrapponibile con l'idea di brigata: proprio come si è visto nell'armeggeria, anche qui i componenti sono abbigliati alla stessa maniera e recano le imprese del loro messere. Le armi e i finimenti dei cavalli, decorati con l'araldica medicea, sono da parata e non da guerra, nel rispetto di una coreografia militare che non ha alcuno scopo bellico. La lista delle congruenze tra l'opera di Benozzo e l'armeggeria di Lorenzo potrebbe essere ancora molto lunga, ma basti in questa sede rilevare come la famiglia Medici avesse proiettato su Lorenzo il futuro di tutta la stirpe, adoperandosi affinché fosse prospero conferendo al giovane quanta più regalità e nobiltà possibile. La rinascita, la floridezza, l'avanzare verso un domani di promesse sotto il segno della guida medicea, la gloria che Lorenzo porta nel nome e di cui è avvolto nel ritratto per mezzo delle foglie di alloro, il trionfo, sono promesse che appartengono alla giovinezza che, citando le parole di Lorenzo maturo, è bella e si fugge. Anche l'idea della caducità della vita è espressa nell'affresco: nella parete di fronte a Gaspare, l'anziano re si accinge a percorrere una tortuosa strada in salita, mentre Lorenzo, ritto sulla sua bella cavalcatura, saluta lo spettatore presentandogli la forza vitale della primavera.

1.4.2. La giostra

L'armeggeria e il suo importante valore simbolico furono in qualche modo l'antefatto di un altro episodio d'armi che si svolse dieci anni più tardi, nel 1469. Effettivamente, Ventrone fa notare che nel decennio che va dal 1459 al 1469 non furono organizzati spettacoli cavallereschi di particolare rilievo, però riporta le notizie di un ballo organizzato in onore della bella Lucrezia Donati che rientra nel medesimo flusso cortese

precedentemente analizzato, e al quale partecipò Lorenzo stesso assieme alla sua brigata. Come motivazione alla rarefazione di notizie riguardo ad eventi sociali di una certa risonanza, Ventrone sostiene una progressiva sostituzione della nuova brigata laurenziana alla pluralità di brigate che aveva caratterizzato il periodo immediatamente precedente, con la conseguente posta in risalto della famiglia egemone nei confronti delle altre, soprattutto quelle non alleate, e l'imposizione dei dettami medicei sulle manifestazioni di riferimento³⁸.

Alle estremità di questo lasso temporale si collocano due avvenimenti che paiono in dialogo tra loro, o quantomeno l'uno lo sviluppo dell'altro. L'armeggeria, gioco d'armi con valore coreografico e spettacolare, dieci anni dopo diventa per Lorenzo una giostra, che ha luogo nella Piazza Santa Croce di Firenze il giorno 7 febbraio 1469.

Con il termine «giostra» si designa un combattimento individuale che prende luogo in uno spazio definito, delimitato e non ampio. È un tipo di spettacolo in armi che ha origine dal torneo, ma che a differenza di esso dà maggior possibilità ai giovani giostranti di dimostrare la propria abilità nelle arti militari, in quanto concede miglior occasione di esibizione personale e di conseguenza anche familiare. A questi combattimenti, oltre ai rampolli delle migliori famiglie fiorentine, partecipavano veterani anche di altre città, invitati per palesare le antiche alleanze politiche esistenti tra le potenze della Penisola. Laddove le schiere fitte di cavalieri esperti del torneo impediscono ai debuttanti di emergere, la giostra offre invece ai giovani la possibilità di dare prova di sé davanti al pubblico che li acclama. Le giostre fiorentine erano combattute con la lancia, e il luogo deputato all'incontro era per la maggiore Piazza Santa Croce, ma accadde che si giostrasse anche in Piazza Santa Maria Novella o in Piazza della Signoria, soprattutto se la rappresentazione aveva lo scopo di investitura di nuovi cavalieri da parte del comune o della fazione Guelfa³⁹. Il periodo prescelto era solitamente quello del carnevale, ma spesso venivano organizzate giostre anche in occasione della primavera.

Balestracci, nello studio sulle feste in armi, sostiene che «Galvano, Lancillotto, Perceval avevano dovuto conquistarsi la gloria contro draghi e feroci avversari attraverso itineranti

³⁸ P. VENTRONE, *L'immaginario cavalleresco*, cit., pp. 206-208.

³⁹ M. SCALINI, *Il "ludus" equestre nell'età laurenziana*, in *Le Tems Revient. 'l tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Firenze, Silvana, 1992, p. 87.

peripezie; il cavaliere che combatte nella giostra e nel torneo resta fedele al suo paradigma culturale cavalleresco, ma lo sublima in uno scontro non necessariamente cruento, fine a sé stesso e rappresentato di fronte ad un compiaciuto pubblico o di fronte a una corte⁴⁰». In effetti, la giostra è uno scontro che vuole esibire non solo l'abilità del cavaliere in materia d'armi, ma anche la sua ricchezza economica e culturale, mettendo in luce da una parte la sua prestigiosa discendenza, dall'altra il consenso di cui gode all'interno e all'esterno della propria città. Infatti, mentre la ricompensa per i tre giovani e coraggiosi guerrieri del ciclo arturiano era puramente spirituale, ovvero la possibilità di essere ammessi alla vista del Santo Graal, il giostrante vincitore ottiene in cambio un premio di elevato valore monetario, ma soprattutto l'onore la fama. In sostanza, non è soltanto la forza fisica a prevalere, ma risalta maggiormente quella intellettuale e nobile che richiama ad una moralità tutta cortese: il coraggio, il valore, l'intelligenza, la cultura. Queste qualità arrivano a noi narrate tra le righe di alcuni tra i migliori componimenti encomiastici della nostra letteratura.

Il protagonista della giostra del 1469 è Lorenzo ormai ventenne, che si esibisce nuovamente di fronte a tutta la città e dà prova del suo valore. Durante il periodo che intercorre tra l'armeggeria e la giostra, Lorenzo studia e comincia a frequentare umanisti del calibro di Cristoforo Landino, professore di poetica e di eloquenza allo Studio fiorentino, Argiropulo, professore di greco e di filosofia e Marsilio Ficino. Oltre a dedicarsi alle lettere e alla musica, comincia ad occuparsi delle prime questioni politiche a causa della morte del nonno Cosimo e della malattia che colpisce il padre Piero – la gotta, da cui deriverà il suo soprannome – che lo confina a letto e gli impedisce di adempiere a molti compiti che dunque richiedono l'attenzione di Lorenzo. Il giovane si impegna in missioni diplomatiche ed ambascerie in rappresentanza del padre, e la sua abilità gli fa guadagnare il rispetto e la stima che lo sosterranno nei suoi primi passi in politica. Vale la pena sottolineare che qui trova compimento la prospettiva del *puer senex* anticipata nell'armeggeria di dieci anni prima: Lorenzo è un giovane abile, brillante, colto che, seppur soggetto all'inesperienza della sua giovane età, si dimostra una promessa. La prima fase del governo di Lorenzo si contraddistinse infatti proprio per il dinamismo e la vitalità che derivano dalla sua giovinezza. Non sempre ciò venne visto di buon occhio

⁴⁰ D. BALESTRACCI, *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Roma, Laterza, 2001, p. 13.

dall'élite fiorentina, eppure l'effetto fu quello di accrescere e consolidare la sua autorevolezza.

L'evento che marcò a livello pubblico l'ingresso di Lorenzo nella vita attiva e la sua investitura ufficiale quale successore di Piero de' Medici fu proprio la giostra del 1469, che venne cantata, tra gli altri, anche dall'amico Luigi Pulci.

Lo scopo principale della giostra fu quello di celebrare la sospirata pace che seguì la guerra tra due schieramenti opposti: da un lato Venezia e Bartolomeo Colleoni, il «furor bergamasco», dall'altro la lega formata da Papa Pio II, Firenze, Napoli e Milano. Questa pace ebbe come conseguenza il notevole rinforzo della posizione politica di Piero, debole, malato di gotta e prossimo alla dipartita che avverrà alla fine di quello stesso anno.

XXI Ma poi che in tutto fu l'orgoglio spento
del furor bergamasco, al fèr Leone
venne la palma, e ciascun fu contento
di far la giostra nel suo antico agone.
L'anno correva mille quattrocento
e sessantotto dalla Incarnazione,
e ordinossi per mezo gennaio,
ma il septimo di fessi di febbraio.

Si compie qui quanto preannunciato dall'armeggeria del 1459: la designazione di Lorenzo quale forte, sano e valoroso futuro principe della città.

Proprio come insegna l'armeggeria, a fare da controcanto ad un contesto politico vi è sempre una promessa amorosa. È ormai noto come le norme cavalleresche e cortesi riverberassero nella cultura fiorentina del tempo, e questa giostra fu per Lorenzo l'occasione per rendere omaggio alla sua dama, Lucrezia Donati, figlia di Manno e Piccarda Donati. Al tempo della giostra, Lucrezia era già sposata a Niccolò Ardinghelli, mercante che cercò la fortuna coi commerci in Levante. La sua attività lo costrinse a trascorrere svariati mesi fuori casa, lasciando la moglie da sola a Firenze presso la dimora paterna. Col marito lontano, per Lorenzo si liberava il campo per corteggiarla con regali raffinati, quali abiti e gioielli preziosi, oltre che omaggiarla con feste, balli in maschera e gite assieme alla propria brigata. A tal proposito, la dama fiorentina Alessandra Strozzi, scrive così al figlio esule a Napoli:

Ricordami ora di dirti, che Niccolò Ardinghelli ti potrà pagare; ché si dice ha vinto bee otto mila fiorini. Doverrà'lo avere sentito alla tornata delle galee. La donna sua è qua, e gode; che s'ha fatto di nuovo un vedistire con una livrea, e suvvi poche perle, ma grosse

e belle: e così si fece a dì 3, a suo' stanza, un ballo nella sala del papa a Santa Maria Novella; che l'ordinorono Lorenzo di Piero. E fu lui con una brigata di giovani vestiti della livrea di lei, cioppette pagonazze ricamate di belle perle. E Lorenzo è quegli che portano bruno colla librea delle perle, e di gran pregio! Sicché fanno festa della vincita di tanti danari.⁴¹

In questa epistola, Alessandra racconta di un ballo svoltosi nella sala del papa a Santa Maria Novella il 3 febbraio 1466, in tempo di Carnevale, organizzato dal Magnifico in persona e dalla sua brigata per omaggiare la sua dama e festeggiare, tra l'altro, il grande successo economico riscosso da suo marito. Traspare in queste righe il solito immaginario cavalleresco di ascendenza franco-borgognona richiamato dalle livree riccamente decorate allo stesso modo, dal tema della brigata, dal ballo, dal corteggiamento di una dama alla quale il cavaliere-protagonista dichiara il suo amore platonico. È l'evento che interrompe il silenzio decennale di fonti riguardanti rappresentazioni pubbliche che viene trattato da Ventrone, di cui sopra.

La corte amorosa di Lorenzo, che alcuni più di altri sostengono essere platonica, continuò anche dopo il ritorno di Niccolò Ardinghelli dall'Oriente, tanto che Lucrezia diventò la musa ispiratrice dei versi poetici di Lorenzo fin dai suoi più acerbi tentativi compositivi.

Consolidata la natura del rapporto che lega i due giovani, per comprendere la motivazione per cui Lucrezia sarà a buon diritto la regina della giostra occorre passare attraverso un'altra cerimonia, cioè quella del matrimonio del caro amico di giovinezza di Lorenzo, Braccio Martelli, con Costanza de' Pazzi, avvenuto nel 1466. L'evento è narrato da Pulci nella *Giostra*.

VII Furonvi tutte le ninphe più belle,
 anzi vi venne ogni amante, ogni dama;
 fra l'altre duo molto gentil' sorelle,
 che l'una ha sol di Costanzia ogni fama
 e l'altra è il sol fra le più chiare istelle
 quella che il Lauro suo giovinetto ama,
 Lucrezia, d'ogni grazia incoronata,
 del nobil sangue di Piccarda nata.

VIII Venere fece fare una grillanda
 a questa gentil ninpha di vïole,
 e fece che 'l suo amante gliela domanda;
 ella rispuose con destre parole,

⁴¹ A. MACINGHI STROZZI, *Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XVI ai figliuoli esuli*, pubblicate da C. Guasti, Firenze, Sansoni Editore, 1877, p. 575.

e priegal, ma 'l suo piego gli comanda,
che gli 'mprometta, se impretrar la vuole,
ch'al campo verrà presto armato in sella
e per amor di lei porterà quella.

IX E missegliela in testa con un riso
con parole modeste e sì soave
che si poteva vedere il paradiso
e sentir Gabriël quando disse: «Ave».
Costui, che mai da lei non fia diviso
e del suo cor gli ha donata la chiave,
acceptòe il don sì grazioso e degno,
di prosper' fati e di vittoria segno.

Lucrezia intreccia fiori di viola come se Venere stessa glielo avesse comandato, e concede la ghirlanda a Lorenzo come pegno d'amore a patto che se la conquisti portando le armi in suo onore durante la giostra.

Nonostante Lorenzo mordesse il freno per scendere in campo e dimostrare il proprio valore, Pulci riporta che il padre Piero ostacolò il festeggiamento a causa di importanti ragioni politiche, quali una troppo recente congiura – fallita – ai suoi danni e sventata proprio da Lorenzo, oltre che le tensioni politiche con Venezia e Colleoni di cui si celebra la fine proprio con la giostra.

Il periodo di stallo forzato durò tre lunghi anni, e nel frattempo Lorenzo poté muovere degli importanti passi in politica, iniziando a costruire attorno a lui una solida rete clientelare che sarebbe stata fondamentale una volta preso il potere, lavorando sulla sua personale autorevolezza e conquistandosi la fiducia di molti. Inoltre, Piero de' Medici e la moglie Lucrezia Tornabuoni espansero e rafforzarono ulteriormente la sfera di influenza politica della famiglia attraverso l'unione matrimoniale che riuscirono a procurarsi per il figlio maggiore. Avendo già combinato i matrimoni delle tre figlie femmine con l'élite fiorentina di Rossi, Pazzi e Rucellai, per Lorenzo occorreva puntare oltre i confini di Firenze per dare una spinta maggiore al proprio potere dinastico. La scelta ricadde sulla quindicenne Clarice Orsini, figlia di Jacopo Orsini e nipote del cardinale Latino Orsini, discendente dunque di una nobile stirpe che aveva dato papi al seggio di Pietro, oltre che una schiera di cardinali e di capitani di ventura. L'incontro tra i due non avvenne che anni più tardi a causa delle resistenze da parte di Lorenzo, e il matrimonio fu successivo alla giostra.

Terminato questo periodo di attesa, la giostra poté finalmente svolgersi. Nei suoi *Ricordi*⁴², Lorenzo scrive così:

Per seguire e fare come gli altri, giostrai in sulla piazza di Santa Croce, con grande spesa e grande sunto: nella quale trovo si spese circa fiorini 10.000 di suggello; e benché d'anni e di colpi non fusse molto strenue, mi fu giudicato il primo onore, ciò è uno elmetto fornito d'ariento, con un Marte per cimiere.

Tra le righe di questo scritto viene riportata una mancanza di entusiasmo da parte del protagonista, che addirittura sostiene di aver partecipato alla giostra per fare come gli altri e seguire la propria brigata. In realtà, la giostra ebbe un valore così rilevante che la falsa modestia di Lorenzo non può proprio essere presa per veritiera. A tal proposito, Unger nota che «questo evento era «quanto di più vicino a una cerimonia di incoronazione potesse produrre la repubblica⁴³», e la famiglia Medici aveva curato ogni dettaglio con un dispendio economico tale da colpire la popolazione, sicuramente avvezza a questioni economiche. La rappresentazione fu dunque un dialogo tra la famiglia egemone e il suo pubblico, un discorso iniziato anni prima e che ora stava arrivando al nocciolo della questione. È chiaro che i destinatari non potessero essere uniformemente istruiti, e all'interno di questa comunicazione i livelli di ricezione furono molteplici.

La presenza di Lucrezia al torneo inserì questo evento in un contesto antico, in una favola dal sapore lontano e quasi malinconico che Pulci racconta sapientemente, non risparmiando dettagli, nel suo resoconto della *Giostra*, un poema in ottave che richiama per forma e contenuto l'epica canterina cavalleresca e contribuisce alla creazione di un mito che rimarrà nell'immaginario collettivo per molto tempo. La narrazione tocca punti quali l'antefatto della giostra e lo svolgimento della stessa, con la sfilata dei giostranti e la descrizione puntuale dell'aspetto sontuario e marziale, che è molto interessante perché completa quanto visto in precedenza per l'armeggeria di Lorenzo. Infatti, gli elementi scenici allestiti in quest'occasione risultano utili per lo studio della tematica primaverile all'interno dell'orizzonte pubblico della vita di Lorenzo.

Sebbene ad oggi non rimanga alcun oggetto specifico attribuibile al vestiario indossato quel giorno dal protagonista, e sebbene i pochi superstiti ci siano arrivati in uno stato

⁴² L. DE' MEDICI, *Opere*, a cura di Tiziano Zanato, Milano, Mondadori, 2023, p. XXXI.

⁴³ M.J. UNGER, *Lorenzo il Magnifico. La vita geniale e travolgente di Lorenzo de' Medici*, traduzione a cura di E. Boccianti e F. Gianotti Tabarin, Roma, Newton Compton, 2018, p. 129.

precario di conservazione, attraverso il *Ricordo* redatto da Fanfani, Mario Scalini è riuscito a presentare una minuziosa ricostruzione di costumi, stendardi e armi⁴⁴. Ancora una volta, così come per l'armeggeria, l'aspetto visivo non si allontanò poi di molto da quanto dipinse Benozzo. Dall'elmo da giostra con un cimiero di penne azzurre, dalle ricche bardature per i suoi tre cavalli decorate coi fiordalisi del re di Francia – che da poco aveva concesso ai Medici di potersene fregiare in simbolo di amicizia – dalla corazza di un azzurro intenso, possiamo immaginare Lorenzo come un ricco cavaliere epico, o ancora come un mago che guida la cavalcata verso l'Oriente.

L'apparato visivo dello spettacolo venne accompagnato dalla produzione di varie opere artistiche e di artigianato, molte delle quali perdute ma di cui rimane traccia in alcuni resoconti coevi. L'esempio emblematico è lo stendardo di Lorenzo, approntato da Andrea Verrocchio col probabile aiuto del giovane Leonardo da Vinci, da poco entrato nella sua bottega (*Fig. 2*). Per ricostruire questo pezzo d'arte perduto si fa fede alle parole di Pulci, che restituisce anche la descrizione delle divise della compagnia di Lorenzo.

LXIV E' mi pareo sentir sonar Miseno,
 quando in sul campo Lorenzo giungea
 sopra un caval che tremar fa il terreno;
 e nel suo bel vexillo si vedea
 di sopra un sole e poi l'arcobaleno,
 dove a lettere d'oro si leggea:
 «Le tems revient», che si può interpretarsi
 tornare il tempo e 'l secol rinnovarsi.

LXV Il campo è paonazzo d'una banda,
 dall'altra è bianco, e presso a uno alloro
 colei che per exempro il ciel ci manda
 delle bellezze dello eterno corò,
 ch'avea tessuta mezza una grillanda,
 vestita tutta âzuro e be' fior' d'oro;
 e per questo alloro parte verde,
 e parte, secco, già suo valor perde.

LXX undici insino a qui contati habbiamo:
 l'ultimo apresso era Andrea Carnesecchi.
 Ognuno, un gonnellin con un ricamo,
 che tutto il popol par che vi si specchi,
 e parte rose fresche in su 'n un ramo,
 e parte son rimasi sol gli stecchi
 e son le foglie giù cascade al rezzo
 tra 'l bianco e 'l paonazzo e 'l verde in mezzo.

LXXI Era, quel verde, d'alloro un broncone
 che in tutte le sue divise il di si truova,
 e lettere di perle vi s'appone,

⁴⁴ M. SCALINI, *Il "ludus" equestre nell'età laurenziana*, cit., p. 92.

che dicon pur che 'l tempo si rinuova;
e poi d'intorno a questi è un frappone,
che di vederlo a ogni cieco giova;
e lucciole sì fise d'oro e belle,
che pare il cielo impiro con suo stelle.

Lo stendardo conteneva un forte messaggio di rinnovamento, e i vari elementi raffigurati si prestano ad una lettura in chiave primaverile. Innanzitutto, sia il sole che l'arcobaleno sono simboli di bella stagione e di pace, aspetti fondamentali legati alla promessa di prosperità e armonia laurenziana. Al centro, lettere d'oro dal gusto borgognone davano forma ad una scritta in francese antico, che riecheggia il solito mondo cortese e che recitava così: LE TEMS REVIENT, ovvero «i tempi ritornano» o, per citare le parole di Pulci, «tornare il tempo e 'l secol rinnovarsi». Lo stesso motto compariva anche nel vestiario dei giovani della brigata.

Il Paggio a cavallo vestito d'un gonnellino di velluto bianco e pagonazzo, con berretta in capo di detto drappo. Portava in mano l stendardo di taffetà bianco e pagonazzo cor uno sole nella sommità e sottovi un arco baleno, e nel mezzo di detto stendardo v'era una dama ritta sur un prato vestita di drappo alessandrino ricamato a fiori d'oro e ariento, e muovesi d'in sul campo pagonazzo un ceppo d'alloro con più rami secchi, e nel mezzo uno ramo verde che si estendeva fino nel campo bianco; e la detta dama coglie il detto alloro e fanne una ghirlanda, seminandone tutto el campo bianco, e per campo pagonazzo è seminato di rami d'alloro secco. 1^a Coverta al detto sino in terra di taffetà bianco e pagonazzo, con guazzeroni intorno, e frangiata a sua divisa⁴⁵.

Il concetto rientra nella stessa idea del rinnovarsi della stagione, dell'inverno rappresentato dalla vecchiaia e dalle antiche istituzioni che lascia spazio alla primavera che ritorna e ridà nuova linfa alla natura, agli uomini e alla società tutta. Oltre alla tradizione franco-borgognona, il motto è la traduzione letterale del verso «*magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*» della IV egloga di Virgilio, nella quale il poeta profetizza un ritorno all'età dell'oro sotto Augusto. Lo stesso significato si trova sintetizzato anche da Dante nel *Purg.* XXII, 70-72, «Quando dicesti: 'Secol si rinnova: | torna giustizia e primo tempo umano, | e progenie scende da ciel nova'⁴⁶». Il blasone araldico aveva dunque un forte messaggio di eternità che si richiama all'attimo

⁴⁵ ID., *Ricostruzioni dei costumi ed armamenti per la giostra di Lorenzo nel 1469*, in *Le Tems Revient. 'l tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Firenze, Silvana, 1992, p.183

⁴⁶ D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di R. Mercuri, Torino, Einaudi, 2021, p. 257.

primordiale, alla nuova creazione di tutto, alla rinascita che porta con sé speranze e promesse di nuova giustizia e ricchezza sia meramente economica, ma soprattutto artistica e letteraria sotto il principato laurenziano. Insomma, il giovane Medici è presentato quasi come un nuovo messia e, come sostiene Cardini, «siamo in altri termini nell'ambito di un preciso programma politico, "profeticamente" espresso con le parole di Virgilio attraverso le quali si era abituati a leggere l'annuncio della nascita del Salvatore: il sole, simbolo del Cristo *Sol Iustitiae* e fonte quindi di luce e di potere, rischiarava questa teofania principesca laurenziana; l'arcobaleno, dal *Genesi* in poi pegno di pace, sigilla la promessa-profezia⁴⁷». Continuando con la descrizione del vessillo, di lato figura l'alloro, pianta sacra ad Apollo e quindi simbolo dell'intelletto e del sapere. Ancora una volta tornano gli echi dell'armeggeria, in cui Apollo si identificava con Lorenzo, signore delle genti. Essendo un sempreverde, il suo valore gioca nuovamente col tema dell'eterna giovinezza, e ha una fortissima eco petrarchesca con Laura. Il nome di Lorenzo si collega direttamente al Lauro, e per affinità di suono – e non per ragioni etimologiche – si può avvicinare anche il nome di Lucrezia, che rimanda sicuramente all'ideale di nobiltà, essendo stata Lucrezia la più nobile tra le matrone romane. La pianta ha la particolarità di essere rappresentata come un broncone che rifiorisce al tocco della dama, che altri non potrebbe essere che Lucrezia, che con le foglie fresche intreccia ghirlande che richiamano senza dubbio alla gloria dei poeti e dei generali vittoriosi, quindi alla gloria di Lorenzo. Il suo abito, secondo le testimonianze, doveva essere azzurro, di stoffa alessandrina ricamata coi gigli, altra marca del giovane Medici. Lucrezia dunque è protetta dall'alloro, alter-ego di Lorenzo stesso, che sotto una pioggia di raggi di sole garantisce prosperità, gloria e abbondanza.

Un altro aspetto al quale è utile rivolgere l'attenzione è legato ai colori citati nella descrizione dello stendardo, che sono i medesimi sia per Lorenzo che per gli accompagnatori: il bianco, il rosso e il verde. La tricromia è stata molto studiata. Il rosso e il bianco sono i colori di cui si compone il gonfalone di Firenze, che viene omaggiata come protetta da Lorenzo – si ricordi che una delle imprese di Lorenzo nel corso della sua vita sarà proprio la femmina figurante Firenze con giglio in mano all'ombra di un

⁴⁷ F. CARDINI, *Le insegne laurenziane*, in *Le Tems Revient. 'l tempo si rinuova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Firenze, Silvana, 1992, p. 72.

lauro, a simboleggiare la tutela della patria⁴⁸. Inoltre, la combinazione dei tre colori può rappresentare le virtù teologali: basti pensare, a titolo d'esempio, alla tonalità degli abiti con cui è stata raffigurata la Beatrice dantesca. Nelle immagini di Beatrice nella Vita Nova, la giovane appare vestita di rosso, che è simbolo dell'amore e colore teologico della *caritas* nella tradizione sacra; più tardi, Dante la incontra nuovamente vestita di bianco, che richiama sicuramente alla purezza e alla beatitudine. Se nel Libello la donna è associata solo a questi due colori, nel *Purg.* XXX Dante aggiunge anche il verde, a rappresentare la speranza.

Così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
30 e ricadeva in giù dentro e di fori,
 sopra un candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
33 vestita di color di fiamma viva.⁴⁹

Questo la mette in un gioco di specchi con Matelda del canto *Purg.* XVIII, la fanciulla che si mostra, proprio come Beatrice, in un contesto ameno su un prato fiorito, vestita di bianco, che raccoglie fioretti all'alba per tesserne una ghirlanda, coi leggeri venticelli della bella stagione⁵⁰. È sicuramente lo stesso immaginario di *locus amoenus* in cui si trova anche la Lucrezia dello stendardo di Lorenzo. Inoltre, la tematica della rinascita è sicuramente sottolineata anche da un altro parallelismo botanico. Oltre all'alloro che da broncone rifiorisce, la brigata di Lorenzo porta tessuta nei vestiti anche una rosa che da un lato appassisce, e dall'altro è nel pieno della sua bellezza: «e parte rose fresche in su 'n un ramo, | e parte son rimasi sol gli stecchi | e son le foglie giù cascade al rezzo». Questa simbologia della rosa è molto fortunata nella letteratura occidentale, e la si trova anche nei componimenti letterari di Lorenzo. Le fasi della fioritura della rosa sono un diretto parallelo alle fasi della vita: dal turgido boccio della giovinezza alla caducità della vecchiaia. La vittoria di Lorenzo, trionfante di giovinezza e di ricchezza, non può che essere un ottimo auspicio di prosperità primaverile: ha ottenuto la gloria del torneo e ha meritato la ghirlanda di violette.

CLV Trassonsi l'elmo i giostranti di testa
 e, posto fine a sì longo martoro,
 fu dato al giovinetto con gran festa
 il primo honor di Marte coll'alloro,

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, cit., p. 358.

⁵⁰ Ivi, 332.

e l'altro a Carlo Borromei si resta.
Adunque retto giudicâr costoro:
Laüro al Lauro, la Fama alla fama,
e da' balcon' giù discese ogni dama.

Lorenzo aveva ben chiaro che la sua vittoria nella giostra fosse una questione di pubbliche relazioni, più che di forza fisica. Questo programma politico volto a presentare una nuova età dell'oro favorita dalla guida dei Medici fu una strategia imbastita nel corso delle generazioni dei Medici con lo scopo di far coincidere i trionfi della città di Firenze con la grandezza della propria stirpe. Il famoso motto di Lorenzo utilizzato durante la giostra, al pari di tutte le altre insegne che gli sono appartenute – come il diamante, la rosa, la donna rappresentante Firenze all'ombra di un lauro, la corona di alloro, la pioggia di raggi di sole e di rugiada caduta dal cielo, il motto SEMPER ereditato dal padre Piero – si inseriscono nello stesso programma di grandezza, fertilità ed eternità care ai Medici. La stessa simbologia araldica non era infatti esclusivo appannaggio di un singolo membro della famiglia, ma veniva tramandata attraverso le generazioni in un ulteriore simbolo di continuità. Il tema della rinascita attraverso la nuova fioritura di un broncone, nello specifico, venne impiegata da altri Medici: si veda l'esempio del *Ritratto di Alessandro de' Medici* dipinto dal Vasari conservato agli Uffizi, in cui è raffigurato proprio un broncone che rinasce in un solo punto (Fig. 3); la divisa di Lorenzo de' Medici il Giovane, nipote del Magnifico, richiama quella del nonno giocando proprio sull'omonimia allo scopo di presentarsi a Firenze come la sua reincarnazione e il suo legittimo erede, con la promessa di continuare sulle sue orme nella tutela dell'eterna prosperità. Il Magnifico Lorenzo, vincitore in campo in onore di una dama cinta di violette, è lui stesso il ritratto della primavera.

I.5. Il Carnevale

Dopo il trionfante ingresso di Lorenzo alla vita attiva, rimarcato dalla giostra del 1469, intessuta di preziosi richiami al tema della fama, della fortuna e della giovinezza, arriva il momento per il campione di prendere in mano le sorti della propria famiglia, della banca e della città. Il 2 dicembre dello stesso anno, infatti, muore Piero di Cosimo de' Medici, e Lorenzo entra ufficialmente in politica alla giovane età di ventun anni. Da questo momento in poi comincia una fase di consolidamento del potere personale favorito dalla

propria astuzia e abilità, oltre che da un'innata capacità sociale che lo contraddistinse specialmente dal padre Piero, che aveva sicuramente un carattere più schivo e una mente meno brillante del figlio. Capace e decisivo, Lorenzo fu discepolo del culto della giovinezza sia nelle sue opere letterarie che nei suoi interventi pubblici, e durante il suo governo ci fu un'altra giostra che riguarda le stesse tematiche, ovvero quella giocata il 29 gennaio e vinta da Giuliano di Piero de' Medici, fratello minore di Lorenzo. Oltre a sancire l'ingresso nell'età adulta di Giuliano, quell'occasione fu perfetta anche per la celebrazione la stipula della lega tra Milano, Venezia e Firenze. Anche in questo caso, la vittoria venne dedicata ad una donna, nello specifico a Simonetta Cattaneo, genovese sposa del fiorentino Marco Vespucci. La giostra – o almeno la sua preparazione – è narrata magistralmente da Angelo Poliziano in un poemetto in ottave di stampo ascensionale che porta il giovane Iulio, acerbo e dedito alla caccia e alla guerra, a soccombere alla forza dell'amore che prova nei confronti di una bella ninfa che gli si rivela davanti agli occhi dapprima sottoforma di una candida cerva. La ninfa poi morirà, e Iulio otterrà fama eterna attraverso le proprie imprese eroiche durante la giostra. L'evento pubblico fu un ulteriore pretesto per i fratelli Medici di ottenere il consenso dei fiorentini attraverso la dimostrazione di popolarità e ricchezza che era già stata propria della giostra di Lorenzo del 1469.

L'orizzonte di festa portato dalle giostre, così come dalle armeggerie e dai balli – che sono, tra le altre cose, gli unici eventi in cui i due fratelli Medici si esposero così tanto in prima persona – andò però incontro ad una brusca interdizione. Nel 1478, infatti, la famiglia dei Pazzi, una delle più potenti della fazione antimedicca, organizzò una congiura volta ad eliminare Lorenzo e Giuliano. Le cause furono molteplici, non per ultimo il recente tentativo da parte di Lorenzo di privarli di una cospicua entrata, derivante da un'eredità, attraverso la promulgazione di una legge emanata per impedire un eccessivo arricchimento della banca Pazzi a discapito di quella medicea. Con l'aiuto di Roma – nello specifico dell'arcivescovo Salviati e velatamente del papa Sisto IV – e di una rete di altri vari personaggi e congiurati, durante la messa di Pasqua del 26 aprile 1478 avvenne il fatto: Giuliano venne brutalmente assassinato, Lorenzo rimase ferito e riuscì a mettersi in salvo trovando riparo nella sacrestia. Lorenzo perse quindi suo fratello, ma non Firenze. A partire da questo fatidico episodio, cominciò un lungo periodo di ostilità tra la Firenze di Lorenzo, Roma di papa Sisto IV e la sua alleata Napoli di Ferrante

d'Aragona. Ci furono guerre, scomuniche, alleanze prima strette e poi sfaldate, epidemie e carestie che dilagarono per tutta la Penisola.

Se già a partire dal 1475 le occasioni di festa avevano cominciato ad essere viste da Lorenzo come un potenziale pericolo all'egemonia della propria famiglia, in quanto impregnate di un considerevole valore politico del quale i Medici stessi si erano serviti per esibire la propria prosperità e capacità di conquistare e gestire il consenso pubblico, a seguito della congiura dei Pazzi ricadde su di esse un veto che le interdì per un decennio intero. Il dispendio economico solitamente impiegato a favore dei ludi e delle occasioni pubbliche venne dirottato a sostegno delle guerre, pertanto non rimaneva molto margine per i festeggiamenti. Nonostante questo periodo assai duro avesse segnato un'inevitabile crepa nella vita del Magnifico, sia sotto il profilo personale con la perdita del fratello minore, sia dal punto di vista pubblico con azioni che portarono sempre più all'accentramento del potere nelle sue mani, Firenze rimaneva una città traboccante di intellettuali che continuavano a produrre opere di notevolissimo rilievo. È questo infatti il decennio delle commedie latine, che avvicinarono il gusto fiorentino all'antichità e al classicismo, seppur non abbandonando mai del tutto l'ideale cortese che ben si era radicato negli aspetti quotidiani e pubblici.

Ci vorrà un decennio affinché al fianco delle mai interrotte processioni civiche e liturgiche tornassero ad essere ripristinate le consuete tradizioni festive, che in un periodo di grande tensione come quello appena trascorso avrebbero potuto fornire la situazione ottimale per assembramenti e incontri privati potenzialmente pericolosi e non sorvegliabili in un'ottica filomedicea. L'occasione per la ripresa delle feste si presentò nel 1488, quando il figlio naturale del papa Innocenzo VIII arrivò a Firenze in vista delle future nozze con Maddalena de' Medici, una delle figlie di Lorenzo.

Il periodo in cui si svolsero le celebrazioni era quello carnevalesco. Fiora, l'obiettivo di Lorenzo era stato quello di depotenziare ogni possibilità per le altre famiglie di mettersi in mostra e in diretta concorrenza con lui davanti al popolo, perciò aveva scelto di incentivare le vecchie tradizioni fiorentine, considerate politicamente innocue e già ben consolidate nella tradizione e molto amate. Chiaramente questa decisione non fu ben accolta da tutta la parte politica, e infatti nel fronte antimediceo serpeggiò un certo malcontento che però non ebbe il potere di fermare la rinascita del carnevale come nuova,

seppur tradizionale, festa fiorentina, pronta a soppiantare ogni residuo di gusto cavalleresco che era già andato perdendosi nel corso del decennio appena trascorso.

Il Carnevale è una ricorrenza dalla data mobile e dipendente dal plenilunio che determina la Pasqua, e quindi legata ad un fattore naturale che può avvicinarsi alla motivazione per cui in coincidenza si possono celebrare anche le feste di primavera. Generalmente, però, si riesce ad identificarne una collocazione tra l'inizio di febbraio e la fine di marzo. Le feste che si organizzano per il carnevale anticipano un periodo di quaresima e di costrizione e penitenza, dunque viene dato sfogo alla gioia e alla spensieratezza: domina la tematica del riso, del sovvertimento delle regole quotidiane, del grottesco, della burla e della satira, del doppio senso erotico, dell'eliminazione del vecchio a favore del nuovo, delle maschere e dei travestimenti, caratteristici di molte festività antiche e specificamente quelle romane relative all'inizio dell'anno⁵¹. Le radici delle feste carnevalesche sono prettamente pagane, però rimangono intrinsecamente legate al cristianesimo e alle sue ricorrenze calendariali nonostante la chiesa, soprattutto quella Quattrocentesca del Savonarola, ne abbia disprezzato grandemente la sostanza.

Nella Firenze laurenziana, durante questo periodo venivano composte delle canzoni che Rubsamen categorizza in tre grandi classi: le *mascherate*, cantate da gruppi di giovani uomini mascherati nel periodo precedente la Quaresima o durante il Calendimaggio; i *carri*, in cui i cantori, che rappresentavano una delle arti o dei mestieri, sfilavano per le strade dell'abitato; i *trionfi*, concettualmente simili ai carri, ma i personaggi erano questa volta personificazioni di antiche divinità o delle virtù allegoriche⁵².

A lungo l'idea del carnevale fiorentino è stata strettamente legata alla figura di Lorenzo, sia per quanto riguarda l'aspetto di organizzatore e innovatore della festa, sia perché lui stesso compose delle *canzoni* atte ad essere eseguite durante queste sfilate. Bisogna però aggiungere che l'idea di Lorenzo come signore che gestisce interamente la festa è stata influenzata, nei secoli a venire, dalle testimonianze di fonti coeve quali il Guicciardini, Machiavelli e Savonarola.

⁵¹ G. CIAPPELLI, *Carnevale e Quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, p.183.

⁵² W.H. RUBSAMEN, *The music for "Quant'è bella giovinezza" and other songs by Lorenzo de' Medici*, in *Art, science and history in the Renaissance*, a cura di C.S. Singleton, Baltimora, The John Hopkins press, p. 164.

«Dilettavasi el popolo ogni dì di spettacoli, di feste e cose nuove; nutrivasi coll'essere la città abundante di vettovaglie e tutti gli esercizi in fiore ed essere; pascevasi gli uomini ingegnosi e virtuosi collo essere dato recapito e condizione a tutte le lettere, a tutte le arte, a tutte le virtù.»

Guicciardini, *Storie fiorentine*⁵³

«Tenne ancora, in questi tempi pacifici, sempre la patria sua in festa; dove spesso giostre e rappresentazioni di fatti e trionfi antichi si vedevano; e il fine suo era di tenere la città abbondante, unito il popolo e la nobiltà onorata.»

Machiavelli, *Istorie fiorentine*⁵⁴

«Studia di fare ch'el popolo sia occupato circa le cose necessarie alla vita; e però, quanto può, lo tiene magro con gravezze e gabelle. E molte volte, massime in tempo di abbondanza e quiete, lo occupa in spettacoli e feste, acciò che pensi a sé e non a lui.»

Savonarola, *Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*⁵⁵

Se a queste testimonianze, che sono tra le poche che si posseggono sul carnevale del tempo, si aggiungono anche quelle del Valori, del Vasari e del Lasca, ci si trova davanti a fonti che contribuiscono a dipingere Lorenzo come demagogo intenzionato, negli ultimi anni del suo governo e della sua vita, a rallegrare la cittadinanza finanziando e organizzando feste e spettacoli durante il periodo carnevalesco allo scopo di usare l'abbondanza, la meraviglia e l'illusione come *instrumentum regni* per inebriare il popolo e tenerlo lontano da questioni politiche di rilievo. Tuttavia, è fondamentale specificare fin da subito che Lorenzo non fu mai così coinvolto nel patrocinio e nella direzione di feste pubbliche, come si è a lungo ritenuto⁵⁶, anche se era ben consapevole del fatto che la sua partecipazione sarebbe sicuramente stata avvertita come segno di maggior vicinanza al popolo e di conseguenza ciò lo avrebbe aiutato a mantenere o riconquistare l'affetto dei concittadini dopo un periodo politicamente ed economicamente molto complicato. È chiaro che le fonti coeve o postume videro in Lorenzo l'eccezionalità che da tutta la vita la famiglia Medici aveva voluto fosse collegata al suo nome, e contribuirono certamente

⁵³ F. GUICCIARDINI, *Storie fiorentine dal 1378 al 1501*, a cura di R. Palmarocchi, Bari, Laterza, 1931, p. 72.

⁵⁴ N. MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, p. 843.

⁵⁵ G. SAVONAROLA, *Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*, a cura di Luigi Firpo, Roma, Belardetti, 1965, p. 459.

⁵⁶ P. VENTRONE, *Lorenzo's Politica festiva*, in *Lorenzo the Magnificent, culture and politics*, Londra, Warburg Institute, 1996, pp. 115-116.

a creare un mito dal quale però bisogna guardarsi bene. Lorenzo partecipò, è vero, ad eventi pubblici che lo videro attore principale del proprio spettacolo personale pagato a suon di fiorini, ma in quest'ultima fase della sua vita, successiva alla congiura dei Pazzi, si fa piuttosto spettatore degli usi e costumi festivi della propria città, e la sua influenza non è rilevante al punto da dettare una nuova tendenza nella costituzione degli apparati festivi. Di certo contribuì con la composizione di *canzone* che andarono effettivamente in scena sfilando per la città sui carri, ma come spiega Zanato, «pensare che Lorenzo intendesse, tramite queste *canzone*, organizzare il consenso attorno a lui, “addormentando” il popolo con il somministrargli una spiccia filosofia epicurea, appare oggi del tutto improponibile⁵⁷». Lorenzo dunque non si impose mai sulle feste fiorentine, ma si limitò a prendervene parte come signore che partecipa alla vita della sua città «da un lato conservando le tradizioni celebrative civiche, e dall'altro sovrapponendo ad esse un tessuto di significazioni che pur non mutandone la fenomenologia esteriore, ne trasformavano tuttavia radicalmente la sostanza culturale⁵⁸».

Dopo aver consolidato la posizione di Lorenzo, si può procedere con l'analisi del suo effettivo contributo a queste situazioni celebrative. Negli ultimi quattro anni della sua vita, quindi dal 1488 al 1492, si registra un interesse produttivo nel contesto carnevalesco. I canti carnascialeschi sono dei testi che manipolano le tradizionali *canzone* a ballo e le rielaborano fino al punto di diventarne una parodia, e sono principalmente giocati sulla metafora oscena, sul gioco erotico-sessuale e sul doppio senso allusivo.

In realtà, Lorenzo aveva già avuto modo di esplorare il territorio dei canti carnascialeschi durante la giovinezza, nel periodo precedente la congiura: ci si riferisce nello specifico alla *Canzona dei Confortini*, che le fonti, sulla scia di quanto sostenuto dal Lasca nella sua opera in cui raccoglie i «trionfi e canti carnascialeschi del Rinascimento», indicano variamente come la prima canzona carnascialesca in assoluto e quindi il capostipite di un rinnovato genere carnevalesco ad opera di Lorenzo. La tematica di questa canzona, così come di tutte le altre relative al carnevale e ascrivibili al periodo giovanile, si lega alla narrazione di diverse professioni, arti e mestieri, che vogliono semplicemente fornire il

⁵⁷ T. ZANATO, *Canzone carnascialesche*, in L. DE' MEDICI, *Opere*, a cura di T. Zanato, Milano, Mondadori, 2023, p. 364.

⁵⁸ P. VENTRONE, *Cerimonialità e spettacolo nella festa cavalleresca fiorentina del Quattrocento*, in *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo ed età moderna*, Atti del VII convegno di studio (Narni, 14-16 ottobre 1988), Narni, Centro di studi storici, 1990, p. 45.

pretesto per un sistema di metafore a doppio senso erotico e osceno, lavorato con un lessico tradizionale della letteratura popolare o semicola ed articolato dal punto di vista allusivo e innovativo. Il rinnovamento della tradizione apportato da questi componimenti comportò un cambiamento nel gusto comune che finora era rimasto fedele agli ideali cortesi.

Di tutt'altro tenore però sono le *canzone* che Lorenzo compose negli ultimi anni della sua vita: se da una parte si rileva la continuità coi canti della giovinezza, intessuti dapprima di doppi sensi e di tematiche quasi maniacalmente sessuali, e successivamente rinnovati in una sorta di nuovo intendimento sornione tra l'autore e il pubblico, dall'altra l'autore si lascia alle spalle l'esclusività del tema erotico quale unica chiave di interpretazione, e anzi invita il lettore a definire i canti secondo la propria sensibilità, che sia quindi in chiave politica o sociale.

A quest'ultima fase letteraria, stando agli studi di Martelli⁵⁹ sul carnevale laurenziano, risalgono alcune opere databili sulla base di determinate testimonianze epistolari molto importanti. Nello specifico, si fa riferimento alle lettere ricevute da ser Niccolò Michelozzi, il cancelliere di Lorenzo, che durante i periodi d'assenza dalla sua amata patria Firenze era solito domandare agli amici che lo tenessero informato sugli avvenimenti della terra natia. La prima epistola, inviata da Filippo da Gagliano, si data al 20 febbraio 1490.

Attenderemo a godere questo carnasciale, che sarà più freddo che una tramontana, se non fussi la Stella di Mariottazio, che fa domani una magna mumieria con 7 trionfi di 7 pianeti, con mille belle cose e invenzioni di mano del maestro.

Quattro giorni più tardi, il 24 febbraio 1490, ricevette questa lettera da parte di Piero da Bibbiena.

Abbiamo fatto maschere, *duce patrono*, e statici rinchiusi in una casa con parecchie belle dame, come intenderete alla tornata vostra. Credo mandarvi le canzone che ha fatto Lorenzo per la prima cavalcata, che vi parranno meravigliose, benché carnascialesche, e la invenzione è nuova e mirabile. Promettovele per la prima cavalcata⁶⁰.

⁵⁹ M. MARTELLI, *Una vacanza letteraria di Lorenzo: il carnevale del 1490*, in *Studi Laurenziani*, Firenze, Leo S. Olschki, 1965, pp. 37-49.

⁶⁰ Per il testo delle lettere, cfr. Ivi, p. 39.

Nonostante non ci sia giunta nessuna notizia del testo delle «canzone che ha fatto Lorenzo per la prima cavalcata» che Bibbiena avrebbe dovuto inviare a Michelozzi, il collegamento tra le due epistole ci permette di annoverare tra uno di questi componimenti almeno la *Canzona dei sette pianeti*, che quindi «possiamo dirlo con certezza, fu composta nel febbraio del 1490⁶¹». La *canzona* si lega inoltre, attraverso le parole di Gagliano, ad una dimensione di carri allegorici, il che rende certa l'effettiva esecuzione del canto per le vie di Firenze. Interessanti, in relazione a quanto sostenuto poc'anzi sull'effettiva influenza di Lorenzo nel dettare le linee per una nuova tradizione celebrativa, sono le ultime parole riportate della lettera di Bibbiena, in cui sostiene che «la invenzione è nuova e mirabile». Lorenzo viene indicato come l'inventore di questo genere affascinante e come colui che apporta un ulteriore elemento di novità a quelle che dovevano già essere state proprie invenzioni negli anni della giovinezza.

L'anno prima, in occasione del carnevale del 1489, infatti, Lorenzo aveva avuto modo di comporre una *canzona* che rappresenterebbe il passo definitivo per superare le tematiche dei canti del passato, essendo questa totalmente priva di doppi sensi e richiami alle questioni delle arti e dei mestieri. È la *Canzona delle donne e delle cicale*, che affronta il tema dell'invidia e della maldicenza delle cicale nei confronti delle donne. Le protagoniste, belle e giovani, si vogliono divertire com'è costume nel periodo di carnevale, ma spesso attirano le male voci a causa della loro incapacità di tacere, che è uno dei *topoi* letterari misogini che si possono variamente ritrovare in molti testi. Oltre ad essere completamente emancipato da quelle allusioni sornione, il componimento mette in campo, seppur velatamente in questi ultimi versi, una tematica che Lorenzo affronterà approfonditamente in altri canti.

Or che val nostra bellezza,
se si perde per parole?
Viva amore e gentilezza,
30 muoia invidia, a chi el ben duole!
Dica pur chi mal dir vuole:
noi faremo e voi direte.

Il v. 29 mette in risalto la coppia «amore e gentilezza» di chiara matrice stilnovistica, che si ritroverà nelle due canzoni protagoniste di questa ultima fase della vita di Lorenzo: la *Canzona dei sette pianeti* e soprattutto la *Canzona di Bacco*. Questi due componimenti

⁶¹ Ivi, pag. 40.

fanno registrare una vicinanza di motivi, di lessico, di tono e di significato che viene anticipata proprio dalla *canzona* del carnevale del 1489. Martelli sostiene dunque che «poiché ser Piero dice nella sua lettera aver composto Lorenzo più d'un canto carnascialesco, ed essendo quindi necessario trovare qualche compagna alla *Canzona dei sette pianeti*, noi, almeno fra quelle carnascialesche, non sapremmo trovargliene altre oltre che alla *Canzona di Bacco*. E se le liriche composte da Lorenzo in quell'occasione furono soltanto due, il nostro compito potrebbe considerarsi assolto⁶²». Le due *canzone*, che hanno dignità di un trionfo e che assurgono a poesia più che a versi scritti per diletto e per dilettere, hanno quindi molti punti di contatto che evidenziano i nuclei tematici portanti su cui Lorenzo insiste in maniera quasi ossessiva.

La *Canzona de' sette pianeti*, che avrebbe accompagnato un carro sfilato il 22 febbraio 1490⁶³, presenta fin da subito uno scarto rispetto al *corpus* dei canti carnascialeschi, ed è pertanto del tutto avvicinabile alle *canzone* a ballo laurenziane. Nei primi versi del componimento, Lorenzo prende atto della compresenza del bene e del male nella vita degli uomini, degli animali e degli oggetti inanimati. Questa tematica della gioia e delle afflizioni, oppure della ricerca della felicità in una condizione di dolore, era già presente nella poesia del giovane Lorenzo, ma qui assume un tono di amara consapevolezza e di conscia malinconia, quasi di drammaticità. L'elenco dei pianeti è funzionale alla descrizione dell'influsso che essi hanno sullo stato d'animo dei terrestri, e il modo con cui è presentato corrisponde ad un verso per ciascun astro, fatta eccezione per il settimo rappresentato da Venere, a cui sono dedicati due versi e poi uno sviluppo che si lega proprio alla presenza e al potere che esercita la ciprigna. L'importanza conferita a Venere dal maggior numero di versi a lei dedicata pone in risalto la sua stella rispetto agli altri astri, ed è in questo elemento particolare che forse si può riconoscere l'ombra di una rimanenza erotica del poeta Lorenzo.

- 15 Venere graziosa, chiara e bella
 muove nel core amore e gentilezza:
 chi tocca il foco della dolce stella,
 convien sempre arda della altrui bellezza;
 fère, augelli e pesci hanno dolcezza;
 20 per questa il mondo rinnovar si vede.

⁶² Ivi, p. 45.

⁶³ T. ZANATO, *Canzone carnascialesche*, cit., p. 369.

Alla fine del verso 16 si nota la stessa identica coppia di elementi della *Canzona delle cicale*, riportata secondo il medesimo ordine e posizionata proprio in chiusura del verso, laddove assume maggior visibilità. È Venere, accompagnata dai tre aggettivi «graziosa, chiara e bella» stilnovistici, che protegge l'amore e che lo suscita in tutti gli esseri viventi. Il lessico impiegato è particolarmente delicato, consona a trattare la tematica della dolcezza che qui è evidenziata nelle parole *graziosa* v.15, *gentilezza* v.16, *dolce* v.17, *bellezza* v.18, *dolcezza* v. 19. Insomma, ogni verso è un elogio alle qualità di Venere, ma è il v.20 ad essere particolarmente interessante: si parla della capacità della dea di portare il rinnovo nel mondo, quindi la primavera che nasce dal suo sguardo.

Orsù! seguiam questa stella benigna
o donne vaghe, o giovinetti adorni:
tutti vi chiama la bella Ciprigna
a spender lietamente e vostri giorni,
25 senza aspettar che 'l dolce tempo torni,
che come fugge un tratto, mai non riede.
El dolce tempo ancor tutti c'invita
lasciare e pensier' tristi e' van' dolori.
Mentre che dura queste breve vita,
30 ciascun s'allegri, ciascun s'innamori;
contentisi chi può: ricchezza, onori,
per chi non si contenta, invan si chiede.

Lorenzo si rivolge alle donne vaghe e ai giovinetti adorni, e anche questa coppia è preferenziale come destinataria dei propri canti. Invita con tono allegro a seguire la dea Venere e a trascorrere lietamente i propri giorni «senza aspettar che 'l dolce tempo torni», e quindi senza aspettare che la primavera e la giovinezza ritornino. Si avverte in questo punto una nota di amara malinconia, che traspare dalla consapevolezza che il tempo trascorre inesorabile e gli anni migliori non si possono riavere indietro. Lorenzo indica Venere proprio perché è lei stessa a portare la primavera, sia nel senso botanico della natura che rifiorisce dopo l'inverno, sia dal punto di vista della giovinezza: la dea offre la possibilità agli uomini di accedere nuovamente alla bella età nonostante gli anni siano trascorsi. L'ambientazione pacifica favorita dalla serenità offerta da Venere è ideale per dimenticare i dolori e le preoccupazioni e lasciare spazio all'allegria e all'amore. La vita è breve e trascorre in un istante; il compito di ciascuno è quello di godere di ciò che si ha, di cogliere l'attimo che fugge e di apprezzare quelli che sono i valori che permettono di allontanarsi da una mera e labile materialità. Ci si riferisce all'amore, figlio della primavera e della migliore età.

Infine, la chiusa tinge il tono di note meste attinenti alla precaria condizione di salute di Lorenzo in questi suoi ultimi anni di vita. I quattro anni che va dal 1488 al 1492, periodo in cui vennero stesi questi componimenti, vide infatti il signore di Firenze consumarsi lentamente sotto il peso della gotta, malattia che lo affliggeva ormai da almeno un decennio e dalla quale aveva cercato di guarire frequentando numerose stazioni termali. Purtroppo però il male non lo abbandonò, e anzi si manifestò in maniera sempre più violenta portandolo ad un lento declino che lo accompagnò fino alla morte, che incontrò nel 1492 nella sua villa a Careggi. La consapevolezza della gravità della propria situazione di salute portò ad una rinnovata riflessione sulla tematica della fugacità della vita, intensificata anche dalla recente morte della moglie Clarice Orsini, deceduta il 30 settembre 1488 all'età di 35 anni.

La tematica del *tempus fugit* era già stata variamente vagliata da Lorenzo nel corso delle sue poesie di giovinezza, ma a quest'altezza l'ammonimento a non sprecare il proprio tempo prezioso e l'invito a godere della vita assumono un valore del tutto nuovo, contornato da tratti di dolorosa drammaticità prima totalmente assenti a favore di una bellezza incontaminata del creato. La maturità lo porta ad una condizione nostalgica e amara che lo spinge ad esortare i destinatari del suo canto, che sono fanciulle e giovinetti nel fiore degli anni, a vivere il presente in qualsiasi circostanza e allontanarsi dalle angosce e dalle fatiche. Il tema del dolore fa da controcanto quello della giovinezza come primavera della vita, vero *leitmotiv* di questi anni.

Pena e dolcezza, malinconia e godimento, inverno e primavera sono le tematiche principali di un'altra celeberrima canzona sorella: *il Trionfo di Bacco e Arianna*.

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

I primi quattro versi non hanno certo bisogno di presentazioni, e riassumono perfettamente lo stato d'animo di Lorenzo, così come quello di questo tardo Quattrocento fiorentino. È interessante la ripetizione della ripresa alla fine di ogni strofa «chi vuol esser lieto, or sia, | di doman non c'è certezza», che racchiude in sé il significato più intimo del testo. Ancora una volta, Lorenzo malato e anziano canta la bellezza della vita e della giovinezza, invitando tutti a goderne prima che sia tardi. Il tono inizialmente allegro e

festoso dei primi due versi è subito portato a misura dalla consueta mestizia, e vuole portare l'assoluta attenzione sul tema del *carpe diem*.

I protagonisti sono Bacco e Arianna, immortalati nel momento del trionfo, quindi la sfilata che passava per Firenze portando in scena figure mitologiche e allegoriche.

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

La ierogamia tra i due è una tematica comune nei racconti e nelle rappresentazioni artistiche quattrocentesche. Bacco è il dio del vino, che «rappresentava i paradossi della vita, la gioia e la tristezza, l'amore e l'odio, la vita e la morte; nella sua persona si racchiudeva anche il potere di derivare la vita dalla morte⁶⁴» ed è quindi figura perfetta per lo stato d'animo di Lorenzo in questa sua ultima fase: un continuo contrasto tra dolore e gioia, un voler cercare la letizia anche nelle condizioni più misere. Arianna invece è la principessa cretese che aiutò l'ateniese Teseo a sconfiggere il Minotauro e che si innamorò di lui. È un'eroina che viene tradita e abbandonata dall'uomo che dice di amarla, ma viene salvata da una fine tragica proprio dal dio che la rende sua sposa. Attraverso questo vincolo matrimoniale la fanciulla ottiene l'eterna giovinezza. È una vicenda di unione armoniosa tra una donna mortale e un dio celeste, in cui viene infusa una nuova vita attraverso il rinnovato – e vero – amore.

In questa *canzona*, i primi personaggi presentati sono proprio i protagonisti, gli sposi che ardono d'amore e che godono appieno l'un dell'altra «perché el tempo fugge e inganna», e loro sono consapevoli di dover vivere la gioia dell'amore quando è al massimo della sua forza, prima che svanisca.

Con la presentazione di Bacco e Arianna inizia la serie anaforica del termine «questo», volta a contestualizzare a livello spaziale e temporale la scena e ad indicare le figure che dovettero sfilare sui versi di questa *canzona*, quasi come se i figuranti stessero passando proprio davanti ai nostri occhi. Seguono quindi le liete ninfe, poi i satiri innamorati ed ebbri grazie a Bacco.

⁶⁴ M. L. KUNTZ, *Lorenzo de' Medici e il tema di Bacco e Arianna: la natura della imitatio rinascimentale*, in *Homo sapiens, homo humanus*, vol. II, a cura di G. Tarugi, Firenze, Leo S. Olschki, 1990, p. 111.

Queste ninfe anche hanno caro
 da•lloro essere ingannate:
 non può fare Àmor riparo,
 se non gente rozze e ingrâte;
 25 ora insieme mescolante
 suonon, canton tuttavia,

Ritorna qui, associato alle ninfe e ai satiri, il tema della gentilezza cantato con il solito stile stilnovistico: non è opportuno che i cuori rozzi assaporino la dolcezza di Amore. Arriva quindi Sileno a dorso di un asino, ebbro e contento, mentre Mida viene descritto nella sua sete di beni terreni:

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?

Torna la riflessione sulla vanità dei beni terreni, a cui si deve preferire la moderazione e l'equilibrio, se si vuole dire di aver vissuto appieno e non aver perso del tempo importante. Nella parte finale, Lorenzo come da consuetudine per questi canti invita il lettore assieme alle donne e giovinetti amanti a festeggiare, a godere, a lasciar perdere i pensieri e le preoccupazioni perché come non si può riavere il passato, non è nemmeno possibile possedere il futuro. L'incertezza deve mutarsi in gioia da cogliere nell'attimo di massimo vigore.

45 Ciascuno apra ben gli orecchi:
 di doman nessun si paschi,
 oggi sian, giovani e vecchi,
 lieti ognun, femine e maschi.
 Ogni tristo pensier caschi,
 50 facciam festa tuttavia.
 Chi vuol esser lieto, or sia,
 di doman non c'è certezza.
 Donne e giovinetti amanti,
 viva Bacco e viva Amore!
 55 Ciascun suoni, balli e canti!
 Arda di dolcezza il core:
 non fatica, non dolore!
 Ciò che hà esser, convien sia.
 Chi vuol esser lieto, or sia,
 60 di doman non c'è certezza.

Il termine «lieti», che Zanato definisce «parola-chiave del *refrain* di Bacco⁶⁵», racchiude in sé tutto il significato più profondo del componimento, che varia da positivo e festivo a

⁶⁵ T. ZANATO, *Canzone carnascalesche*, cit., p. 363.

consapevole e malinconico. Si torna dunque a leggere il significato delle opere che riguardano l'aspetto pubblico di Lorenzo sotto un'ottica primaverile: finché si è capaci di gioire, di cantare e ballare, si rimane nella stagione delle giovinezze.

La *Canzona di Bacco e Arianna*, oltre che alla tematica tipica del Quattrocento fiorentino dell'ambivalenza e dell'incertezza della vita, si presta a molte altre chiavi di lettura. Il significato immediatamente evidente appare quello paganeggiante del rifiuto delle sofferenze e delle privazioni a favore della gioia. Le figure dei due protagonisti innamorati amplificano però il valore simbolico del canto. Bacco è un personaggio poliedrico che incarna i paradossi dell'esistenza, in bilico tra gioia e dolore. L'ebbrezza, ovvero il «furore bacchico», può essere intesa come fonte di letizia che favorisce la produzione poetica. Inoltre, l'unione tra Bacco e Arianna è quella di un dio con una mortale, un evento simbolo dell'equilibrio tra creatore e creato, tra natura e uomini, in grado di generare vita a partire dalla morte: Arianna, abbandonata da Teseo, non si lascia consumare dal dolore, ma rinasce in un nuovo amore e in una nuova vita grazie a Bacco⁶⁶. In aggiunta, in un'interpretazione di stampo neoplatonico ficiniano che richiama alla morale cristiana, Arianna rappresenterebbe l'anima che, attraverso le nozze con Bacco, si ricongiunge a dio e ottiene il dono dell'eterna giovinezza⁶⁷.

Tali prospettive allegorico-filosofiche si prestano ad una stratificazione di culture che spaziano dalla più classicheggiante alla più popolare e carnevalesca. Tutto ciò è racchiuso in una poesia che si affranca dal mero obiettivo satirico e di intrattenimento in un contesto festivo e acquisisce profondità letteraria.

Nello stesso periodo dei canti carnascialeschi, sulla scia delle medesime tematiche e situazioni festive, Lorenzo compose due ballate: *Donna, vano è il pensier che mai non crede* e *Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge*.

Donna, vano è il pensier che mai non crede
che venga il tempo della sua vecchiezza,
e che la giovinezza
abbi sempre a star ferma in una tempre.
5 Vola l'etate e fugge;
presto di nostra vita manca il fiore:
e però dé' pensar il gentil core

⁶⁶ M. L. KUNTZ, *Lorenzo de' Medici e il tema di Bacco e Arianna*, cit., pp.109-120 : 110-115.

⁶⁷ G. BARBERI SQUAROTTI, *Da Bacco a Orfeo. Vino, uva ed ebbrezza nella letteratura dell'età laurenziana*, in *Favole antiche. Modelli, imitazione, riscrittura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 9-52.

ch'ogni cosa ne porta il tempo e strugge.
Dunque dé' gentil donna aver merzede
10 e non di sua bellezza essere altèra:
perché folle è chi spera
viver in giovinezza e bella sempre.

La breve ballata *Donna, vano è il pensier che mai non crede* ripropone lo stesso motivo delle *canzone*, e anzi, per la sua lunghezza ne presenta quasi un riassunto che però qui è trattato con una maggior desolazione, drammaticità nel tono e inconsolabilità nel dolore. Torna il modulo dell'età che fugge, e qui è interessante il paragone botanico tra la vita e il fiore, che ricorre spesso nella poesia di Lorenzo, così come in quella dei suoi sodali.

Anche la seconda ballata, *Chi tempo aspetta, assai tempo si strugge*, testimonia con grande forza poetica i più profondi pensieri di Lorenzo maturo. Si sottolineano i due versi che riportano le parole chiave del presente elaborato: «Oh quante cose in gioventù si prezza! | Quanto son belli i fiori in primavera!» (vv.9-10). Infine, come tanti tasselli che si ricongiungono nel proprio mosaico, la chiusa riassume tutti gli elementi che si sono analizzati.

Però, donne gentil, giovani adorni,
che vi state a cantare in questo loco,
splendete lietamente i vostri giorni,
ché giovinezza passa a poco a poco:
25 io ve ne priego per quel dolce foco
che ciascun cor gentile incende e strugge

Le donne gentili, i giovani adorni, i canti di felicità, la giovinezza che passa e il fuoco dell'amore che arde sono tutte le componenti di un quadro di primavera, un'immagine lieta che fa sospirare il Magnifico di malinconia verso quel «dolce tempo de la prima etade⁶⁸» (*Rvf, XXIII*) sul quale i Medici avevano costruito la figura pubblica di Lorenzo, e che per i secoli a venire contribuirà alla creazione del suo mito.

⁶⁸ F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2018.

Capitolo 2

Il ruolo che la famiglia Medici ricoprì nella Firenze Quattrocentesca fu sicuramente la ragione principale che portò ad una particolare attenzione all'educazione dei giovani Lorenzo e Giuliano. Il frizzante ambiente culturale della corte fiorentina fu lo scenario perfetto per crescere un giovane signore con tutte le raffinatezze dell'istruzione umanistica, che spaziava dalla perfetta conoscenza del latino alla padronanza di arti poetiche, filosofiche e musicali. L'aspetto politico della formazione di Lorenzo fu imprescindibile, e la sua propensione naturale in materia contribuì sicuramente ad aprirgli precocemente le porte della carriera pubblica. Lorenzo infatti seppe utilizzare sapientemente la propria spiccata intelligenza e spregiudicata abilità per gestire, lungo tutto il corso della sua vita, le sorti della città toscana e contribuire così alle dinamiche Penisola intera. L'esito delle sue azioni fu brillante, pertanto il suo ruolo di guida e la sua influenza complessiva sono considerati molto rilevanti. Queste straordinarie qualità fecero in modo che in giovane età – e questa è una marca della sua eccezionalità come politico – gli venisse attribuito l'appellativo di “Magnifico”, e che fosse considerato alla stregua di un sovrano senza la corona.

Nonostante le sue innegabili doti, la carriera politica di Lorenzo gli risultò spesso soffocante, e da tale condizione di malessere nacque un desiderio di evasione che lo spinse a ricercare sollievo altrove, e in particolare nella piacevolezza delle Lettere, nelle quali si era applicato fin da poco più che ragazzino. La sua precocità artistica, infatti, si può registrare tra le righe del *Corinto* e si fissa all'età di circa quindici anni⁶⁹. La sua opera complessiva è fondamentalmente poliedrica e si caratterizza per la grande varietà di temi, fonti e modelli, oltre che per l'esclusivo utilizzo del volgare fiorentino, lingua che l'aristocrazia sentiva come precipua e propria. Questa vocazione permise a Lorenzo di allestire, lungo tutto il corso della sua vita, una feconda produzione letteraria che testimonia uno sviluppo e una maturazione coerente agli influssi culturali fiorentini. Tuttavia, essendo Lorenzo un uomo politico prima che un poeta e un mecenate, la sua

⁶⁹ T. ZANATO, *Corinto*, cit., p. 135. Per il riferimento all'interno del testo del *Corinto*, si considerino i vv.32-33: «Tre lustri già della tua casta vita | servito hai di Diana il duro impero».

attività creativa fu spesso soggetta a brusche interruzioni causate da criticità e complicazioni sociali, che inevitabilmente lo richiamarono ai suoi doveri nei confronti della propria città ma che non riuscirono mai a distoglierlo completamente dal suo desiderio di scrivere, tanto più che Lorenzo necessitava di uno svago per ristorarsi. La sua personalità fu sempre divisa, e a tratti invischiata, tra la responsabilità politica e un agognato attimo di pausa, e dunque tra il ruolo di guida e l'apporto che lui stesso diede in prima persona alla cultura umanistica.

A lungo si è discusso sulla natura della poesia laurenziana: dal principe illuminato che diffonde i valori della rinascita attraverso il proprio contributo alle arti del tempo sia in prima persona che come mecenate, al tiranno che si serve della bellezza come fine strumento di governo per allontanare il popolo dai propri sotterfugi, la via migliore all'interpretazione del suo operato sembra quella di non forzare una divisione tra le due parti, ma di accettare la loro coesistenza e il servizio di una a favore dell'altra⁷⁰.

Nelle sue liriche, Lorenzo elabora e plasma una grande abbondanza di tessere e temi. Lavora su motivi derivati dalla tradizione classica, che proprio in quel momento storico ricominciavano ad essere accessibili grazie alla riscoperta di opere antiche e al loro studio da parte dei maggiori ingegni, e di cui precursore indiscusso fu Petrarca. Si concentra anche su elementi più vicini a lui, tratti o rielaborati dai più illustri poeti del tempo.

La lettura dell'opera poetica di Lorenzo de' Medici in chiave primaverile porta sicuramente ad individuare una rosa tematica che era già stata analizzata in relazione all'attività pubblica del giovane Magnifico, trattata nel precedente capitolo. Nelle sue

⁷⁰ Un buon esempio dell'aspetto collaborativo tra arte, letteratura e politica che applicò Lorenzo è la *Raccolta Aragonese*, un'antologia poetica che include i componimenti di vari autori della Penisola italiana, partendo dai Siciliani fino a Lorenzo stesso. La silloge venne commissionata da Lorenzo come dono politico destinato a Federico, figlio di re Ferdinando d'Aragona re di Napoli, per suggellare una pace e un legame tra gli aragonesi e Firenze. Al suo confezionamento lavorò un personaggio di grande rilievo, Angelo Poliziano, che ne scrisse la prolusione in cui giustifica, a nome del suo signore, lo scopo della raccolta, ma che ha soprattutto il compito di legare la centralità della poesia fiorentina ad una dimensione di tipo politico. Ne emerge infatti che la supremazia culturale di Firenze non è altro che la manifestazione della centralità politica della città stessa. Tutta la riflessione sulla lingua e sulla letteratura scaturisce dalla concezione che il centro culturale corrisponde al centro politico e viceversa, e questo ben riassume l'idea di Umanesimo e Rinascimento. Il fatto che Lorenzo, che ha una formazione culturale raffinatissima e che domina il latino perfettamente, scriva solo in volgare, è una scelta di tipo politico: è un poeta signore e un signore poeta, un politico che vuole dimostrare attraverso la propria pratica letteraria l'eccellenza della sua città e la capacità di Firenze di dominare l'Italia.

liriche, la bella stagione viene riconosciuta nella rappresentazione dei luoghi che fungono da sfondo alle vicende dei personaggi laurenziani, e che sono plasmati sulla scia dei canonici tratti descrittivi del *locus amoenus*. A ciò si aggiunge che la natura non è solo un muto paesaggio, ma vive assimilandosi alla bellezza della donna, celebrata sulla base del *topos* della *descriptio puellae* e vagheggiata quale oggetto d'amore e di desiderio del poeta. Tale immagine si intreccia alla consapevolezza dell'inevitabile caducità della sua giovinezza, secondo i modelli del *tempus fugit* tipici delle riflessioni laurenziane.

II.1. Il connubio tra la natura e l'animo poetico

La bellezza della natura, il suo rigoglio e il miracolo della rinascita sono dei temi che come un filo collegano tutta la letteratura fin dagli albori. La vicinanza del poeta a questi scorci di meraviglioso paesaggio pare mettere il suo animo nelle migliori condizioni per accogliere l'ispirazione, e di conseguenza la ricerca di parole poetiche si intreccia con quella dello scenario giusto e adatto.

Nel corso del Quattrocento si assiste alla rivalutazione dello spazio del giardino, che fu soggetto ad una profonda trasformazione rispetto al modello tardo-medievale: il tradizionale *hortus conclusus*, ovvero il giardino chiuso e separato dal resto del mondo che ha una funzione principalmente pratica e per nulla decorativa, comincia ad evolversi in un *locus amoenus*, assumendo le caratteristiche di un luogo piacevole, accogliente e in stretta armonia con l'ambiente circostante.

Il giardino italiano di questo periodo rappresenta il punto culminante di un lungo processo iniziato secoli prima, e che si articola in due punti fondamentali. In prima istanza ci fu un'importante opera di miglioramento e di cura delle campagne un tempo abbandonate, così da recuperarle attraverso azioni di bonifica volte a renderle di nuovo fertili e produttive. Successivamente si verificò un importante cambiamento sociale: i cittadini, che si erano arricchiti grazie al commercio e alle attività urbane, iniziarono ad investire parte dei loro capitali nella terra, acquistando possedimenti agricoli e ville di campagna. Questi due passaggi cambiarono il volto delle zone, rendendole abitabili e redditizie.

L'interesse per la campagna non fu solo economico, ma scaturì anche dal profondo desiderio di allontanarsi dalle fatiche urbane per riconciliarsi con la natura incontaminata del contado, ricercando così sollievo, piacere e ristoro.

Sulla base di tali presupposti, avvenne una sorta di fusione tra la residenza di campagna e il concetto di giardino, che divennero elementi complementari e necessari per mantenere un contatto con l'ambiente rurale circostante. La stessa impronta architettonica degli edifici ubicati in queste zone, contraddistinta da spazi ampi e aperti, risponde alla necessità di riappropriarsi di questi spazi proprio in ottemperanza ad un mutato rapporto spirituale e sentimentale che l'uomo del Quattrocento ha nei confronti della natura: non la vede più come una forza ostile da cui difendersi, ma come una presenza amica, fonte di curiosità, meraviglia e tenerezza⁷¹.

In linea con tale approccio, fondamentale è anche l'apprezzamento degli incantevoli scorci offerti dal paesaggio italiano. La poesia e la pittura del periodo documentano con straordinaria vividezza queste vedute rustiche, restituendo l'immagine di un territorio dolce, ordinato e accogliente. Le campagne toscane, con le loro linee morbide e i loro colori caldi, diventano i luoghi ideali in cui trascorrere momenti di riposo e riflessione. Inoltre, la connessione tra l'uomo e la natura viene rafforzata anche dal rinnovato interesse per l'antichità classica: autori come Virgilio e Tibullo cantano di un'armonia profonda tra il paesaggio naturale e i sentimenti umani, celebrando la bellezza e la pace della vita agreste. Le loro parole si riverberano in quelle degli autori di spicco del contesto fiorentino e dei loro discepoli: basti pensare a Petrarca e Boccaccio per cogliere come gli uomini di cultura del tempo cominciassero a percepire l'ambiente naturale come luogo non solo di svago, ma anche di elevazione spirituale e intellettuale, in cui coltivare il sapere e celebrare la bellezza. Con loro nasce il vero e proprio sentimento estetico del paesaggio⁷², un'attenzione nuova per la natura intesa come protagonista dell'esperienza umana.

L'uomo del Quattrocento eredita e amplifica il senso di appartenenza ad una dimensione ispiratrice e consolatrice della natura, con cui è in grado di dialogare e di ricavarne

⁷¹ M. AZZI VISENTINI, *Il giardino in Italia tra Trecento e Quattrocento*, in *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, a cura di M. Azzi Visentini, Milano, il Polifilo, 1999, pp. 3-4.

⁷² Ivi, pp.10-11.

insegnamenti morali e filosofici. Questi luoghi diventano ideali per gli *otia* letterari, per le conversazioni dotte e per l'incontro tra natura e cultura.

II.2. Giardino reale e giardino letterario

Per cercare di identificare i luoghi che fungono da cornice nelle opere letterarie di Lorenzo il Magnifico, si possono citare le due ville medicee di Careggi e di Poggio a Caiano, e più in generale i paesaggi del contado toscano, emblematici di questa riconciliazione tra uomo e natura.

La villa di Careggi, di proprietà della famiglia Medici, fu acquistata nel 1417 da Cosimo il Vecchio e rimodernata nei suoi tratti medievali proprio da Lorenzo, che iniziò la ricostruzione del suo giardino seguendo il medesimo interesse per la natura condiviso da tutta la dinastia medicea⁷³. Come sostiene Fekete basandosi sulle parole di Cardini, «il giardino di Careggi impersona, come le altre costruzioni di questo tipo, l'ideale umanistico condiviso dal signore, dai poeti, dai pittori, dai trattatisti, dagli architetti, dai filosofi, ideale che consiste nell'imprimere una dimensione filosofica al giardino: questo tende, da una parte, verso un Eden rinnovato, luogo di recuperata armonia tra il divino, l'umano e la natura, dall'altra, è il luogo privilegiato dell'insegnamento delle verità neoplatoniche⁷⁴».

Anche la villa di Poggio a Caiano incarna perfettamente questo ritrovato rapporto. Costruita nei pressi di Firenze a partire dal 1482 su progetto di Giuliano da Sangallo, la villa sorge sopra un lieve colle appositamente spianato per accogliere l'edificio. Il sito elevato venne scelto con cura per risaltare il paesaggio circostante e favorirne un dialogo armonioso con l'architettura. Lorenzo valorizzò profondamente questi luoghi, intervenendo talvolta per migliorarne la conformazione in virtù di una superiore qualità abitativa.

L'immagine del giardino umanistico e rinascimentale sacro a Lorenzo confluì nelle sue opere poetiche, nelle quali rese omaggio alla bellezza dello sfondo bucolico. La

⁷³ M. FEKETE, *Il topos del locus amoenus nella letteratura italiana del medioevo e del Rinascimento*, Cluj-Napoca, Presa Universitaria Clujeana, 2008, p. 146.

⁷⁴ Ivi, p. 147. Cfr. F. CARDINI, M. MIGLIO, *Nostalgia del paradiso: il giardino medievale*, Roma, Laterza, 2002, p. 157.

rappresentazione del luogo risultò tuttavia spesso plasmata sia dai tratti topici della tradizione letteraria precedente e coeva, sia dal gusto suo umanistico e dal suo mecenatismo, entrambi in stretto contatto con le opere degli intellettuali laurenziani, che operarono nel medesimo orizzonte culturale. Entrambe le ville medicee, infatti, non furono solamente delle residenze, ma ospitarono anche l'Accademia Neoplatonica, un'istituzione che vide tra i suoi esponenti i maggiori ingegni fiorentini, e che rappresentò un esempio concreto della nuova sensibilità rinascimentale attraverso una dichiarazione di intenti culturali e filosofici.

È difficile far combaciare nei particolari le descrizioni di questi ludi di cultura e pace con i reali scorci del contado fiorentino che gli autori del Quattrocento avevano davanti agli occhi nella loro quotidianità. Effettivamente, in una lettera in versi che Alessandro Braccesi scrisse circa nel 1480 indirizzandola a Bernardo Bembo, esiste una bella testimonianza sulle specie vegetali che caratterizzavano al tempo il giardino di Careggi, descritto come migliore addirittura di alcuni tra i più bei giardini della cultura greca. Nell'epistola non ci si limita a presentare un elenco botanico, ma si sottolinea in particolare il valore simbolico delle piante e il loro legame con la cultura classica, in una commistione tra il reale e tradizionale che parte dall'antichità greca e latina, ma che trova analogie anche con i più vicini autori toscani, che attinsero all'antichità per caricare di significato e di suggestioni le loro parole⁷⁵.

Non fu così grande un giorno la gloria degli orti Esperidi, né, per quanto molte cose si favoleggino, quella dei giardini del re Alcino, del giardino pensile di Semiramide, o di quello che dicono avesse curato Ciro, quanta è la gloria, l'eccelsa fama, il decoro, il nome, il culto, l'onore, del giardino del nostro Lorenzo. Qui v'è la pallida oliva, sacra a Minerva, il mirto a Venere, il rovere a Giove. Qui, o alto pioppo, è la tua fronda, di cui si cinse il capo onorato l'eroe di Tirino. C'è anche il platano così ricco di ampi rami che ricopre con vasta ombra il suolo. Qui è sempre verde il lauro carissimo a Febo e col quale i poeti egregi si cingono le dotte tempie. Qui sorge il grande ebano, che Roma non aveva mai visto prima del trionfo di Mitridate. C'è il pepe, il garofano, il basilico, il nardo balsamico, il balsamo, la mirra, il loto, la cicoria, la cannella, il cedro, e la nobile canna profumata. Qui la terra produce

⁷⁵ Ancora una volta maestro è Giovanni Boccaccio, che inserì nella descrizione dei suoi giardini divinità del *pantheon* classico proprio per nobilitare temi di provenienza popolare. A questo proposito, cfr. L. TERRUSI, *Pomona e altre divinità da giardino nella Comedia delle ninfe fiorentine e nel Filocolo*, in *Il destino degli dei. Permanenze, riprese e travestimenti letterari*, Atti del XLVI Convegno Interuniversitario, (Bessarone 6-8 luglio 2018) a cura di G. Peron e T. Zanon, Padova, Essedra editrice, 2021, pp. 111-121.

anche l'incenso sabeo sacro agli dei, procresce la quercia, la rovere, il pino, il larice, il sughero, il cerro, il faggio, il carpino, il leccio, il frassino, e tutte le piante del bosco. Ci sono gli olmi, i salici, i dumi, le delicate ginestre, il leggero sambuco, il rosso arbusto, il corniolo, il lentisco, la fragola vicina alla terra, i prelibati baccelli, e le noci color di castano⁷⁶.

La scelta delle piante all'interno dei giardini quattrocenteschi non era mai casuale. I fiori, le erbe aromatiche e le piante officinali venivano coltivati insieme nel prato, creando un vero e proprio tappeto fiorito che univa bellezza visiva e utilità pratica. Questo miscuglio di colori e profumi contribuiva a creare un ambiente gradevole, ideale per la contemplazione e la vita all'aperto. Inoltre, in un raffinato gioco di simbologie, l'epistola testimonia come la natura venisse associata alla mitologia attraverso le coppie olivo-Minerva, mirto-Venere, quercia-Giove, pioppo-Eracle, alloro-Apollo.

Le piante elencate da Braccesi non sono quasi mai riscontrabili nelle opere letterarie di Lorenzo, e non vengono mai citate con questa minuzia di particolari. Il luogo ameno laurenziano si rifà infatti alla tradizione, sia antica che coeva, e non si apre a dettagli aggiuntivi che potrebbero rappresentare una marca di originalità. Se si volesse provare a ricostruirlo, tuttavia, la testimonianza di Braccesi risulterebbe alquanto utile, soprattutto se supportata dalle opere pittoriche del tempo. Come nota Margherita Azzi Visentini, infatti, la descrizione che Braccesi fa di questo luogo concreto, per quanto intessuto di eruditismo, si delinea nella mente grazie anche ai dipinti di Sandro Botticelli, anch'egli frequentatore dell'Accademia Neoplatonica che si riuniva a Careggi ai tempi del Magnifico⁷⁷.

Il modello di *locus amoenus* utilizzato da Lorenzo è un *topos* letterario ricorrente nella letteratura umanistica e rinascimentale del tempo, che parte da origini classiche greche e latine e si evolve nel corso dei secoli sulla base delle varie sensibilità culturali. Si tratta, nello specifico, della descrizione di un luogo naturale pacifico e ristoratore, un rifugio in cui l'animo del protagonista può entrare a contatto con la bellissima natura topicamente primaverile, che può essere in sintonia o in antitesi con le sue emozioni e può portarlo a profonde contemplazioni e riflessioni, oltre che a riconciliarsi con la sua dimensione introspettiva. Non si tratta semplicemente di un idilliaco paesaggio naturale, ma è un

⁷⁶ A. BRACCESI, *Ad eundem descriptio horti Laurentii Medicis*, in ID., *Carmina*, a cura di A. Perosa, Firenze, Bibliopolis, 1943, pp. 17-46 e pp. 75-77. Cfr. M. FEKETE, *Il topos del locus amoenus*, cit., p. 149.

⁷⁷ M. AZZI VISENTINI, *Il giardino in Italia tra Trecento e Quattrocento*, cit., p. 23.

luogo dell'anima che permette al poeta di esprimere i propri sentimenti e il proprio intelletto grazie ad una rinnovata ispirazione. Questo paesaggio ideale risponde a delle caratteristiche specifiche, e presenta degli elementi tipici, come: il rigoglio della natura primaverile; la tranquillità delle prime ore del mattino in cui la luce del sole è piacevole, oppure la calura delle ore centrali del giorno che spinge a ricercare un po' di frescura da godersi all'ombra degli alberi o nel refrigerio di una fonte; gli uccelli che cinguettano di fronda in fronda; un calmo corso d'acqua che scorre placido e sinuoso. Ciascuno di questi dettagli è portatore di un ricco ventaglio di valori simbolici, filosofici e spirituali. È un luogo perfetto in cui la bellezza della natura offre tranquillità e l'armonia, ed è privo degli affanni derivanti da fitte trame politiche e dinamiche sociali.

II.3. La natura meravigliosa

Il contesto bucolico, in cui la natura rigogliosa e quasi mitica è padrona e permette all'animo umano di ristorarsi, è proprio ciò che attira il poeta Lorenzo lontano dalla città. In questa direzione, i versi incipitari dell'opera *De Summo Bono* forniscono un ottimo esempio.

Da più dolce pensier tirato e scorto,
fuggito avea l'aspra civil tempesta
per ridur l'alma in più tranquillo porto.
Così tradotto il cor da quella a questa
5 libera vita, placida e sicura,
ch'è quel poco del ben, che al mondo resta;
e per levar da mia fragil natura
quel peso che a salir l'aggrava e lassa
lassai il bel cerchio delle patrie mura.

Lorenzo è il protagonista dell'opera nei panni di Lauro, e mette subito in luce come lo spostamento di scenario dalla città di Firenze alla campagna implichi l'abbandono del fardello politico, che definisce come «aspra civil tempesta» che si contrappone nettamente al «tranquillo porto» campagnolo. Viene immediatamente chiarita la differenza di stile di vita che si conduce nell'uno e nell'altro luogo: lontano dalle patrie mura fiorentine, è possibile godere di una vita serena e meno pericolosa, ma soprattutto vi è la possibilità di abbandonare l'angoscia che opprime l'anima schiacciandola a terra e impedendole di rivolgersi a cose superiori.

Il *De Summo Bono*, infatti, è un poema scritto in terzine dantesche che affronta la complessa e intensa questione del Sommo Bene. È una profonda riflessione filosofica che riguarda la Verità, la quale non è da ricercarsi nella materialità delle cose, nella ricchezza o nei piaceri del corpo, ma esclusivamente in Dio. Di conseguenza, la vera felicità è ottenibile solo attraverso l'elevazione dell'anima verso l'amore divino, che deve imporsi sull'intelletto. Il tema segue da vicino quello proposto nell'epistola *De Felicitate* di Marsilio Ficino, e si intreccia in Lorenzo al mondo dei pastori.

L'opera è costruita su due livelli. Il primo, di carattere agreste, presenta elementi tipici della poesia bucolica e definisce l'ambientazione. Su questo sfondo si innesta il secondo livello, di natura filosofica, che riflette sul concetto del Sommo Bene, tematica comune agli ambienti intellettuali del Quattrocento.

In apertura del poemetto viene presentato il motivo della fuga dalla città, percepita come necessità interiore per aspirare ad un innalzamento spirituale favorito dalla bellezza del luogo.

10 e, pervenuto in parte umile e bassa
amena valle che quel monte adombra
che 'l vecchio nome per età non lassa,
là dove un verde lauro faceva ombra,
alla radice quasi del bel monte,
15 m'assisi, e 'l cor d'ogni pensier si sgombra.
Un fresco, dolce, chiar, nitido fonte
ivi surgea dal mio sinistro fianco,
rigando un prato innanzi alla mia fronte;
quivi era d'ogni fior vermiglio e bianco
20 l'erbetta verde, et infra sì bei fiori
riposai il corpo fastidito e stanco.
Eranvi tanti varii e dolci odori,
quanti non credo la fenice aduna
quando sente gli extremi suoi dolori.
25 Credo che mai o tempestosa o bruma
sia l'aria in loco sì lieto et adorno,
né ciel vi possa nuocere o fortuna.
Così, stando soletto al bel soggiorno,
della mia propria compagnia contento
30 e sol co' dolci mia pensieri intorno,
contemplava quel loco:
[...]

Lorenzo lascia Firenze e si reca ai piedi del monte Giovi, sfondo della sua villa di Careggi. Qui il paesaggio è sereno e armonioso, un luogo che sembra incarnare la possibilità di assaporare la felicità terrena. La valle alle pendici del monte è protetta dall'ombra, e vi si trova un verde lauro sotto il quale il poeta decide di ristorarsi.

La presenza del lauro è emblematica: se da un lato è un albero sempreverde adatto a rappresentare il quadro di eternità e giovinezza di cui si è visto nel primo capitolo, simbologia che rimarrà molto cara a Lorenzo per tutta la vita, dall'altro gioca anche col riferimento alla gloria e alla poesia, e soprattutto accenna al poeta stesso secondo l'etimologia del suo nome, qui indicato proprio con l'appellativo fittizio di Lauro.

Dalla sua postazione all'ombra di un albero rigoglioso, il protagonista può finalmente abbandonare la pesantezza che gli opprime il cuore e godersi la bellezza della natura con una nuova libertà. Attorno a lui, un corso d'acqua fresco, dolce e chiaro, secondo la celebre accumulazione aggettivale petrarchesca, riga il verde prato colorato da fiori vermigli e bianchi, richiamando la consueta coppia cromatica. Seduto su questo tappeto tipicamente variopinto, si inebria del profumo dei fiori, che sono talmente numerosi da superare quanti la fenice ne avrebbe disposto per la sua pira. A completare questo scorcio idilliaco vi è un clima favorevole e mai turbato da tempeste o aria scura, una brezza refrigerante che porta la primavera e che esalta la bellezza del luogo, riempiendolo dei dolci profumi dei fiori.

La solitudine del poeta-Lauro, che in prima battuta gli consente l'assorta contemplazione, viene presto interrotta dall'ingresso di un personaggio che porta ad un'evoluzione nella trama del poemetto. Si tratta di Alfeo, un pastore che cerca riparo dalla calura del sole nelle ore del mezzogiorno. Egli arriva suonando la zampogna, che è uno strumento tipicamente pastorale, ed è tanto abile che il gregge al suo seguito pare danzare sulle sue note. Quando riconosce Lauro ne è inizialmente stupito, poi si avvicina a lui rivolgendogli un «pastoral saluto» e gli chiede il motivo per cui si trova in campagna.

mi salutò; poi cominciò dicendo:
40 –Dimmi, per qual cagion se' qui venuto?
Perché e teatri, e gran palazzi e' templi
lasci, e t'è più l'aspro sentier piaciuto?
Deh! dimmi, in questi boschi or che contempli?
Le pompe, le ricchezze e le delizie
45 forse vuoi prezzar più pe' nostri esempli? –

Si apre qui un dialogo tra il protagonista Lauro e il pastore Alfeo. Effettivamente il titolo *Altercazione*, che si trova talvolta in sostituzione a *De Summo Bono* e con cui l'opera è stata conosciuta e stampata, fa proprio riferimento al vivace confronto tra i due

protagonisti che anima il primo capitolo. Il dialogo è proprio del genere letterario a cui appartiene il poemetto, ovvero la *disputatio*, chiamata anche *altercatio*⁷⁸.

Nella discussione tra i due protagonisti della prima parte dell'opera, Lauro avanza una requisitoria contro i mali della vita cittadina opponendoli alla semplicità di quella rustica, che viene esaltata con entusiasmo proprio per la sua semplicità e la sua armonia. L'ambiente idilliaco scaturlisce dunque una dura critica della vita cittadina, governata dall'ambizione sfrenata e dall'ossessione per il potere, a favore di una vita più pura e autentica che è quella dei campi.

Gli elementi naturali che ispirano a Lorenzo tale sogno si possono leggere nei seguenti versi.

La vostra sete spegne un fresco rio,
la fame i dolci frutti, e misurate
75 con la natura ogni vostro disio.
Il letto è qualche fronde nella state,
e 'l secco fien sotto le capannelle
il verno, per fuggir acque e brinate.
[...]
Oh quanto è dolce un sonno in queste fronde,
non rotto da' pensier', ma l'onda alpestre
col mormorio al tuo russar risponde!
85 Credo che spesso ogni ninfa silvestre
convenga al fonte tanto chiaro e bello,
con più dolce armonia che la terrestre.
Al dolce canto lor, süave e snello,
al suon della zampogna e a' versi vostri
90 risponde Philomena o altro uccello.

Lo scenario è canonico e quasi da sogno. L'idea è che nella semplicità della campagna e nella possibilità di condurre una vita basata su ciò che la natura ha da offrire risieda un appagamento che invece non riesce ad ottenere l'uomo di città, costantemente alla ricerca di qualcosa di più. L'animo degli abitanti della campagna è puro ed in grado di accontentarsi della semplicità:

Colui che di quel che ha, sol si contenta,
ricco mi pare, e non quel che più prezza
105 ciò che non ha, che quel che suo diventa.
Quieta povertà è gran ricchezza,
pur che col necessario non contenda:
ricco e non ricco altri è, come s'avezza.

⁷⁸ T. ZANATO, *De Summo Bono*, cit., p. 261.

È un punto di vista sicuramente interessante per un facoltoso uomo di città, tra l'altro il più in vista di tutta Firenze: la prosperità non risiede nei possedimenti materiali, e soprattutto dipende dalle circostanze e dalle abitudini. La vera ricchezza è quella dell'anima, e il resto è accessorio se al benessere è sufficiente ciò che la natura ha da offrire. È quasi un vagheggiamento dell'età dell'oro, un tema spesso trattato da Lorenzo: l'attenzione si sposta in un mondo utopico, privo di dolore e di fatica, completamente immerso in un equilibrio che garantisce pace e floridezza derivata dalle cose semplici, dalla natura che dona i propri frutti spontaneamente e che supporta il benessere degli uomini senza che questo implichi una loro diretta fatica.

In tutta risposta Alfeo, saggio pastore dietro cui si cela la figura storica di Feo Belcari⁷⁹, confuta le sue convinzioni presentando con lucidità e concretezza le reali difficoltà della vita agreste secondo la prospettiva dell'effettivo abitante della campagna, razionalizzando l'illusorio vagheggiamento dell'altro. Infatti, la prima cosa che chiede è, al v.124, «Deh! perché il ver con la menzogna adduggi?», proprio a denunciare questa fusione – e confusione – tra il piano reale e quello puramente utopico e letterario che Lauro si figura. A smantellare le convinzioni del cittadino, le parole di Alfeo si concentrano non sulla bella primavera che Lauro crede di trovare nel contado, ma sul gelido inverno che sottopone i pastori a dure fatiche e a situazioni di profondo disagio.

130 Qual cosa questa vita non fa trista?
 Al freddo, al caldo, stiam come animali;
 e questa è la dolcezza che s'acquista.
 El verno, a' tempi rigidi e nivali,
 talora a ogni pel di nostra vesta
 135 veder puossi cristalli glaciali;
 talora un vento sì crudel ne infesta,
 che per porsì al povento dopo un masso,
 non cessa il freddo o la crudel tempesta.

I termini appartenenti al campo semantico dell'inverno sono molteplici in queste tre terzine, e fungono da perfetto contraltare alla primavera: il freddo, la rigidità del clima, la neve e il ghiaccio rappreso che coprono la natura un tempo trionfante, il vento «crudele» che si oppone a Zefiro che danza tra i fioretti della bella stagione, la tempesta che non cessa. Del medesimo quadro invernale, Lorenzo darà una rappresentazione più

⁷⁹ Ivi, p. 262.

accurata ed esaustiva nelle prime stanze dell'*Ambra*, nella parte dell'opera conosciuta anche come *descriptio hiemis*.

Alfeo inoltre, al v.162 e quasi alla conclusione del suo discorso, sostiene che «pende ciascun nella sua croce», ovvero che ognuno ha i suoi affanni e ciascuno è fondamentalmente inappagato della propria esistenza. Insomma, l'insoddisfazione non è esclusiva di chi vive in città, ma è una condizione umana universale.

Il tema dell'insaziabilità è un *topos* oraziano che riguarda la perenne inquietudine dell'uomo e la ricerca costante della paga felicità. La riflessione è ampia e conclude questo primo capitolo con la presa di consapevolezza che nessun essere umano è mai pienamente soddisfatto del proprio destino, ed è spesso in balia della Fortuna, che è una forza mutevole e arbitraria.

Quello tra Lauro e Alfeo è un confronto tra due visioni opposte dell'esistenza, analizzate secondo i punti di vista di un cittadino saturo degli intrallazzi cortesi e politici, che vede nel contesto bucolico campestre un modo per ritemprarsi, e un effettivo abitante di questi luoghi, cui però la vita non pare tanto allettante come risulta dalle parole del giovane e anzi, ne sottolinea la natura puramente letteraria e stereotipata.

Attraverso questo scambio, Lorenzo introduce i temi che svilupperà più ampiamente nella parte più complessa e profonda dell'opera, la cui trattazione è affidata a Marsilio Ficino: si tratta del delicato argomento sulla superiorità dell'amore rispetto alla conoscenza. Ficino, che è una sorta di giudice, offrirà come unica soluzione alla questione filosofica la «fuga *superceleste*»⁸⁰.

Per quanto l'esaltazione della vita di campagna in Lorenzo sembri avere una qualche corrispondenza biografica, in realtà non si tratta solo di un'esperienza personale ma anzi, si inserisce in una tradizione molto più ampia e di stampo lirico che porta il poeta a scegliere di collocare la propria poesia sulla scia dei grandi autori latini del passato, quali Virgilio, Orazio, Lucrezio e Tibullo⁸¹, che avevano già stabilito le regole per le *altercationes* e celebrato l'età dell'oro come un tempo puro e felice.

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ P. ORVIETO, *Lorenzo de' Medici*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p.33.

Lorenzo infatti si cimenta sullo stesso tema, impiegando parole e immagini già di Lauro nel *De Summo Bono*, anche in altre opere. Un esempio è il *sonetto XXI* del *Comento*.

XXI

Cerchi chi vuol le pompe e gli alti onori,
le piazze, e templi e gli edifizii magni,
le delizie, il tesor, quale accompagni
4 mille duri pensier', mille dolori.
Un verde praticel pien di bei fiori,
un rivolo che l'erba intorno bagni,
uno uccelletto che d'amor si lagni,
8 acqueta molto meglio i nostri ardori;
l'ombrose selve, e sassi e gli alti monti,
gli antri oscuri e le fere fugitive,
qualche leggiadra ninfa pâurosa.
Quivi veggo io con pensier' vaghi e pronti
le belle luci come fussin vive,
14 qui me le toglie ora una ora altra cosa.

Ancora una volta l'incipit presenta la topica contrapposizione tra l'ambiente cittadino e quello di campagna, e in maniera più sintetica vengono presentati gli elementi fondamentali e canonici del luogo idilliaco e ristoratore. Nel commento di tale sonetto, Lorenzo suggerisce che l'appetito umano porta a ricercare «ambizione, voluttà corporale e avarizia», e a trascurare tutto il resto. Per conciliare i pensieri amorosi, invece, sono necessarie piccole cose semplici, sottolineate nel testo dall'utilizzo dei diminutivi.

E qui è da notare che contro alle pompe et edifizii magni e l'altre cose descritte con parole grande e magnifiche, si oppone tutte cose piccole e chiamate per vocabuli diminutivi, come praticello, rivulo e augelletto, per provare meglio che se le predette cose rande sono accompagnate da mille duri pensieri e da mille dolori, queste piccole *a contrario* debbono indurre più tranquilli e quieti pensieri.

La natura dunque spinge anche, in un certo senso, ad essere migliori, a raffinare il proprio animo e ad ambire ad un uno stato di tranquillità che porta al raggiungimento di cose più grandi.

II.4. Il canto dei pastori

Il mito del rifugio bucolico con gli elementi caratteristici del *locus amoenus* diventano strumenti poetici pienamente consapevoli nelle mani di Lorenzo, e hanno una tradizione molto antica che viene rielaborata dalle diverse culture fino ad arrivare al contesto della Firenze laurenziana.

Partendo dall'antica Grecia, Omero descrisse una natura leggiadra, con un boschetto, delle sorgenti e la terra fertile che fa maturare un'ampia varietà di frutti durante tutto il corso dell'anno, in quanto l'eterna primavera si rinnova rigogliosa creando una sorta di atmosfera onirica. Alcuni elementi del luogo ameno omerico si cristallizzano nella tradizione, come l'albero, la fonte e il prato di fiori, ma soprattutto la convivenza di uomini e di divinità, in quanto la natura partecipa a tutto ciò che è divino. In questo contesto, l'idea di comporre versi sotto l'ombra di un albero da parte di un pastore diventa un motivo poetico autonomo, che verrà catalizzato da Teocrito, il fondatore della poesia pastorale, che lo arricchì di un'ampia gamma di suoni, colori e profumi. Il tema sarà poi ripreso da Virgilio, che lo trasformò e adattò a diversi contesti: oltre al celeberrimo incipit delle *Bucoliche*, rappresentativo dell'*otium* rustico, egli inserì nel mondo pastorale le esperienze della propria vita, proprio come fa Lorenzo lungo tutta la sua composizione poetica. Il *topos* del *locus amoenus* arriva al Medioevo come requisito ormai necessario alla poesia, e le sue caratteristiche servono per rappresentare tanto il Paradiso terrestre quanto i bei giardini laici.

Lorenzo dunque inserisce la sua poesia in una corrente tematica ben concreta e dal forte valore storico, che dall'antichità greca e latina passa alla poesia provenzale, e attraverso lo stilnovo e Dante, Petrarca e Boccaccio, arriva fino a lui e agli autori suoi contemporanei.

Curtius, studiando le caratteristiche del *locus amoenus* come principale metodo di descrizione dell'ambiente naturale, sostiene che «il “luogo ameno” appartiene anche allo scenario della poesia pastorale, e quindi della poesia amorosa⁸²».

⁸² E. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, traduzione di A. Luzzato, M. Candela e C. Bologna, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, p. 223.

Le sue parole permettono di riflettere su come il paesaggio non sia mai un semplice sfondo, ma un elemento attivo e strettamente legato alla vicenda poetica. Il luogo ameno tipico della tradizione classica e ripreso nel Medioevo e nel Rinascimento è uno spazio in cui la piacevolezza del luogo diventa la cornice per le vicende dei pastori, protagonisti di molte delle opere di Lorenzo. Queste figure di campagna vivono e lavorano a stretto contatto con la natura circostante che, garantendo uno spazio isolato e protetto, diventa un veicolo di connessione col proprio sentimento interiore e teatro di vicende amorose.

Nella letteratura pastorale, infatti, il sentimento personale si riflette nei luoghi che il pastore ha davanti agli occhi, con i quali è capace sia di trovare un'armonia profonda, sia di ricavarne dolore laddove ogni angolo di primavera gli ricordi la donna amata che però si sottrae ai suoi occhi, ma non al suo cuore. Il paesaggio circostante, insomma, non è soltanto un elemento decorativo, ma attende a dinamiche che dettano le condizioni ideali per l'espressione delle emozioni.

Gli esordi poetici di Lorenzo risalgono ad un periodo cruciale per la cultura e la letteratura fiorentina del secondo Quattrocento. All'altezza degli anni Sessanta, infatti, prende avvio la poesia bucolica in volgare, un genere che fino ad allora poteva contare solo di poche prove isolate tra i poeti. Questi componimenti erano tuttavia maggiormente legati alla lingua latina, ad esempio le opere di Naldo Naldi, ed un'eccezione si registra per l'unico volgarizzamento delle *Bucoliche* virgiliane per mano di Bernardo Pulci, dedicata proprio al giovane Lorenzo⁸³. Zanato, a proposito del volgarizzamento di Pulci, sostiene che «pare superfluo sottolineare che il Magnifico, allevato alla scuola dei Becchi e dei Landino, non aveva certo bisogno di una versione volgare per accostarsi al testo virgiliano, anche se qualche frustolo del volgarizzamento finì per essere incapsulato in minimi segmenti del *Corinto*⁸⁴».

Questo nuovo genere, coltivato fino ad allora prevalentemente in lingua latina, trova in Lorenzo un interprete attento e innovatore, che si distingue per la sua apertura verso nuove forme poetiche ancora inesplorate nella tradizione volgare. Infatti, l'egloga volgare a Firenze prende avvio con il *Corinto*, un'opera del giovanissimo Lorenzo che ne compone

⁸³ T. ZANATO, *Percorsi della bucolica laurenziana*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Editrice Antenore, 1998, p.110.

⁸⁴ Ivi, p.111.

la prima redazione quando «tre lustri già della tua casta vita | servito hai di Dïana il duro impero», ovvero quando l'amata Galatea, senhal di Lucrezia Donati, aveva quindici anni. Attraverso questa indicazione, il primo nucleo del poemetto può essere collocato nel 1464, datazione che appunto coincide con una serie di interventi in questo contesto: lo studio delle *Bucoliche* virgiliane grazie ai lavori di Landino, che tiene un corso allo Studio Fiorentino nel 1463-1464; il volgarizzamento di Bernardo Pulci del 1465; altri componimenti pastorali sia in versi latini, come il lavoro di Naldi, sia volgari, come il libro III del *Driadeo d'Amore* di Luca Pulci⁸⁵.

Il *Corinto* è il risultato di una raffinata operazione letteraria nella quale Lorenzo intreccia fonti classiche e volgari, dimostrando tanto la sua capacità di lettore colto e attento, quanto la sua cultura degna del signore di Firenze. All'interno dell'opera si riconoscono varie matrici, tra cui il classicismo della tradizione bucolica greca e latina con nomi come Teocrito, Virgilio, Orazio, Ovidio, ma anche la poesia popolare e la lirica amorosa italiana, con un accento particolare sull'Alighieri, sul Petrarca e sul Boccaccio della *Comedia delle Ninfe Fiorentine*, dalla quale Lorenzo riprende il metro dantesco. Si tratta dunque un testo ricco di echi e reminiscenze che vengono saggiamente intessute per creare un piccolo idillio classico, all'interno del quale il pastore Corinto possa dar voce al proprio amore per la ninfa Galatea.

Il modello principale è Virgilio, con particolare riguardo alla seconda *Ecloga*, dalla quale Lorenzo riprende la struttura e i motivi caratterizzanti, quali: il lamento di Corinto, che come il Corydon virgiliano dà il nome al poemetto; l'invito rivolto alla bellissima ninfa Galatea a non fuggire; l'autocelebrazione attraverso l'esaltazione delle proprie capacità e della vasta ricchezza con l'offerta di doni. Tutto ciò viene presentato attraverso un canto, con il quale il pastore Corinto, dietro cui si immagina Lorenzo stesso, cerca di intenerire la bellissima Galatea-Lucrezia Donati e di vincere il suo rifiuto. Lorenzo mette in risalto la figura del pastore innamorato in molte delle sue opere, e il canto rientra in uno dei motivi topici di quest'ambientazione bucolica.

⁸⁵ ID., *Corinto*, in L. DE' MEDICI, *Opere*, cit., p. 135.

L'opera si apre con un paesaggio addormentato in una notte illuminata dalla luna argentea.

La luna in mezzo alle minore stelle
chiara fulgea nel ciel queto e sereno,
quasi abscondendo lo splendor di quelle,
e 'l sonno avea ogni animal terreno
5 dalle fatiche lor d'urne sciolti:
e 'l mondo è d'ombre e di silenzio pieno.

A Lorenzo bastano pochi versi per dipingere in un'unica pennellata l'atmosfera nella quale si inserisce la vicenda. È notte, e questo dato è importante perché si discosta dall'immaginario comune del *locus amoenus*, in cui solitamente è giorno e si vedono le prime luci dell'alba, oppure si cerca ristoro da un sole più caldo sotto l'ombra degli alberi rigogliosi. La situazione tuttavia non è cupa e oscura, e la solitudine del protagonista non risulta inquietante: gli astri risplendono chiari, il cielo è sereno, gli animali affaticati si riposano e c'è silenzio, una pace che permette al poeta di sviluppare il suo canto, ma che non si riflette nel suo stato d'animo, poiché tormentato dalle pene d'amore.

Nei seguenti versi viene introdotto il personaggio di Corinto, che se ne sta nei boschi folti tra i faggi, una pianta citata nella lista della vegetazione presente nel giardino di Careggi e che gode di vari precedenti nella letteratura, primo fra tutti il faggio che fa ombra a Titiro cantore in apertura delle *Bucoliche*. I tormenti amorosi impediscono il riposo di Corinto, che affida alla natura, unica uditrice delle sue pene, la preghiera di riferirli alla destinataria.

16 Qual' siano i mia sospiri e il tristo pianto
odonlo i boschi, e tu, Notte, lo senti,
poich'io son sotto il tuo stellato ammanto.

Il dolore appare vivo e percepibile, il che rende Corinto non una figura stilizzata, ma dotata di una propria dimensione psicologica: patisce, desidera e spera, e dà voce ai suoi tormenti con un'umanità che risulta quasi quotidiana. Si interroga sull'efficacia della sua preghiera e sul perché il cuore continui a soffrire anche se la ninfa è lontana.

Adunque e rozzi versi e poco ornati
dareno al vento: et or ho visto come
45 saranno a•lle i mia pianti portati.
L'aura muove delli albor' l'alte chiome,
che rendon, mosse, un mormorio süave,
che empie l'aere et i boschi del suo nome;

se porta questo a me, non li fia grave
 50 portar mio pianto a questa dura femina
 per li alti monti e per le valli cave,
 ove abita Ecco, che i mia pianti gemina:
 o questo o il vento a•llei lo portin seco.
 Io so che 'l canto in pietra non si semina:
 55 forse ode ella vicina in qualche speco.
 Non so se sei qui presso; son ben ch'io,
 fuggi dove tu vuoi, sempre son teco.

L'assenza dell'amata lo convince che le sue parole non le giungeranno mai se non saranno aiutate dalla natura circostante, che eppure continua a tormentarlo ricordandogliela in ogni modo. Il canto puro e semplice del pastore innamorato è il primo mezzo di cui Corinto dispone per cercare di avvicinarsi Galatea: se la lontananza impedisce che le parole facciano breccia, allora sarà il vento a sollevare questi «rozzi versi e poco ornati» e a portarli a lei. Così come il mormorio delle fronde scosse pare chiamare il suo nome e lo porta a Corinto, si augura allo stesso modo che il vento le porti i suoi pianti e la possa raggiungere ovunque lei sia. Corinto non è certo di dove si trovi Galatea, e per quanto ne sa potrebbe anche essere nascosta lì vicino e assistere al suo canto. Il duro cuore dell'amata impedisce alle parole di Corinto di avere effetto, e nemmeno l'aiuto della natura può nulla se lei non è disposta ad accoglierla.

Amareggiato, Corinto si lascia andare ad una serie di situazioni ipotetiche che la vedrebbero essere meno dura e inafferrabile, e la cui realizzazione porterebbe sicuramente la bella Galatea più vicina a lui sia fisicamente, sia col sentimento. Questo ardente desiderio, espresso attraverso parole struggenti, muove il lettore a compassione per la sua condizione tormentata. Tuttavia l'incontro non è possibile, e Corinto rimane solo e in cerca di qualche sollievo, che trova in un sogno meraviglioso nel quale si rifugia e da cui trae la pace che gli è negata dalla sua condizione di innamorato respinto: Galatea è vicino a lui e non è più irraggiungibile come lo è una divinità lontana, ma è viva, allegra, colorata, leggiadra e ballerina.

Le terzine legate al vagheggiamento del sogno si possono dividere in due sezioni: la prima riguarda l'immaginaria vicinanza di Galatea al pastore e la loro primaverile interazione che si sviluppa con toni quasi da favola; la seconda invece è incentrata sui *topoi* letterari ben consolidati dell'autovanto del pastore e dell'offerta di doni rustici per far comprendere alla ninfa che non c'è niente di più che potrebbe desiderare. Il tutto viene

presentato in un contesto di bella stagione, i cui colori e odori sono veicolati sia dalla presenza dei fiori e della vegetazione circostante, sia dalle caratteristiche dei doni offerti, che aggiungono al quadretto del sogno un tocco di colore in più: il bianco del latte, il colore dei fiori e della frutta, il rosso vivo delle fragole, l'oro del miele. Inoltre, l'aspetto visivo è corroborato nella sua piacevolezza anche dal gusto dolce degli elementi citati da Corinto. Anche in questa lista si intravede la bellezza e la potenza della primavera, che fa crescere varia frutta nella stessa stagione.

Tre versi fungono da collante tra questi due blocchi, e anticipano delle tematiche che verranno sviluppate in maniera più estesa nella chiusa dell'opera.

Fugga, ninfa, da te tanta durezza;
80 questo acerbo pensier del tuo cor caccia:
 deh. non far micidial la tua bellezza!

L'ultima preghiera di Corinto prima dell'epilogo, infatti, occupa tre terzine in cui il pastore esce in maniera brusca dal suo sogno ad occhi aperti, facendo riemergere tutto il dolore che per un momento era stato abbandonato grazie all'incanto sospeso dell'immaginazione.

O ninfa, se il mio canto non ti muove,
 muovati almeno quel d'augei diversi
 che cantan con piate voce e nuove:
 non odi tu d'amor meco dolersi,
155 misera, Philomena, che si lagna
 d'altrui, come io di te, ne' dolci versi?
 Questa sol senza sonno mi accompagna.
 Ma io ti credo muovere a pietate,
 tu ridi se il mio pianto il terren bagna.

La consapevolezza della sconoscenza della donna amata si intreccia nuovamente al sostegno offerto al pastore dalla natura, la cui piacevolezza e armonia potrebbe risultare più gradita a Galatea e quindi potrebbe muoverla a pietà meglio di quanto farebbe solo il suo rozzo canto. Si torna sulle immagini dell'apertura dell'opera, ovvero una notte insonne e di pianto, accompagnato questa volta dal canto di un usignolo che condivide una pena del tutto simile. La presenza di Filomena ben si allinea al contesto mitologico e canoro del *Corinto*, e introduce nella scena un rimasuglio di primavera lasciato dal sogno: l'usignolo è infatti un animale famoso per il suo canto gradevole, che si può apprezzare dopo lo svernamento come simbolo dell'inizio, e dunque del ritorno, della bella stagione.

Il canto di Corinto si può paragonare a quello di un altro pastore che soffre per amore: il Vallera innamorato della pastorella Nencia, sullo sfondo del Mugello. La *Nencia da Barberino* venne probabilmente composta dopo il *Corinto*, nel 1468 circa⁸⁶, e rappresenta una delle espressioni più vivaci e originali della poesia pastorale del Quattrocento. La fortuna di questa opera fu immediata, al punto da diventare presto un modello per la poesia rusticale. I cosiddetti “versi nenciali” avranno molta fortuna nella letteratura italiana proprio grazie sia al contrasto tra la tradizione bucolica e la freschezza espressiva, sia alla vivace mescolanza dei temi colti e popolari. Tali caratteristiche saranno ravvisabili in opere di autori successivi, che dialogheranno direttamente con queste stanze.

Attraverso la *Nencia da Barberino*, Lorenzo seppe ritrarre con considerevole efficacia un frammento della vita quotidiana del contado, restituendolo attraverso un raffinato realismo che si concretizza nell'utilizzo del linguaggio vernacolare mugellano. Tutto ciò non porta ad una caricatura grottesca dei personaggi, ma ad una sorta di partecipazione, seppur distaccata, al loro mondo. Lorenzo non rinuncia al gioco e all'ironia, e mantiene una posizione al contempo leggera e profonda rispetto alla realtà che vuole descrivere: sulla scia del genere bucolico-pastorale, crea uno spazio comico-realistico per costruire un canto d'amore che sia in grado di suscitare un fine divertimento.

L'opera nasce in relazione ai soggiorni di Lorenzo nel Mugello, e riflette un profondo interesse per il mondo contadino, per le sue dinamiche, il suo linguaggio e le sue tradizioni. Proprio questa immersione nella vita rustica consente a Lorenzo di dare vita a una poesia che, pur nella sua apparente semplicità, è frutto di una straordinaria consapevolezza letteraria. Ancora una volta, infatti, Lorenzo ha modo di dimostrare la sua vasta cultura richiamandosi ai grandi nomi della classicità, e in particolare, proprio come per il *Corinto*, brilla l'astro di Virgilio delle *Bucoliche*, e il canto del pastore che soffre ne è un pilastro. A questo, Lorenzo intreccia sapientemente elementi della cultura volgare e popolare, partendo innanzitutto dal metro: se per il *Corinto* aveva scelto la nobile terzina dantesca, ora predilige la popolareggiante ottava, a cui fa ricorso qui per la prima volta in assoluto, riprendendo sicuramente la lezione del Boccaccio e del Pulci. Ricorrono anche tessere auliche soprattutto da Petrarca e da Dante, com'è tipico per Lorenzo in questi primi anni da poeta, ma si riconoscono anche i nomi di Buonaccorso

⁸⁶ ID., *La Nencia da Barberino*, cit., p. 155.

da Montemagno, di Cavalcanti e di Burchiello e imitatori. Come sostiene Zanato, «l'imponenza, se commisurata alla brevità del testo, di tali recuperi, medio-bassi e "tragici", connota la *Nencia*, senza ombra di dubbio, come l'opera di un *poeta doctus*, che anche ritraendo le sfortunate vicende amorose di un pastore-contadino continua a prestargli la propria voce, ormai geneticamente impastata con quella degli scrittori piccoli e grandi del passato. E anche laddove decide di «ludere cum Nencia», rendendo più scoperto il gioco parodico già implicito nel concedere la propria cultura poetica volgare al Vallera, risulta evidente la matrice tutta letteraria dell'esperimento⁸⁷».

La vera novità della *Nencia*, perfettamente allineata alla tradizione, risiede proprio nella capacità di Lorenzo di caratterizzarne il lessico, utilizzando un linguaggio popolare che conferisce alle ottave una vivacità singolare e una grande originalità. La scelta del metro e del lessico rende il tutto omogeneo e musicale, sul filo dell'elegia e della caricatura.

La poesia si articola in venti ottave e si divide, secondo una perfetta simmetria, in due parti che comprendono dieci ottave ciascuna, e risponde pienamente ai canoni della poesia bucolica. Nelle prime dieci stanze si trova il motivo dell'autovanto del pastore Vallera intrecciato alla lode della bellezza rustica della donna, che riprende in chiave comica la tradizione della *descriptio mulieris*; nelle successive ottave vi è l'effettivo lamento d'amore di Vallera, a cui segue la canonica offerta di doni allo scopo di conquistarla. La chiusa dell'opera ricalca la tradizione classica del congedo dall'amata per riprendere le proprie faccende pastorali, abbandonando così le fantasie amorose che portano ad una distrazione ed eventualmente anche a mancanze sul lavoro. In questo modo tutto ritorna all'ordine naturale delle cose.

È interessante però che gli ultimi due versi dell'ottava XX richiamino, attraverso i termini *cantando* e *cuor*, proprio i primi due versi dell'ottava I, un rimando che chiude in maniera perfettamente simmetrica l'opera.

I Ardo d'amore, e conviemme cantare,
 per una dama che me strugge el cuore,
 [...]

XX [...]
 rimanti lieta, i' me ne vo cantando
 e sempre la Nencia entro 'l mie cuor chiamando.

⁸⁷ Ivi, p. 156.

Il motivo dell'amore e della sua espressione musicale racchiude il quadretto rustico proprio come farebbe una cornice, suggellando sotto queste tematiche tutta l'essenza dell'opera, che da questo punto di vista fa il paio proprio con il *Corinto*. Anche nell'egloga precedente infatti convivevano il gusto elegiaco dell'adorazione dell'amata e quello caricaturale dell'autocelebrazione del pastore, ma se il *Corinto* conserva delle note maggiormente classicheggianti, la *Nencia* si emancipa verso un gusto prettamente popolare, segnando un progressivo distacco dai modelli tradizionali.

I punti di contatto tra le due opere sono vari. Innanzitutto, sia *Corinto* che *Vallera* non riescono a godere della quiete della notte, che sembra interminabile sotto il peso del tormento per la fanciulla amata. Forse *Vallera* ha più fortuna rispetto a *Corinto*, perché lui sa che quantomeno potrà vedere la sua *Nencia*, mentre *Galatea* fugge e ride delle pene del pastore; inoltre, se *Vallera* può parlarle, *Corinto* è costretto sperare che le sue parole le arrivino in qualche modo. Entrambe le donne sono presentate secondo delle caratteristiche che per *Galatea* toccano corde maggiormente classicheggianti, mentre per *Nencia* sono più basse e popolari, ma sono accomunate da qualche dettaglio: sono bellissime ed hanno dei tratti perfettamente ascrivibili al *topos* della *descriptio puellae*, sono ballerine o tali sono immaginate, ma soprattutto hanno un cuore duro e sordo ai lamenti dell'innamorato.

II.5. Madonna Primavera

Galatea e *Nencia*, protagoniste del sogno e della realtà, possono essere condotte a dei tratti descrittivi comuni e topici della letteratura bucolica. Innanzitutto, entrambe sono l'oggetto del desiderio di un pastore, e questo è il fattore scatenante del motivo stesso del canto, nucleo di entrambe le opere. Al canto però non rispondono, e il loro cuore è definito di pietra.

Nel *Corinto*, il pastore chiede a *Galatea* «Perché vuoi tu che muoia il poveretto?» (v.15) e la prega di «non aver il cor tanto severo!» (v.31). La definisce come una «ninfa, [...] senza pietate alcuna!» (v.35), una «dura femina» (v.50) dal «crudo voler» (v.58), e infine arriva la preghiera più accorata di non essere superba.

La Nencia invece «ha ‘l cuore com’ un ciottol duro» (V, 4) e «strugge el cuore» (I, 2) di Vallera, assumendo gli stessi atteggiamenti di indifferenza e mancata compassione per il povero innamorato. La loro insensibilità è proprio il motore che dà vita al canto, e contrasta la pura allegria e il tripudio della vita che la loro sola presenza emana.

Nencia è bellissima, la più bella fanciulla che Vallera abbia mai avuto la gioia di incontrare nonostante abbia girato vari mercati della Toscana. L’elogio della sua bellezza è, come si conviene, modellato su un lessico parodico, scherzoso, un tono medio-basso che si mescola alla lirica amorosa: agli occhi che fanno innamorare viene specificato il colore scuro tipicamente popolareggiante, alle labbra rosse e alle guance rosee rispondono i denti più bianchi di quelli di un cavallo e la testa lucente e quadrata. L’utilizzo sapiente del linguaggio porta a delle immagini particolarmente felici, come «le ciglia che pare una festa quand’ella l’alza» (III, 5-6) e il paragone tra il colorito della sua pelle del volto e quello di una rosa. I suoi capelli sono, come da tradizione, biondi e ricci quasi come se fossero degli anelli, ma lei li tiene raccolti in delle «trecce bionderelline» che vanno quasi a nascondere questo tratto di classicità. La sua figura è riassunta dai colori bianco e rosso tipici della *descriptio mulieris*. Nencia è anche ballerina, ed è forse la marca che maggiormente la contraddistingue:

VIII Ell’è dirittamente ballerina,
ch’ella se lancia com’una capretta:
girasi come ruota de mulina,
e dassi della man nella scarpetta.
Quand’ella compie el ballo, ella se ’nchina,
po’ se rivolge e duo colpi iscambietta,
e fa le più leggiadre riverenze,
che gnuna cittadina da Firenze.

È la descrizione di una danza veloce, allegra e vorticoso, capace di suscitare sentimenti positivi in chi la guarda muoversi leggiadra.

Anche Galatea, nel sogno di Corinto, viene immaginata nell’atto di danzare. Le due danze sono però diverse: se quella di Nencia ben si addice ad un contesto di festa popolare, con giravolte tra battiti di mani e urla festose, i movimenti di Galatea sono immaginati più aggraziati, nel mezzo di un bel prato e accompagnati dal suono della zampogna. Corinto inoltre si concentra maggiormente sugli effetti che la donna scatuisce nella natura, attingendo a piene mani alle caratteristiche del *locus amoenus*.

Innanzitutto, affinché la natura possa godere degli effetti di Madonna, Corinto necessita di averla vicina, ed è proprio la sua presenza a rendere possibile ogni cosa. Come sostiene Maier, «la visione fantastica di Galatea lo esalta, e l'espressione della sua trepida e meravigliata contemplazione trabocca [...] Qui Corinto è classico ed è moderno assieme: è uomo vivo, tutto preso dal fervore della sua passione d'innamorato, ed i suoi accenti si inscrivono in una zona di sentita commozione⁸⁸».

Corinto vorrebbe stringerle «le bianche mani» e il «bel viso» (v.60), e questo desiderio richiama il motivo stilnovistico e petrarchesco ben assodato nella letteratura. Galatea dunque assume sì i tratti angelici, distanti e quasi divini di donne quali Laura e Beatrice, ma racchiude in sé anche tratti tipicamente umani, bucolici, vivaci e tangibili che poi saranno propri soprattutto della Nencia.

Questa porta stilnovistica si apre, attraverso l'immagine delle mani bianche e del bel volto, su uno scorcio di paesaggio meraviglioso. Se Galatea fosse lì con lui, Corinto vorrebbe farla sedere su un verde prato ricoperto di fiori e suonerebbe per lei una zampogna ricavata da un lento salice, in una scena di musicale dolcezza. Vorrebbe che lei cantasse e ballasse per lui, e che una volta sopraggiunta la stanchezza si sedesse con lui sotto un albero.

Nell'accennata costruzione del luogo circostante, vengono messe in campo alcune piante specifiche. Innanzitutto, Corinto le offrirebbe l'ombra di un grande rovere che, simbolicamente, potrebbe rappresentare sia la calma e la forza – ovvero le qualità del pastore, che è in grado di attendere la sua ninfa senza reclamarla, sperando in un suo avvicinamento volontario – sia la virilità e la ricchezza che dovrebbero esserle gradite. Successivamente, comincia ad essere messo in risalto uno stretto legame tra il fiorire della natura e le caratteristiche della donna, che riportano la bella stagione.

Io pel prato còrrei diversi fiori
e sopra il viso tuo li farei piovere,
70 di color' mille e mille varii odori;
tu ridendo faresti, dove fòro
e primi còlti, uscir delli altri giori.

Lo scenario è molto suggestivo: il prato è ampio, profumato e colorato dai mille fiori che Corinto raccoglierebbe per lei, e li farebbe cadere sul suo viso bianco vestendola di

⁸⁸ B. MAIER, *Lettura critica del "Corinto" di Lorenzo de' Medici*, Trieste, Zigotti, 1949, p. 26.

primavera e dando al sogno la parvenza del miracolo. L'immagine della cascata floreale variopinta e profumata che richiama da vicino quella della ninfa Simonetta delle *Stanze* di Poliziano e di Laura del Petrarca del sonetto CLXV, e ben si addice alla soavità del luogo.

Al motivo della pioggia di fiori si aggiunge quello della rinascita della natura grazie alla presenza della donna amata, che è un tema molto celebre nella letteratura. Il sorriso sulle sue labbra infatti fa germogliare nuovamente i fiori laddove sono stati raccolti, facendo così tornare la primavera attraverso la sua risata. Poi ancora Corinto, con la sua rustica galanteria, le decorerebbe i capelli dorati con ghirlande intrecciate dalle sue stesse mani, e la bellezza della donna diventerebbe tale da non riuscire, proprio come per Nencia, ad essere vinta.

La sola presenza di Galatea al fianco di Corinto dunque sarebbe sufficiente per farlo vivere in questo luogo incantevole, in cui tutto è animato dalla sua presenza, il paesaggio rifiorisce e ovunque torna la bella stagione ad infondere linfa nuova. Si tratta di una primavera vasta, sconfinata, che si anima della stessa forza vitale della donna e risponde all'innamoramento dei personaggi.

Sullo stesso argomento di forza vivificatrice della natura grazie alla donna amata, Lorenzo scrisse un'altra opera qualche anno più avanti. Si tratta delle *Selve*, titolo probabilmente non d'autore ma plasmato sul modello di Stazio e anche sulla scia del Poliziano delle *Silvae*, prolusioni ai suoi corsi universitari composte tra il 1482 e il 1486. L'idea del bosco composito trasmessa dal titolo ben si adatta al carattere eterogeneo e sfaccettato del testo, che lega assieme vari temi incastonandoli in una cornice più ampia. La genesi dell'opera, probabilmente, è da ricercarsi nei componimenti occasionali che Lorenzo, grande improvvisatore, raccolse e rielaborò probabilmente dopo il 1486, utilizzando materiali scritti non molto tempo prima e comunque successivi al 1483⁸⁹.

L'opera presenta una struttura elastica che permette di superarne la frammentarietà e di godere ugualmente di una coerenza poetica. Lorenzo unisce un ampio ventaglio di immagini, toni e registri che riflettono la sua sensibilità e abilità nella gestione di frequenti digressioni, le quali toccano tematiche condivise dall'ambiente culturale fiorentino del

⁸⁹ T. ZANATO, *Selve*, cit., pp. 441-442.

tempo. Le *Selve* dunque si caratterizzano per un'ampia *varietas*, e uniscono motivi classici e rinascimentali.

La struttura è bipartita in *Selva I* e *Selva II*, e nonostante la differente quantità di ottave che le fa apparire sbilanciate e forse incomplete, tra le due si sviluppa invece un dialogo coerente e organico che mette in connessione il tutto attraverso un percorso narrativo.

La prima *Selva* sviluppa il tema principale della narrazione della personale vicenda amorosa di Lorenzo, accompagnandola con una serie di digressioni che riguardano sia la descrizione della speranza e della gelosia, ma anche quadretti su tematiche primaverili e richiami alla perfezione dell'età dell'oro, quando la vita non era soggetta alle difficoltà che invece si riscontrano nel tempo presente.

La seconda *Selva* è invece più breve e compatta, priva di tutte quelle parentesi che offrono degli scorci di riflessione poetica in rapporto alla donna. Qui infatti, il tema è l'ingentilimento dell'uomo innamorato in un percorso ascensionale che permette il raggiungimento del sommo bene, ovvero dell'alta divinità, grazie all'amata che diventa quasi una mediatrice per la beatitudine celeste. L'incontro amoroso si sublima in un incontro spirituale, e l'amore terrestre si specchia in quello divino. La tematica filosofica trova una corrispondenza con il pensiero ficiniano, caratteristico anche dell'opera *De Summo Bono*.

Assieme, le due *Selve* formano un percorso coerente e consequenziale: dalla dolorosa e spasmodica attesa della donna amata nella prima parte, si giunge nella seconda alla gioia del raggiungimento del bene e alla sua contemplazione.

Le immagini che aprono l'opera rappresentano una situazione di attesa e pena molto simile a quella analizzata per il *Corinto*.

I Dopo tanti sospiri e tanti omei
 ancor non veggo quel bel viso adorno;
 dopo tanti dolori e pianti rei
 non fanno, omè!, quei belli occhi ritorno.

La prima quartina della prima ottava mostra il protagonista logorato dal pianto e dal dolore causato dalla lontananza della donna, per cui si dispera e si lascia andare allo sconforto. Così come anticipato dal v.4, il componimento insisterà sul ricordo di determinate parti del volto e del corpo della fanciulla, e la preminenza assoluta va a «quei

belli occhi». È un'immagine sicuramente stilnovistica e petrarchesca che si accompagna anche al richiamo delle belle mani e del bianco volto, elementi topici con cui Lorenzo descrive la donna amata seguendo in maniera essenziale i canoni della *descriptio puellae*.

Il poeta soffre e invoca la morte, che sola può porre fine alle sue sofferenze. Guardandosi intorno, si rende conto che la natura stessa gode di molta più felicità di quanta gli sia concessa. La descrizione dell'ambiente è ridotta e sobria, probabilmente perché la donna manca e di conseguenza anche la sua potenza vivificatrice e primaverile viene meno. I tratti sono comunque rispondenti alla canonica descrizione del *locus amoenus*: gli animali, i boschi, i monti e i fiumi. Questi semplici elementi hanno un vantaggio su di lui, ovvero possono godere talvolta della presenza dell'amata.

IV Perché son più felici, occhi miei lassi,
 che voi le fere, e boschi, e monti, e fiumi?
 Perché son più di voi felici e sassi,
 che veggon pur talora e vaghi lumi?

È nella consapevolezza del proprio stato di infelice, opposto a quello della natura, che inizia una piccola serie di metamorfosi che il poeta desidererebbe compiere per poter diventare anch'egli parte del paesaggio: se fosse un sasso oppure l'erba, allora verrebbe toccato dai suoi passi leggeri; se fosse una pianta di alloro, allora la bella mano ne coglierebbe le fronde e le intreccerebbe per decorarsi i capelli con una ghirlanda; se fosse un corso d'acqua, lei probabilmente ci intingerebbe la mano o ci si specchierebbe; se fosse un animale, non scapperebbe affatto da lei. L'elenco riassume i pochi tratti del luogo offerti da Lorenzo nei suoi versi.

Il dolore spinge il poeta a recarsi nei luoghi in cui la presenza dell'amata sembra ancora riempire l'aria. Lì viene colto dalla dolce e desiderata Speranza, personificazione che accompagna la sua spasmodica attesa e che gli dà conforto facendogli credere che un giorno potrà rivederla ancora. È proprio questo auspicio che apre le porte ad un sogno, un'immagine idilliaca tutta concentrata sui prodigi naturali provocati dalla donna, un'esplosione primaverile della natura che sembra rifiorire al pensiero di lei.

Tutto parte, ancora una volta, proprio dai suoi occhi che, come da *topos* letterario antico e rivolto soprattutto alla dea Venere, hanno il potere di riportare la bella stagione con solo uno sguardo. Infatti gli occhi di Madonna hanno la facoltà di scacciare le nebbie invernali

e di riportare il bel sole proprio come possono allontanare il dolore dal cuore dell'innamorato riportandovi la lietezza dell'amore.

Il sole è l'astro che personifica la donna, e questo è significativo se si considera la conclusione dell'opera che porta all'elevazione pura verso Dio. Si noti che in tutta la poesia del Magnifico, il Sole è il *senhal* di Lucrezia Donati, fanciulla amata (poeticamente o no) da Lorenzo fin dalla giovinezza. Viene accostata anche a Clizia innamorata del Sole, e il suo nome è collegato, seppur non per derivazione etimologica, alla luce secondo la trafila Lucrezia-Luce-Sole.

Gli occhi della fanciulla, dunque, hanno la stessa capacità del sole: fanno rifiorire la natura proprio come avviene in primavera. La terra, un tempo secca e spoglia, si riempie di rose e di viole; gli alberi rigermogliano e gli uccelli cantano lieti tra le fronde verdi e rigogliose; i pastori ritornano ai loro impieghi e si occupano degli animali che, proprio come la vegetazione circostante, sono gravidi di vita nuova; le fanciulle gioiose raccolgono i bei fiori colorati.

Nella sezione specificamente dedicata alla *descriptio veris* (XIX-XXXI), si può notare l'intreccio tra fonti popolari, classiche, e i rispettivi stili e orizzonti, proprio com'è tipico della poesia laurenziana. Le ottave XIX e XXI riguardano da vicino l'arrivo del sole, da cui non conviene proteggersi in alcun modo, e gli effetti di rinascita che ne conseguono. Qui, l'unico tocco classicheggiante corrisponde alla citazione delle sorelle Progne e Philomena, ovvero la rondine e l'usignolo che marciano il ritorno della primavera. Le successive ottave XXII, XXIII e XXIV, sono più strettamente bucoliche e popolareggianti nella rappresentazione, con la presenza dei pastori e delle donne che vivono in armonia con il luogo e che richiamano alla mente i contesti del *Corinto* e della *Nencia da Barberino*. Seguono le due stanze XXV e XVI classicheggianti, in cui compaiono riferimenti mitologici strettamente legati al tema dell'eterno ritorno. La prima quartina dell'ottava XXV, con la citazione di Flora, le sue ninfe e Zefiro, non può che riportare il lettore nell'aranceto di Botticelli.

XXV Vedrai ne' regni suoi non più veduta
 gir Flora errando con le ninfe sue;
 il caro amante in braccio l'ha tenuta,
 Zephro, e insieme scherzan tutti due.

Le immagini sono del tutto assimilabili al celeberrimo quadro *La Primavera* (Fig. 4): Flora, la dea dei fiori e della natura, ritorna con le sue ninfe, e con l'aiuto del vento Zefiro e per mezzo dei loro giochi, riportano la primavera ovunque scaturendo un tripudio di colori e profumi. Nelle *Selve* si aggiunge Clizia, la ninfa-eliotropo che, innamorata del sole, ne segue il percorso.

Si ritorna poi, fino all'ottava XXXI, ad una commistione di elementi classicheggianti e pastorali: l'aria è riempita dal suono di corni e zampogne, dal fruscio delle fronde e dallo scorrere placido dell'acqua abitata da Nereo e dalle sue figlie; la terra ringiovanisce con stupore, e tutt'intorno sembra tornare ad un tempo pacifico, equilibrato, sereno, privo di dolori e di noie, in cui le ninfe giocano e riempiono di meravigliosi fiori i loro canestri.

Interessante è la doppia precisazione delle rose e delle viole sia nell'ottava XX «né più la terra del tempo dolersi | ma vestirsi di rose e di vïole», sia nell'ottava XXXII «candide rose e pallide vïole | porton le ninfe in grembo e ne' canestri». Questi fiori sono una coppia canonica di stampo petrarchesco che si può interpretare, però, in un'ottica più strettamente primaverile. Nei due versi del *RvfCCVII* di Petrarca «così rose et vïole | ha primavera, e 'l verno ha neve et ghiaccio», l'accostamento dei due fiori è plausibile perché esprime un arco temporale abbastanza lungo e che viene coperto proprio da tutta la stagione primaverile. Infatti le viole sono solitamente i fiori che nascono all'inizio della primavera, mentre le rose la concludono prima dell'estate. Per Lorenzo, però, la compresenza delle due specie di fiori nello stesso cesto significa che le ninfe li stanno raccogliendo nello stesso momento, e questo è possibile solo in un contesto di eterna primavera, in cui fiori e frutti appartenenti a diversi momenti di fioritura convivono. Questa constatazione corrobora l'idea di scenario da sogno che la donna crea al suo passaggio, capace addirittura di immobilizzare il tempo con la sua presenza e di cristallizzarlo in un momento di armonia superiore. Come viene specificato a partire dall'ottava XXIX, tutto ciò rimane in vita finché c'è Madonna.

XXIX Durerà questa nuova meraviglia
 insin che 'l lime de' belli occhi appare
 e si presenti alle gelate ciglia;

Infine, a conclusione di questa sezione, in corrispondenza dell'ottava XXXI, vi è una sorta di riassunto e ultimo assaggio della potenza vivificatrice della donna.

XXXI Lascerà poi la bruma innamorata
 Partendosi la luce de' belli occhi;
 La via è già da molti fior' segnata,
 Lieti aspettando che 'l bel piè li tocchi;
 L'aria che fende è lucida e beata;
 Uno amoroso nenbo par che fiocchi
 Sopra lei fior' fragranti, un dolce odore;
 Splendon per tutto spiriti d'Amore. –

I suoi occhi sconfiggono l'inverno e la natura rifiorisce al suo intercedere leggero. L'amore che emana la sua figura è posto in risalto dalla suggestiva cascata di fiori che le piove sopra coi suoi dolci odori, proprio come Galatea nel sogno di Corinto, come Laura di Petrarca o come Simonetta di Poliziano.

La donna è essa stessa la primavera, e la natura risponde a lei quasi con magia, in un sogno in cui riconosce la sua grandezza e sboccia per essere alla sua altezza.

Lorenzo si concentrò molto sul *topos* della donna-primavera anche in altre opere, ripercorrendo immagini tipiche della tradizione che vanno dallo sguardo vivificatrice degli occhi ai tratti del *locus amoenus*. Un esempio è il sonetto XXXII del *Comento de' miei sonetti*.

XXXII

Ove madonna volge li occhi belli,
 senza altro sol la mia leggiadra Flora
 fa germinar la terra e mandar fora
 4 mille varii color' di fior' novelli.
 Amorosa armonia rendon li uccelli
 sentendo il cantar suo, che l'innamora;
 veston le selve i secchi rami, allora
 8 che senton quanto dolce ella favelli.
 Delle timide ninfe a' petti casti
 qualche molle pensiero Amore infonde,
 se trae riso o sospir la bella bocca.
 12 Or qui la lingua o pensier non par che basti
 A intender ben quanta e qual grazia abonde,
 14 Là dove quella candida man tocca.

Nella sezione dedicata alla prosa esplicativa del sonetto, Lorenzo inizia in questo modo:

Era del mese d'aprile, nel quale, secondo la comune consuetudine della città nostra, li uomini volentieri insieme con la loro famiglia nelle dilettevole ville a•lloro consolazione si stanno, perché in quel tempo l'anno è tanto più bello, quanto è la prima iuventù più bella che tutte l'altre età deli uomini; e, oltre a questo, la città nostra ha vicini a sé molti e delicati e piacevoli

luoghi, e quali, oltre alla naturale consuetudine, allettano qualche volta a lasciare le civili e private cure e fruire alquanto di rusticano ozio.

Nell'autodiegesi viene immediatamente esplicitato il periodo e, di conseguenza, la stagione: è aprile, dunque primavera, e le famiglie fiorentine si recano nel contado per trascorrere piacevolmente il loro tempo. È interessante la similitudine tra la bellezza di questo momento dell'anno e la giovane età dell'uomo, in quanto Lorenzo, nel corso della sua vita pubblica e della sua produzione letteraria, si è ormai fatto simbolo del culto della giovinezza. La ricerca del ristoro, corroborata dalla prospettiva dei «delicati e piacevoli luoghi» spinge gli uomini ad abbandonare le fatiche pubbliche, proprio come da *topos* letterario. A queste motivazioni più che valide, però, se ne aggiunge una altrettanto importante per il poeta.

In questo tempo, adunque, accadde alla donna mia di andare, come molte altre, in una sua dilettevole villa, ove stette alquanti dì, privandomi della sua desiderata visione;

Proprio come in apertura della *Selva I*, anche qui la donna amata da Lorenzo è lontana. Un suo amico, consapevole del grande sentimento d'amore che lo lega a lei, lo invita a raggiungerla, «perché ora cantano gli uccelli, ora si rinnovano e prati d'erbe e di fiori, ora si rivestono gli arbori di fronde; le ninfe, li uomini e tutti li animali sentono al presente più forze amorose; e però ora sarebbe tempo che tra tanti naturali ornamenti vedessi la tua carissima donna», dice lui. Quantomeno Lorenzo, diversamente dai suoi personaggi, sa dove poter trovare la donna ed eventualmente ha anche la possibilità di raggiungerla.

Lorenzo, deciso a partire, è consapevole del rigoglio della natura che lo incanterà al suo arrivo: laddove lei è presente, non occorre che la stagione sia l'effettiva primavera, perché è lei che la porta ovunque va.

[...] perché dove era lei non bisognava né sole, né stagione novella, né altra virtù che la sua a fare germinare la terra, fiorire et empersi di fronde li albori, cantare li uccelli, e li altri effetti che suole fare primavera.

[...] tutto pieno di quelli pensieri composi el presente sonetto, nel quale mi sforzai esprimere li effetti della virtù della donna mia, li quali operava in quelli salvatichi luoghi dove in quel tempo si trovava; mostrando prima che li occhi suoi avevano la virtù del sole, perché dove ella li volgeva, faceva produrre alla terra diversi colori di novelli fiori, chiamandola la bella Flora in questa parte che faceva nascere e fiori, cioè la dea de' fiori, Faceva ancora cantare amorosamente li uccelli, innamorati del canto suo, quando lei sentivano dolcemente cantare;

rivestiva delle loro fronde e secchi rami di quelli arbori che la vernata perdono le foglie, quando dolcemente parlava.

[...]

E che sia più potente cagione questa, lo mostra che quella cagione a mio parere è più potente a muovere effetto, che mostra in sé maggiore affetto, <come mostra in sé maggiore affetto> il riso e il sospiro che il guardare, il cantare o il parlare, come mosterremo; e maggiore affetto mostra di tutti questi il toccare.

Lorenzo si sofferma sulla forza vivificatrice dei suoi occhi, del suo canto e del suo parlare, aggiungendo che ancora più che a questi tratti, la sua capacità di innamorare passa attraverso la risata, il sospirare e il toccare. L'ordine è ascensionale e conduce al massimo grado di soddisfazione amorosa: Lorenzo spiega che è Amore a muovere tutte queste virtù nella sua donna, e laddove l'uomo riceva dapprima solo il suo sguardo, a cui segue il canto dei versi amorosi, un dialogo con lui, una risata o un sospiro d'amore e infine un tocco, allora è una testimonianza sempre crescente del sentimento che viene pian piano svelato.

Ecco dunque che si torna a sottolineare come la figura della donna, oltre a far parte del *locus amoenus* in qualità di ninfa che si armonizza con l'ambiente circostante, sia proprio da identificare con la natura stessa, poiché è lei l'artefice della sua bellezza. Sotto quest'ottica, se è il luogo ad ispirare i versi innamorati del poeta grazie ai paesaggi incantevoli, non potrà che essere per grazia della donna amata; al contrario, laddove la sua assenza sottragga la primavera dell'anima, al cantore non rimane altro che struggersi e lasciarsi andare allo sconforto. Non c'è dunque soluzione di continuità tra l'ispirazione che il poeta trae dalla contemplazione della natura e da quella che ricava dal sentimento nei confronti dell'oggetto dei suoi desideri. Le due cose combaciano e trovano la loro origine in Madonna primavera.

II.6. Il fiore della giovinezza

Così come si è visto per l'orizzonte pubblico, Lorenzo fu discepolo del culto della giovinezza anche nelle sue opere letterarie, e questo tema lo accompagnò dagli albori fino alla fine. È proprio la natura, con le sue fasi della vita e lo scorrere del tempo, ad offrirgli

degli spunti di riflessione sul dono della giovinezza, sulla bellezza dell'amore e sulla loro caducità.

Un bell'esempio di come il tema del fiore si intrecci alla vita della fanciulla è offerto proprio dalla chiusa del *Corinto*, che è nota per la sua doppia redazione. Il vecchio finale dell'opera, infatti, venne modificato sulla base delle tematiche presenti nel *De Rosis Nascentibus*. Il carme suscitò l'interesse di vari studiosi, soprattutto per il diffondersi del tema della rosa nella riflessione colta fiorentina. Tra questi vi fu anche il Poliziano, che ne tenne un corso all'università nel 1485, proprio lo stesso anno in cui Lorenzo tornò sul *Corinto* prendendo ispirazione dal suo lavoro.

L'explicit è un punto del testo che risulta sempre molto marcato, e la sua riscrittura è molto rilevante dal punto di vista del significato e del messaggio che il poeta vuole lasciare. In entrambe le chiuse, la cerniera che lega il tema principale all'epilogo è una riflessione che Corinto sviluppa rendendosi conto che la bellezza di Galatea, che lo fa innamorare e sognare, rischia di renderla superba.

Corinto I

160 Dov'è somma bellezza e crudeltate
 È viva morte; pur ti venga a mente
 Non dee sempre durar la tua biltate.

Corinto II

160 Dov'è somma bellezza e crudeltate
 È viva morte; pur mi riconforto
 Non dee sempre durar la tua biltate.

Tra le due terzine, l'unico sostanziale cambiamento si registra nel secondo emistichio del v.161. Nella versione iniziale, infatti, Corinto ammonisce la ninfa ritrosa esortandola a ricordare che la sua bellezza non è eterna; nella seconda, invece, Corinto non si rivolge più a lei direttamente, ma continua seguendo il monologo volto a consolarsi dalla pena d'amore: che la sua bellezza sia destinata ad appassire è forse un limite oltre il quale non gli sarà più dolorosa, e dunque potrà finalmente trovare sollievo.

Da questo punto in poi, nella prima redazione segue la narrazione del tema della caducità naturale della flora seguendo le fasi di maturazione degli alberi e dei loro frutti. Qui non è direttamente Lorenzo, o Corinto, ad osservare e descrivere ciò che succede davanti ai propri occhi, ma l'argomento è spiegato come qualcosa di ben conosciuto e dato. La primavera riveste gli alberi delle loro fronde, e il tempo porta i frutti a nascere, maturare e poi a cadere sotto il loro stesso peso. Quando l'autunno arriva, sottrae tutto ciò che aveva portato la primavera, e gli alberi ritornano secchi e quiescenti sotto il silenzio

dell'inverno. È lo scorrere del tempo logico e conosciuto, che viaggia parallelamente alla vita umana e ne segue le fasi di giovinezza, età adulta e vecchiaia.

La seconda redazione è posteriore di una ventina di anni circa, e si arricchisce di una componente empirica che porta alla narrazione di un'esperienza vissuta in prima persona all'interno di un bel giardino, e dalla quale ne risulta una riflessione utile per ampliare la trattazione del tema della primavera e del legame intrinseco tra la donna e la natura.

Dopo la terzina di raccordo, con l'ammonimento sulla labilità della bellezza rivolto a Galatea e introduzione del tema meditativo e metaforico, Lorenzo ci dà un'indicazione del tempo e dello spazio in cui si svolge la nuova vicenda, che si discosta dunque dall'ambientazione precedentemente conosciuta grazie alle parole di Corinto. Una mattina non meglio definita ma non troppo lontana, nel momento in cui l'alba vince le tenebre con la sua luce, il protagonista si trova in un «picciolo orto» (v.163), un giardino che non ha solo una funzione ornamentale e di piacere, ma è anche uno spazio in cui si coltivano piante e fiori che abbiano un'utilità, proprio secondo usanza quattrocentesca. Il termine «orto», oltre che meglio rispondere alla necessità metrica rispetto a «giardino», serve anche a collocare la vicenda ad un livello stilistico colloquiale e popolareggiante. In questo ambiente ci sono alcuni rosai ai quali il poeta rivolge l'attenzione: la descrizione del giardino è un quadro contemplativo in cui il protagonista intercede con un'eleganza signorile tutta quattrocentesca, e dalla panoramica interezza del suo sguardo iniziale si arriva poi ad una minuta, precisa e realistica descrizione naturalistica. Il poeta vede rose bianche e rosse nei diversi momenti della loro fioritura. Questi colori, oltre ad essere i principali nell'immaginario della rosa e ad essere carichi di significati quali la purezza e la passione, sono anche quelli tipici della *descriptio mulierum*⁹⁰, proprio a rimarcare la stretta connessione che intercorre tra la donna e il fiore. Nei versi di descrizione delle fasi della fioritura, che sono quattro, la sequenza logica e cronologica non viene rispettata: prima viene descritta una rosa completamente sbocciata, poi quella che si sta aprendo timidamente, successivamente quella ancora chiusa in boccio e infine quella che appassisce e «infiora» il prato, con questo bellissimo e particolare termine poliziano.

⁹⁰ Un esempio è la descrizione che Vallera dà di Nencia nell'ottava IX: «La Nencia mia non ha gnun mancamento, | l'è bianca e rossa e de bella misura».

Lorenzo, nel tempo di due versi (vv.176-177), dice che «in men di un'ora» ha visto le rose nascere e sfiorire, e con questa constatazione viene esplicitato il valore simbolico dell'esortazione etica-esistenziale che scaturisce da questa scena. Il rapporto tra giovinezza e morte, così come la consapevolezza del *tempus fugit* e della precarietà della condizione migliore della vita, origina l'apprensione di Corinto nei confronti di Galatea.

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

Il verso 180, in questo senso, è simbolico e rappresentativo di tutto il pensiero che viene espresso in questo explicit: la brevità della giovinezza comporta la percezione della sua vanità, ma anche la necessità di coglierla nel momento opportuno prima che scivoli inesorabilmente dalle mani. Lorenzo riflette sul fatto che è il presente tutto ciò che si può possedere, perché il passato non è più nulla, e il futuro non è ancora accessibile. Ecco perché occorre agire laddove è possibile farlo, e bisogna lasciarsi andare all'amore e alla gioia prima che sia tardi. È un passo di sincera e delicata malinconia, intenso nella constatazione dell'inesorabile trascorrere del tempo, che è lo stesso concetto che Lorenzo esprime chiaramente nella *Canzona di Bacco*:

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

Il tempo è dunque effimero, fugge e inganna, e l'unico modo di godere delle gioie della primavera della vita è quello di assecondare il frutto dell'amore. È proprio questo il nocciolo della preghiera che Corinto rivolge a Galatea nell'ultimo verso della chiusa, che è lievemente diversa in base alla redazione.

Corinto I

160 Cogli la rosa, o ninfa, quando è il tempo.

Corinto II

160 Cogli la rosa, o ninfa, or ch'è 'l bel tempo.

Il tema principale del giardino e delle fasi di fioritura della rosa, strettamente connesse a quelle della vita e della bellezza della fanciulla, si conclude con un tocco moraleggiante tipico della poesia laurenziana: il desiderio di amore è soggetto allo scorrere del tempo proprio come tutte le cose.

Nella prima redazione, il secondo emistichio «quando è il tempo» pone l'accento sulla possibilità che ha la ninfa di cogliere la rosa, ovvero l'amore di Corinto e i suoi frutti, nel momento in cui lo ritiene maggiormente opportuno. Nella seconda, invece, la specificazione «or ch'è 'l bel tempo» è molto rilevante, perché riporta la preghiera al momento della primavera della vita e della natura. La bella stagione è proprio in quel momento, e dunque la ninfa deve agire in virtù dell'imminente occasione. L'invito di Corinto a cogliere la rosa è per Galatea sia l'esortazione a godere della giovinezza e della bellezza di cui beneficia, le stesse qualità che generano il suo canto, ma anche ad accettare la dichiarazione d'amore che le offre, prima che il fuoco si spenga e alla ricca e aulente primavera subentri il gelido inverno.

La tematica della giovinezza dunque si intreccia perfettamente con quella della primavera, intesa sia come stagione della vita che come effetto di rigoglio naturale, che a propria volta coincide esattamente con la donna, la sua bellezza e le sue proprietà vivificatrici. Tutto ciò è però sorretto da una componente fondamentale, ovvero l'amore. Sono gli occhi innamorati del poeta che vedono in Madonna tanta bellezza, che le conferiscono lo stesso potere del sole e della natura, che colgono la profonda armonia tra lei e il creato e che temono il momento in cui tutto ciò si dissolverà. Finché tutto ciò rimane in equilibrio, allora la pace si riflette nei dintorni naturali e nei versi poetici; nel momento in cui questo sistema viene turbato, allora termina la bella stagione.

Di questa primavera passata e quasi fuggita, e del gran silenzio che lascia nei luoghi ove un tempo trionfava la vita, ne è dato un esempio nell'*Ambra*, un poemetto classicheggiante che si incastona nella consueta cornice bucolica, ma che esce dai confini della poesia pastorale verso l'epillio mitologico.

Il poemetto si divide in due parti. La prima risulta più frammentaria, quasi sulla scia delle *Selve*, e procede per quadretti autonomi di immagini tenute assieme da un'ossatura talvolta fragile, com'è tipico del poetare di Lorenzo. La seconda è invece più compatta, e si tiene assieme grazie ad un racconto che si sviluppa secondo un senso logico e consequenziale. Le prime 22 ottave presentano la descrizione dell'inverno e dei suoi effetti sulla natura, e vengono racchiuse, sulla base di alcuni manoscritti, sotto il titolo di *descriptio hiemis*; le seconde 26, invece, si concentrano sul poemetto eziologico e

mitologico che vede come protagonisti Ambra e Ombrone, e l'ambientazione è nella stagione calda⁹¹.

Il titolo *Ambra* deriva dalla ninfa protagonista della seconda parte che, proprio come per Corinto, presta il suo nome all'opera complessiva. Concretamente, però, Ambra è anche il modo in cui venne indicata la proprietà acquistata da Lorenzo nel 1474 sulle rive del fiume Ombrone, dove tra il 1485 e il 1486 fece costruire da Giuliano da Sangallo la sua villa di Poggio a Caiano⁹². Questa villa venne concepita per essere in armonia col territorio agreste circostante, proprio sulla base di quelle nuove tendenze quattrocentesche che si allontanavano dall'idea della fortezza medievale e puntavano piuttosto, anche sulla base delle idee filosofiche e umanistiche del tempo, a plasmare il territorio circostante a proprio favore.

Come la villa di Careggi, anche quella di Poggio a Caiano ospitò la sede dell'Accademia Neoplatonica, e allo stesso modo risulta protagonista di un'opera letteraria di Lorenzo sia per la sua ambientazione che fa da sfondo al racconto, sia, e soprattutto, per le sue particolarità naturali. Il luogo era infatti soggetto alle frequenti inondazione del fiume Ombrone, personificato poi nel lavoro di Lorenzo in un dio. Le piene arrecavano un grande disagio agli abitanti del Poggio, fino al momento in cui Lorenzo fece rinforzare gli argini nel 1485.

Il fiume che straripa e cinge la zona in cui sorge la propria villa è motivo per Lorenzo di immaginare una vicenda amorosa di stampo mitologico che ruota attorno alle personificazioni della villa-Ambra e del fiume-Ombrone, oltre che al personaggio Lauro dietro cui si adombra Lorenzo stesso. Questa seconda parte strettamente eziologica può all'apparenza essere percepita come concettualmente slegata alla prima, e ascrivibile al solito modo frammentario che Lorenzo ha di comporre versi e tenerli assieme con una sottile trama. Va specificato tuttavia che l'epillio mitologico è la spiegazione di ciò che accade d'inverno, l'antefatto che, seppur postposto, giustifica l'abbandono della primavera e la turbata armonia derivata dallo straripare dei fiumi e dal turbinare dei venti.

⁹¹ L. DE' MEDICI, *Ambra (Descriptio hiemis)*, a cura di R. Bessi, Firenze, Sansoni, 1996, pp. 8-10; T. ZANATO, *Ambra*, cit., p.527.

⁹² Per la datazione, Cfr. *Ibidem*.

Il mito è dunque concepito per esplicitare narrativamente e psicologicamente la vicenda naturale descritta durante l'inverno.

L'inizio dell'epillio mitologico, corrispondente all'ottava XXIII, mette subito in scena i tre personaggi: il secondo verso presenta la coppia Ombrone-Ambra, il terzo Ambra-Lauro. L'ottava successiva, la XXIV, è invece maggiormente ricca di dettagli utili per la comprensione della narrazione.

XXIV Fu d'primi anni questa ninfa amata
dal suo Lauro gentil, pastore alpino,
d'un casto amor, né era penetrata
lasciva fiamma al petto peregrino.
Fuggendo el caldo un dì nuda era entrata
nell'onde fredde d'Ombro, d'Apennino
figlio, superbo in vista e ne' costumi
pel padre antico e' cento fratri fiumi.

Come si evince da questa stanza, Lauro è un pastore alpino che ama la ninfa fin dalla tenera età. All'interno del gioco mitologico, il pastore Lauro si richiama a Corinto innamorato di Galatea per il medesimo ruolo sociale e anche per l'uguale condizione di innamorato respinto. L'aggettivo "alpino" invece può riferirsi sia all'origine mugellana della famiglia Medici, luogo in cui avevano tra l'altro numerosi possedimenti, ma anche a quella del pastore Lauro, che vive sul monte Morello. Il fatto che Lauro si dichiari innamorato della ninfa fin dalla tenera età è un tratto topico della letteratura; fuor di metafora, invece, si allude semplicemente alla volontà che Lorenzo aveva da tempo di acquistare la tenuta Ambra.

Il punto chiave della storia di Ambra viene espressa all'interno della medesima ottava: la ninfa non ha accettato l'amore di Lauro, dunque non ha colto la rosa della primavera. In seguito, in una calda giornata estiva, Ambra aveva ricercato refrigerio nell'acqua della fonte, immergendosi nuda nell'Ombrone, fiume che nasce sui monti dell'Appennino pistoiese. Il ripararsi dal sole cercando l'ombra degli alberi o la freschezza delle acque è un elemento proverbiale, oltre che un'azione strettamente legata alla bella stagione e alla conformazione del luogo ameno. Il prototipo di questa immagine è la dea Diana, di cui Ambra è direttamente seguace e, come si conviene, ne rispetta l'imposizione di castità. È per questa ragione che, quando il dio Ombrone si innamora follemente di lei, vedendola bellissima tra le sue acque, lei lo fugge. Inizia un inseguimento che molto si avvicina a

quello ovidiano che Apollo attua nei confronti di Dafne (*Met. I*), o di quello di Alfeo per Aretusa (*Met. V*), tanto da richiamare la stessa immagine del tentativo di afferrare i capelli biondi nella celerità della corsa. Questa fuga, dettata da sentimenti negativi di paura, ma comunque caratterizzata dalla levità come ben si conviene ad una ninfa, la porta a non curarsi delle ferite che si procura correndo scalza tra spini e sassi, proprio come accade anche per la fuga di Galatea da Corinto. Ambra si avvicina sempre più alla confluenza dell'Ombrone con l'Arno, e questo dà modo al dio di invocare il padre Arno per chiedergli di gonfiare le acque e di ostacolare quella fanciulla che «el cor mi strugge», secondo un emistichio già della *Nencia*. Ambra, proprio come la bella pastorella Nencia e la ninfa Galatea, ha il cuore di pietra.

Vedendosi intrappolata tra le due piene, Ambra invoca Diana affinché le doni la morte piuttosto che abbassarsi alla vergogna di essere presa dal dio, e nella sua disperazione si rammarica di non aver accolto l'amore puro di Lauro.

XL [...]
Col disio del morir m'è sol rimasto
al core il casto amor di Lauro mio;
portate, venti, questa voce extrema
a Lauro mio, che la mia morte gema! –

Nell'attimo prima di morire, e dunque della metamorfosi definitiva che metterà in stretto contatto la ninfa con la tenuta del Poggio, l'unica cosa di cui si pente Ambra è quella di non aver colto il frutto dell'amore, il fiore della primavera. Piange e pensa all'innamorato che le ha sempre offerto un sentimento puro, a differenza di quello vile di Ombrone. L'innamorato però non è con lei, e quindi anche Ambra fa ricorso all'invocazione dei venti affinché gli comunichino le sue ultime parole e lo mettano al corrente della tua misera morte. È un'inversione di genere rispetto alle opere finora analizzate: se prima era la parte maschile ad affidare le proprie parole al vento affinché venissero portate alla fanciulla lontana perché sprezzante del suo amore, ora è la controparte femminile che, pentita della propria ritrosia, spera che le sue parole rammaricate giungano all'amato ormai lontano.

L'epilogo è tragico e si conclude nel silenzio dettato dal rifiuto dell'amore e dal rimpianto di non aver saputo godere di quello vero, quando l'occasione era propizia. Al posto del tripudio della primavera suscitato dalle gioie del sentimento e dall'apice della giovinezza,

subentra l'inverno che viene descritto con minuzia di particolari nella prima parte dell'opera. Ambra viene convertita in sasso, e Ombrone, orfano dell'oggetto del suo desiderio, prega Borea, il gelido vento invernale del nord, di cristallizzare le sue acque straripate, in modo da poter rimanere per sempre immobile accanto alla ninfa⁹³.

L'ambientazione della metà eziologica è dunque da collocarsi nella bella stagione calda, l'unica che permetta ad Ambra di spogliarsi e di scaturire il desiderio di Ombrone. Qui però, diversamente dalle altre opere di Lorenzo, non viene data alcuna descrizione della bellezza della natura circostante, e anzi, la corsa di Ambra sembra quasi accompagnare la stagione verso un autunno che poi si tramuta nell'inverno, a cui è lasciato ampio spazio descrittivo nella prima sezione dell'opera.

L'incipit della prima sezione, infatti, inizia proprio con «fuggita è la stagion che avea conversi | e fiori in pomi, già maturi e colti», dunque con l'autunno che lascia spazio all'inverno. Segue la rassegna dei suoi effetti sull'ambiente di riferimento, ovvero quello montano del Monte Morello: partendo dagli alberi sempreverdi, di cui alcune specie enumerate trovano riscontro nella lettera di Braccesi, si passa alle lunghe notti, alla migrazione degli animali, al diluvio che fa gonfiare le acque dei fiumi sottoponendo gli abitanti del Poggio a innumerevoli difficoltà, e alla glaciazione delle acque. In questa descrizione, particolarmente rilevante dal punto di vista dell'analisi primaverile risulta l'ottava XI.

XI Zephiro s'è fuggito in Cipri, e balla
 con Flora ozioso per la erbeta lieta;
 l'aria non più serena, bella e gialla
 Borea et Aquilon rompe et inquieta;
 l'acqua corrente e querula incristalla
 el ghiaccio, e traccia or si riposa e queta:
 preso el pesce nell'onda dura e chiara
 resta, come in ambra aurëa zanzara.

Ciò che viene presentato qui è il perfetto contraltare della primavera: non è più un tempo che ritorna, ma che se ne va. Zefiro, il vento che porta la bella stagione, si è ritirato a Cipro, l'isola che diede i natali alla dea Venere e dove si trova l'eterna primavera, con Flora che danza lieta su un prato di fiori. I venti invernali subentrano e cristallizzano i

⁹³ Per approfondimenti sull'esondazione, la cristallizzazione e il ruolo del vento Borea, cfr. R. BESSI, *Ambra (descriptio hiemis)*, cit. p. 24 e pp. 26-27.

fiumi come ambra, la resina fossilizzata degli alberi che qui viene definita «aurea» secondo la varietà più pregiata, e che ben anticipa ciò che succederà alla protagonista omonima. È il rovesciamento del luogo ameno e della primavera che Lorenzo sa regalare nelle altre opere, decorandola della speranza del sogno.

Così come il regno dell'eterna primavera coincide con quello dell'amore, e come la natura lussureggiante partecipa al tripudio con suoni, colori, odori e paesaggi meravigliosi, in maniera opposta l'inverno è il rovesciamento del *locus amoenus*, un quadro cristallizzato nel freddo, silenzioso e portatore di dolori e di un amore inesaudito. Anche i riferimenti solitamente primaverili, come la ghirlanda di fiori che cinge le tempie delle belle e liete fanciulle, durante l'inverno non è altro se non una corona di nubi portate dai venti freddi e umidi che nasconde le vette dei monti. È l'idea della triste conclusione di un amore eternamente inappagato, un'inversione rispetto alla gioia che nasce dall'amore sincero e vero, puro e da godere nel momento più opportuno, quando la bella stagione ancora si accorda all'apice della vita umana e della natura.

Le immagini offerte dalla stanza XI dell'*Ambra* sono dunque da accostarsi e opporsi all'ottava XXV della *Selva I*:

XXV Vedrai ne' regni suoi non più veduta
 gir Flora errando con le ninfe sue;
 il caro amante in braccio l'ha tenuta,
 Zephro, e insieme scherzan tutti due.
 Coronerà la sua chioma canuta
 di fronde il verno alla nuova virtùè;
 tigri aspri, orsi, leon' diverran mansi;
 di dure, l'acque liquide faransi.

Il ritorno della primavera nella *Selva* è lo stesso che viene trasformato nell'*Ambra*. La stagione che torna o che fugge è dunque strettamente legata al tema dell'amore e alla fanciulla.

Ancora una volta Lorenzo, cantore della giovinezza, trova il modo di comunicare attraverso le sue opere la bellezza della vita, l'importanza di viverla appieno senza risparmiarsi e l'aspetto fondamentale dell'allegria e della bellezza che riportano la primavera. Così come la meraviglia de *LE TEMS REVIENT*, del rinnovellarsi costante, della forza della natura corroborata dalla potenza dell'amore e della giovinezza, è anche

malinconicamente consapevole che il *tempus fugit*, che «el tempo fugge e inganna» e «del doman non v'è certezza».

Capitolo 3

Ora, se vi pare, abbassiamo gli occhi a quest'ultima, dove io veggo sedere Lorenzo con quel libro aperto, in mezzo a tante persone litterate che hanno tanti libri in mano, e mappamondi e seste da misurare; ditemi i nomi loro, e chi sono⁹⁴.

Ne *I Ragionamenti*, il granduca di Toscana Cosimo I de' Medici invita l'artista Giorgio Vasari ad illustrargli l'affresco che decora le mura degli appartamenti principeschi del Palazzo Vecchio, che era stato incaricato di approntare tra il 1556 e il 1558 (*Fig. 5*). Qui si trovano immagini volte ad omaggiare Lorenzo il Magnifico e la sua stirpe, dalla quale i granduchi discendono. L'attenzione di Cosimo I è catturata dalla rappresentazione in cui Lorenzo siede in mezzo ai maggiori ingegni fiorentini del tempo e conversa con loro⁹⁵.

Volentieri, questo è quando con felice giudizio ed ottimo modo, poi che alle cose pubbliche egli aveva dato gli ordini, e simile alle private della città, si diete a' piaceri e studi della filosofia e delle buone lettere in compagnia di questa scuola di uomini dottissimi, co' quali, quando alla villa di Careggi, e quando al Poggio a Caiano, per più lor quiete, esercitava gli onorati studi.

Vasari guida la lettura del suo affresco fornendo dettagli importanti sulle attività del Magnifico, e offre una visione d'insieme sul suo operato. Innanzitutto, Lorenzo era un uomo politico che aveva a cuore le sorti della propria terra e che si prodigava affinché tutto fosse in ordine e amministrato nella corretta maniera. Assicurata la stabilità politica, godeva dei piaceri dello studio della filosofia e delle lettere, e frequentava uomini dotti che si riunivano nelle ville medicee di Careggi e di Poggio a Caiano per discutere con loro sui temi di condivisione. Vasari elenca i nomi di questi grandi personaggi che appartennero al cenacolo mediceo.

G. Gentile da Urbino, vescovo d'Arezzo, litteratissimo, e precettore di Lorenzo e Giuliano suo fratello, che fu tante volte mandato da Lorenzo per ambasciadore in Fiandra ed in Francia a più potentati, che visse tanto, che le prime lettere insegnò a Piero, Giovanni, e Giuliano, suoi figliuoli. [...] Demetrio Calcondila di nazione greco, il quale insegnò le buone lettere

⁹⁴ G. VASARI, *I ragionamenti e le lettere edite e inedite di Giorgio Vasari pittore aretino e la descrizione dell'apparato per le nozze del Principe Francesco de' Medici d'Anonimo*, tomo VIII, Firenze, Sansoni, 1882, p.115 e ss.

⁹⁵ Per una descrizione generale del Palazzo Vecchio, Cfr. A. LENSÌ, *Palazzo Vecchio*, Firenze, Fratelli Alinari, 1911, nello specifico le pp. 154-157 per la sala di Lorenzo il Magnifico.

della sua lingua a quella accademia, e fu insieme con questi altri trattenuto con provvisioni onorate da Lorenzo. [...] conte Giovanni Pico, signor della Mirandola [...] che fu un fonte di dottrina e di tutte le scienze, e Lorenzo lo trattenne di continuo. [...] M. Francesco Accolti, Aretino, grandissimo interprete delle leggi civili, il quale a questa accademia fu onorato ornamento. [...] M. Angelo Poliziano, poeta ingegnoso e dotto, caro infinitamente a Lorenzo, che nella giostra di Giuliano suo fratello compose le lodi di quella, dove nella quarta stanza disse, invocando Lorenzo per il lauro:

O causa, o fin di tutte le mie voglie,
Che vivo sol d'odor delle tue foglie;

mostrando ancora la volontà delli studi, per la corona del lauro che si dà a' poeti. [...] Questo è il favolosissimo e piacevole Luigi Pulci, che per mona Lucrezia fece le battaglie di Morgante, campione famoso, e le tante altre composizioni a requisizione di Lorenzo.

P. [...] M. Marsilio Ficino, filosofo platonico, vero lume della filosofia, [...].

G. Questo è Cristoforo Landino, allora segretario della signoria, che fu da Prato vecchio di Casentino, che comentò il nostro Dante; [...]. M. Lionardo Bruni Aretino, il quale ho voluto mettere fra questa accademia, poichè egli a questa repubblica scrisse l'istoria fiorentina ed il Procopio [...]. Leonbattista Alberti, grandissimo architetto, il quale scrisse nel tempo di Lorenzo i libri d'architettura; [...] Marullo Tarcagnotto, greco dottissimo, il quale fa fine a questa onorata scuola.

Oltre ai dottissimi letterati, il dipinto successivo dà modo al Vasari di presentare un altro merito culturale di Lorenzo, ovvero quello di aver accolto sotto la propria ala i giovani artisti del suo tempo. Interessante è il commento relativo a Michelangelo, riassuntivo della sorte di tutti gli altri uomini di spessore, che «non poteva nè doveva nascere, se non sotto questo magnifico ed illustre uomo».

G. Or concludiamo adunque, che Lorenzo fiorì nel tempo suo di tutti que' doni che può per virtù e fortuna prospera avere e desiderare un uomo mortale. [...]

P. Io vi dico, Giorgio, che non è tanto grande opera, che per Lorenzo aviate fatta, che al merito della sua lode non sia poco;

Il duca, affascinato dalla grandezza e dall'abilità di Lorenzo, riconosce che in quel tempo era avvenuto a Firenze qualcosa di straordinario: una concentrazione di talenti e ingegni destinati a dare grande lustro alla città e al nome di colui che era riuscito a cogliere quel valore, e che aveva fatto in modo potesse fiorire.

Io non credo, Giorgio, che mai in tempo alcuno in questa città sia accaduto che si sia trovato maggiore abbondanza di begl'ingegni, o volete nelle lettere greche, o latine, o vulgari, o nella scultura, o pittura, o architettura, o ne' legnami, o ferramenti, o ne' getti di bronzo, né chi ancora di casa nostra le pareggiasse e le onorasse e premiasse e più se ne intendesse, che Lorenzo.

Questa consapevolezza di Cosimo I è fondamentale. È l'eco di qualcosa di irripetibile accaduto nel passato, che ancora si riverbera nel presente e che sarà destinato, proprio attraverso l'azione dei granduchi, a valicare i secoli. È l'esaltazione della figura di Lorenzo il Magnifico come mecenate illuminato, privo di vizi e modello a cui aspirare in quanto dotato di somma virtù. Egli seppe cogliere in tempo la preziosità della cultura fiorentina, che sia manteneva una continuità col passato, sia apportava vive tracce di innovazione. Lorenzo è il massimo rappresentante di un'epoca aurea in cui l'intelletto e la bellezza regnavano sovrane e venivano incoraggiate dal suo patrocinio, e fu in grado di porre in risalto l'importanza del contributo dei suoi dotti contemporanei, i quali collaborarono alla creazione del mito laurenziano. Effettivamente, la celebrazione di Lorenzo, che origina da quella del nonno e del padre, si sviluppa per tutto il corso della sua vita e continua anche dopo la sua morte, perpetuandosi nel tempo fino a costituire l'identificazione diretta tra il Rinascimento e la sua figura. L'idea dell'uomo in perfetto equilibrio tra vita attiva e contemplativa, tra impegno nella politica e nella cultura⁹⁶, è infatti plasmata dalle opere di letterati e artisti che vantaron del patrocinio mediceo.

Tuttavia, l'immaginario dell'epoca laurenziana quale gloriosa primavera di conoscenza e di concordia deve essere mantenuta aderente alla realtà storica, e non deve sfociare nel vagheggiamento della grandezza insuperata di un solo uomo attribuendogli virtù e doti impareggiabili, oppure rendendolo il punto apicale della lode e della magnificenza di tutta la sua stirpe. Tale lettura è stata messa in dubbio poiché risulta influenzata dal disegno politico che i granduchi di Toscana approntarono per conferire solide basi al principato di Lorenzo, che pure non vantava di alcun titolo nobiliare ufficiale: il controllo del governo fiorentino avviato da Cosimo, infatti, non era sostenuto dal diritto, sebbene fosse riconosciuto universalmente⁹⁷. I granduchi vollero sottolineare l'intrinseca connessione tra il loro potere politico e le virtù dell'umanesimo per garantirne la legittimità,

⁹⁶ P. VITI, *Il mito di Lorenzo nell'Umanesimo fiorentino*, in *Lorenzo dopo Lorenzo: la fortuna storica di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Pirola, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1992, p. 60.

⁹⁷ Ivi, p.59.

mostrandosi dunque amici di artisti e letterati sulla scia di una grande e nobile tradizione di famiglia⁹⁸. Inoltre, dal momento che dopo la morte di Lorenzo le sorti dei Medici non furono felici come un tempo, portare l'attenzione sulla grandezza di Firenze sotto il loro governo, prima della cacciata e del periodo savonaroliano, fungeva da ottimo metodo propagandistico e politico per attivare la nostalgia di un passato florido che solo loro, e Lorenzo quale rappresentante, erano riusciti ad assicurare.

Se pensare a Lorenzo come un grande mecenate il cui unico merito fu quello di dedicare la sua vita ad artisti e menti illustri per accrescere il valore culturale della propria città è fuorviante per le ragioni appena analizzate, considerando anche che le sue commissioni non furono massicce, altrettanto scorretto sarebbe allontanarlo completamente da tale contesto. Egli infatti, grazie alla sua particolare posizione sociale di spicco, poté sicuramente influenzare i gusti dell'ambiente intellettuale fiorentino, rivolgendosi alle più importanti personalità dell'Umanesimo per diventare, come lo definisce Chastel, «l'iniziatore dell'esaltazione ufficiale delle glorie dell'arte toscana⁹⁹». Lorenzo è dunque l'uomo che riuscì a proteggere Firenze dalle guerre e dalle turbolenze esterne grazie alla sua fine abilità politica, e che allo stesso tempo ne coltivò lo sviluppo dall'interno, rendendola una piccola oasi di pace e di virtù che gli guadagnò consensi attraverso un omogeneo lavoro da parte degli eruditi che orbitavano attorno alla sua figura.

III.1. La lode di Lorenzo

La costruzione e la diffusione del mito mediceo, e di Lorenzo nello specifico, avvenne attraverso un canale comunicativo molto forte e pregiato, ovvero quello del sapere e della scrittura. Paolo Viti spiega come il supporto letterario che venne fornito al governo di Cosimo andò modificandosi da una prima fase di cortesia e amicizia ad una forma di più marcata intenzionalità encomiastica, che mutò i contenuti e le finalità delle opere¹⁰⁰. Tutto ciò si applica anche nel caso di Lorenzo, la cui celebrazione trova il supporto di letterati che produssero opere di rilievo in cui compare la dedica e l'adulazione del mecenate, o

⁹⁸ A. CHASTEL, *La leggenda medicea*, in *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, traduzione di R. Federici, Torino, Einaudi, 1964, p. 14.

⁹⁹ *Ivi*, p. 18.

¹⁰⁰ P. VITI, *Il mito di Lorenzo nell'Umanesimo fiorentino*, cit., p.59.

addirittura è egli stesso il protagonista della finzione poetica. Tra queste personalità si annoverano i grandi nomi degli uomini dipinti attorno a Lorenzo nella sala di Palazzo Vecchio, ai quali spesso egli era legato da una sincera amicizia. Uno dei più eminenti è sicuramente Angelo Poliziano, il cui rapporto con Lorenzo durò per moltissimi anni. La materia encomiastica copre largamente la sua produzione sia latina che volgare, dunque si prendano le sue parole come esemplificative di tutta la corona celebrativa che venne dedicata a Lorenzo nel corso della sua vita.

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

Si tratta della IV ottava del primo libro delle *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici*¹⁰¹, in cui Lorenzo è citato quale dedicatario dell'opera secondo i moduli tipici della poesia epica. Nonostante l'oggetto della celebrazione di quest'opera sia Giuliano, Lorenzo è onorato proprio in qualità di protettore che rende possibile la poesia. Il mito laurenziano infatti non passa solamente attraverso una produzione encomiastica specificamente rivolta a lui, ma incorpora anche tutte quelle opere che glorificano gli altri membri della famiglia Medici.

In questa ottava in particolare c'è l'idea di un patrono la cui abilità politica permette alla città di vivere in pace e ai poeti di poter godere del miglior ambiente possibile per esprimere il proprio talento. La richiesta di accogliere «all'ombra del tuo santo stelo | la voce umil, tremante e paurosa» è la perfetta rappresentazione di ciò che Lorenzo è in grado di offrire in qualità di mecenate: forza e capacità politica, qualità dalle quali deriva il benessere di Firenze, che da città mercantile assurge quasi ad una «nuova Atene». Poliziano dunque, scelto qui a rappresentanza del coro dei cantori laurenziani, pone in risalto la grandezza e la virtù del mecenate in un'operazione letteraria encomiastica comune a tutto l'*entourage* mediceo.

¹⁰¹ Il titolo, non d'autore, è citato seguendo l'edizione di Davide Puccini, che si prende come riferimento per questo elaborato.

III.2. Il circolo laurenziano

Una particolare caratteristica dell'ambiente culturale laurenziano è che il signore non era soltanto il patrono che dettava il gusto e di cui si ricercava il giudizio e l'approvazione, ma era egli stesso un poeta che partecipava attivamente alla vita intellettuale e alla condivisione di tematiche e di riflessioni colte coi suoi protetti.

Non esiste una definizione specifica di «circolo laurenziano»: non c'è nessuna autodefinizione del gruppo come “brigata”, “circolo”, “cerchia”, “cenacolo”, e non è un'istituzione riconosciuta e regolata da una struttura particolare come potrebbe esserlo una corte¹⁰². Si specifica dunque che in questa sede, i termini citati verranno utilizzati indistintamente per indicare questo circuito amicale, letterario e culturale composto dai rampolli di famiglie facoltose o di antica stirpe che orbitava attorno a Lorenzo negli anni della sua giovinezza, e che godevano di una significativa educazione letteraria. All'interno di questo gruppo circolavano tematiche e prodotti letterari di condivisione, dunque il livello di autorialità è basso e talvolta rende difficile, se non impossibile, attribuire un determinato componimento ad un solo personaggio, in quanto frutto di una creazione di gruppo in cui la vena improvvisatoria e la collettività sono molto marcate¹⁰³. Orvieto infatti sostiene che «è all'interno di questa brigata che va situato il primo tirocinio letterario di Lorenzo; e come produzione, quasi collettiva, della brigata andranno inventariati i *divertissements* laurenziani: è solo poi presupponendo una intima coproduzione all'interno della brigata che si può spiegare il carattere policromo e caotico della tradizione testuale e le incertezze attributive¹⁰⁴». Questo porta con sé un altro aspetto, ovvero quello della poesia nata dall'improvvisazione, dall'abilità messa alla prova dalla spontaneità, e Lorenzo era maestro anche in questo. Infatti, Maïer specifica che «à Florence la poésie est, à tous les échelons de la société, l'expression naturelle des joies et des tristesses de chacun: mais pour les bourgeois raffinés qui entourent le Magnifique elle est aussi un divertissement de qualité, un jeu d'autant plus prisé qu'il peut être pratiqué sur différents registres, selon l'occasion ou l'humeur du moment. Les

¹⁰² Per approfondimenti sulla brigata laurenziana, cfr. A. ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Medicis: 1449-1478*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, pp. 88-100; R. MEUGÉ-MONVILLE, *La canzone* Da poi che 'l lauro di Luigi Pulci e la sua lettera di accompagnamento a Lorenzo de' Medici, in «Interpres» XLII, 2024, 2, pp. 76-98 : p. 81, nota 11.

¹⁰³ A. POLIZIANO, *Rime*, edizione critica a cura di D. Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

¹⁰⁴ P. ORVIETO, *Lorenzo de' Medici*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p.20.

réunions entre amis, les promenades ou les séjours à la campagne, les parties de Plaisir, se déroulent dans une atmosphère de gaieté qui stimule les esprits et favorise l'improvisation et la compétition. Lorsqu'au milieu de leurs doctes discussions ils s'accordent quelques heures de détente, Laurent et les fidèles compagnons de sa *brigata* se relayent à qui mieux mieux pour chanter, à l'instar des innombrables rimeurs populaires, la beauté, la jeunesse, la nature, l'amour, le carnaval, ou pour conter en des vers ironiques ou licencieux les anecdotes et les bonnes histoires qui font les délices des citadins et des campagnards¹⁰⁵».

La brigata di Lorenzo si contraddistinse per i divertimenti, pubblici e privati, innocenti o meno, che poi vennero narrati poeticamente con toni allegri, talvolta pungenti o canzonatori, dagli stessi membri. Effettivamente, la marca di questo circolo era, per usare le parole di Walter, il «felice connubio di gioco e poesia¹⁰⁶». Ciò che rende questo gruppo dinamico e creativo è la grande influenza che gli uni esercitavano sugli altri: da un lato si poetava attorno a medesimi temi e personaggi, incastonando i racconti negli stessi sfondi piacevoli che trasformavano le campagne fiorentine in luoghi abitati da divinità e ninfe; dall'altro, invece, si faceva riferimento proprio ai membri della brigata, rendendoli protagonisti di opere letterarie. Ancora una volta è Poliziano a fornire un emblematico esempio con i *Detti Piacevoli*, una raccolta di circa quattrocento modi di dire, aneddoti e storielle appartenenti al genere della facezia in cui compaiono gli amici della brigata e i personaggi contemporanei; Pulci, invece, nelle ultime stanze della sua *Giostra* passa il testimone letterario ad Angelo Poliziano, il «compar» che aspetta la conclusione dell'opera in onore di Lorenzo per cominciare a cantare le lodi di Giuliano (ottave CLIX-CLX).

I membri di questa cerchia erano cari amici di Lorenzo, appartenenti alle più eminenti famiglie fiorentine filomedicee, che gli si avvicinarono durante l'adolescenza e gli rimasero fedeli per tutta la vita sia dal punto di vista privato che politico.

Lo stesso Lorenzo parla di loro nell'*Uccellagione di Starne*, un poemetto in 45 ottave che racconta una battuta di caccia col falcone dagli esiti comici e vivaci: Zanato infatti

¹⁰⁵ I. MAÏER, *Ange Politien: la formation d'un poète humaniste (1469-1480)*, Genève, Librairie Droz, 1966, pp. 239-240.

¹⁰⁶ I. WALTER, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, traduzione di R. Zapperi, Roma, Donzelli, 2005, p.64.

sostiene che «a voler comporre un registro di tutti i nomi citati nel poemetto, si otterrebbe una sorta di quadro di famiglia al completo dei membri della “brigatella” laurenziana, gli amici più stretti del poco più che ventenne “reggitore” di Firenze, in una dimensione esclusivamente maschile¹⁰⁷». Tra il divertimento generale della giornata, Lorenzo è personaggio ma anche autore che si incarica di restituire in tono burlesco e caricaturale le caratteristiche dei suoi compagni e di raccontarne le avventure. Ecco che un’occasione di incontro tra amici diventa per il giovane principe motivo di componimento poetico da consegnare ad un «compare» assente per farlo partecipare, almeno con la fantasia, ai loro passatempi.

Nelle mani di questi personaggi dotati di talento poetico e vicini a Lorenzo si concentrava il potere celebrativo che, veicolato dalle loro opere letterarie, andava a corroborare un disegno politico più ampio che rispondeva alla creazione del mito laurenziano. Proprio come per l’aspetto pubblico dell’elogio di Lorenzo, anche il versante puramente intellettuale ruota attorno a delle immagini ricorrenti che si possono ricongiungere ai temi di amore, eternità, primavera e giovinezza, che rafforzano l’idea dell’età dell’oro laurenziana che tanto verrà vagheggiata dalle generazioni successive.

III.3. Il Lauro innamorato

Uno dei nuclei tematici principali che fungeva da argomento di condivisione, su cui i vari membri del circolo laurenziano e Lorenzo stesso si trovarono a poetare, fu proprio l’amore che quest’ultimo dimostrò nei confronti della giovane Lucrezia Donati. Il suo sentimento cortese era ispirato ai grandi modelli che arrivavano dal nord, e non aveva nulla a che fare con la dimensione erotica e di possesso: poiché puramente platonico, ideale e assolutamente casto, poteva essere apertamente manifestato e reso oggetto di canti poetici senza destare indignazione.

Si è già discusso nel Capitolo I del rapporto tra Lucrezia Donati, sposa di Ardinghelli, e il giovane signore di Firenze, e ci si è soffermati su alcune delle occasioni pubbliche che

¹⁰⁷ T. ZANATO, *Uccellazione di Starne*, in L. DE’ MEDICI, *Opere*, a cura di Tiziano Zanato. Milano, Mondadori, 2023, p. 232.

li videro interagire sullo sfondo dalla brigata¹⁰⁸. Lorenzo rese Lucrezia il soggetto poetico di molte delle sue opere fin dalla prima giovinezza: si pensi, come si è visto, al *Corinto* o al *Canzoniere*, in cui la fanciulla è citata, secondo usanza cortese per celarne la vera identità, attraverso vari *senhal* del suo nome, quali Diana, Clizia, Sole, Dafne.

Questo gioco d'amore ispirò i giovani componenti della brigata, che cantavano di lei impiegando formule e tessere delle tre corone quasi come se Lucrezia fosse la nuova Beatrice, o Laura o Fiammetta¹⁰⁹. Il motivo rimase a lungo portante nei loro componimenti poetici o negli scambi epistolari. Nel secondo libro delle *Stanze* del Poliziano vi è una nuova sezione proemiale in cui si ribadisce la celebrazione di Lorenzo, ampliata questa volta alla famiglia Medici nel suo complesso, che occupa le ottave III-IV-V e a cui fa seguito il racconto che Cupido fa alla madre su come sia riuscito a trionfare su Iulio. In un interessante parallelismo col primo libro, anche nel secondo l'ottava dedicata a Lorenzo è la IV.

IV Di questo e della nobile Lucrezia
 nacquene Iulio, e pria ne nacque Lauro:
 Lauro che ancor della bella Lucrezia
 arde, e lei dura ancor si mostra a Lauro
 rigida più che a Roma già Lucrezia,
 o in Tessaglia colei che è fatta un lauro;
 né mai degnò mostrar di Lauro agli occhi,
 se non tutta superba, e suo begli occhi.

I nomi citati sono tre, e qui come altrove, a quelli di Lorenzo e Giuliano viene conferita una patina nobilitante e latineggiante, mentre Lucrezia rimane immutato nella forma ma non nel significato.

È rilevante notare la posizione metrica e il valore strettamente legato ai nomi. Lauro si trova in rima nei versi pari, e indica sempre la persona di Lorenzo sebbene al v.6 si intenda propriamente la pianta d'alloro. L'assimilazione Lorenzo-Lauro-alloro è tipica di tutta la tradizione della cerchia laurenziana, e viene impiegata in quanto il sempreverde permette di esprimere immagini di eternità e di gloria attraverso una potente simbologia universalmente riconosciuta. Inoltre, il gioco funziona bene anche per avvicinare Lorenzo

¹⁰⁸ Si richiamano qui velocemente: il ballo organizzato dalla brigata laurenziana e tenutosi in Santa Maria Novella il 3 febbraio 1466; le nozze di Braccio Martelli e Costanza de' Pazzi del medesimo anno; la giostra di Lorenzo del 7 febbraio 1469.

¹⁰⁹ I. WALTER, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, cit., p.71.

al dio Apollo, al quale la pianta è particolarmente cara perché Dafne, la ninfa di cui si era innamorato, per sfuggirgli compì la metamorfosi proprio in alloro. Un altro tratto accomunante tra i due è proprio l'amore non ricambiato che nutrono nei confronti di una ninfa che si sottrae, di cui Poliziano esplicita l'identità proprio in questa stanza: Dafne per Apollo, Lucrezia per Lorenzo. A rimarcare la celebrazione di Lorenzo, il suo nome compare anche in altri due versi non in rima. Contrappuntistico rispetto a Lauro è il nome di Lucrezia, che occupa le rime pari ed equivoche, e si riferisce tre persone diverse: la prima è Lucrezia Tornabuoni, madre di Lorenzo e Giuliano; la seconda è Lucrezia Donati, dama di Lorenzo che tuttavia rimane «dura» e «rigida» proprio come egli stesso canta – e lamenta – nelle sue poesie; la terza è la Lucrezia romana, moglie di Collatino ed emblema di castità. È un dialogo tra i due personaggi protagonisti di questa ottava, o quelli che emergono di più lasciando sullo sfondo Giuliano e Lucrezia Tornabuoni, proprio in virtù della ben consolidata narrazione cortese e amorosa che da anni univa i due.

Anche Luca Pulci gioca sugli amori di Lorenzo. L'opera *Pistole* è una serie di diciotto lettere fittizie immaginate scritte da personaggi mitologici o storici sul modello, tra gli altri, proprio delle *Heroides* ovidiane. La prima epistola fa eccezione, perché i protagonisti si immaginano contemporanei all'autore. Nello specifico, la prima lettera è nella finzione letteraria scritta da Lucrezia Donati per Lorenzo: è lei il tramite che consegnerà a Lorenzo in dono l'opera complessiva da parte di Pulci, che decide di rivolgersi al suo signore per chiedere la grazia di poter rientrare a Firenze dopo il bando causato dal disastro economico della sua famiglia. La vicenda si svolge nei monti Calvanei, in un Mugello che diventa *locus amoenus* in cui vivono «ninfe, muse e semidei» (v.3). Lucrezia vi si è recata alla ricerca di Lorenzo, e incontra una ninfa dei boschi che le fa sapere che lui non si trova lì. Nel dialogo tra le due, vengono cantate le lodi di Lorenzo non tanto come politico e mecenate, ma come poeta.

Ed ella: «Non colui che sopra a Sorga
e Durenza cantò Laura felice,
21 al vostro amor equal non è chi porga.
Non all'inferno Orfeo per Euridice
iscese come lui per ogni polo
24 andre' a cercar di te ogni pendice.
Questo la fama tua lucida a volo
al cielo spande, a tutto il mondo squilla
27 l'onesta che desia e ama solo.

Lorenzo viene comparato prima a Petrarca, poi ad Orfeo, superandone addirittura l'abilità poetica. È l'amore per Lucrezia e la volontà di comporre per lei che lo rende tanto grande. Continua la ricerca di Lorenzo, e le due ninfe incontrano Luigi Pulci, ovvero «quel che canta e scrive | pistole antiche e amorosi versi, | che sol di speme di te, Lauro, vive» (vv.49-51). Tutto ruota attorno alla dipendenza di Pulci, della sua attività letteraria e della sua stessa sorte, al signore di Firenze. Dopo delle battute tra due personaggi del contado, Pulci arriva dunque al motivo della sua preghiera: vuole tornare in patria, e prega Lucrezia di essere la tramite della sua sventura presso Lorenzo, e anche di portargli la sua opera, della quale si specifica anche la materia al v.111.

Vanne, Lucrezia, e porta a Lauro il libro
Ch'i' ho composto al suo di queste linfe:
111 Pistole di Penneo, d'Affrica e Tibro.
Torna, Lucrezia, a riveder le ninfe».

Lucrezia è dunque parte fondamentale nel dialogo tra il poeta e il mecenate. Effettivamente, i fratelli Pulci furono i primi cantori di questo idillio amoroso. Lorenzo conobbe Luca, Luigi e Bernardo molto giovane, quando si recava nella villa di Cafaggiolo nel Mugello, che si trovava molto vicina alle proprietà dei Pulci, al tempo espulsi da Firenze. Per questo motivo, Luigi cominciò presto a cercare sostentamento e protezione presso la potente famiglia di Lorenzo, e si recava a casa loro ogni volta in cui gli era possibile per dedicarsi alla composizione di versi poetici¹¹⁰, oltre che prendere parte attivamente alla brigata laurenziana. Come sostiene Walter, «anche Pulci partecipava a questa vita allegra, e accompagnava i divertimenti della brigata, più o meno innocenti, coi frutti della sua poesia, come facevano altri letterati clienti della famiglia medici, in un felice connubio di gioco e di poesia¹¹¹». Pulci era stato preso sotto l'ala protettrice di Lucrezia Tornabuoni, ed era stato da lei incoraggiato ad intraprendere la scrittura della sua opera più famosa, ovvero il poema cavalleresco di materia carolingia *Morgante*. Anche Luigi fu uno dei poeti incaricati di narrare la grandezza della famiglia Medici coi propri versi, e si diletta anche a rendicontare i divertimenti dei suoi compagni di brigata. Lo stesso Lorenzo, nel proporre rapidi e vivaci ritratti dei suoi amici nell'*Uccellazione di starne*, non si dimenticò del Pulci.

¹¹⁰ Ivi, p. 61.

¹¹¹ Ivi, p. 64.

XL Lüigi Pulci anco rimasto fia:
 e' se n'andò là oggi in un boschetto,
 ch'aveva il capo pien di fantasia:
 vorrà fantasticar qualche sonetto;
 guarti, Corona, per la fede mia,
 che borbottòe staman molto nel letto:
 e' ricordava ogni volta il Corona,
 e l'ha a cacciar in frottola o in canzona. —

Nell'ottava XL, dunque ormai quasi alla fine del poemetto venatorio, Lorenzo racconta che Luigi quel giorno non aveva partecipato alla caccia, perché aveva «il capo pien di fantasia» e si apprestava a comporre dei sonetti in un luogo più tranquillo e da lui prediletto. Luigi stesso nel *Morgante XXV*, ai vv. 1-2 scrive: «La mia accademia un tempo o mia ginnasia | è stata volentier ne' miei boschetti¹¹²».

L'amore tra Lorenzo e Lucrezia fu argomento di molte epistole scambiate tra i membri del circolo, inviate a Lorenzo quando era lontano da Firenze e la sua dama era afflitta dalla solitudine¹¹³. Per indicare il suo nome, oltre a segni cifrati, si utilizzavano gli stessi *sehnal* che Lorenzo le aveva attribuito nelle sue prime opere poetiche. Un'epistola particolare è quella scritta da Luigi Pulci, autore che nel corso delle sue opere diede varie testimonianze dirette del sentimento giovanile di Lorenzo. L'epistola in questione porta la data del 22 marzo 1466, quando Lorenzo, allora diciassettenne, si trovava a Roma con lo scopo di trattare col papa Paolo II, per conto di suo padre, per ottenere i vantaggiosissimi diritti per il commercio dell'allume trovato a Volterra, che era territorio della chiesa. L'epistola è caratterizzata dai toni cordiali e confidenziali e da una condivisione di cultura e gusti tipici del periodo della brigata, e accompagna la canzone *Da poi che 'l Lauro*. Il complesso di prosa e poesia risulta perfettamente inscrivibile nell'immaginario cavalleresco tipico dei primi anni del governo di Lorenzo, e il contesto amoroso lascia spazio anche all'elemento encomiastico di rito.

La canzone inizia col riferimento alle avversità che affliggevano Pulci in quel periodo, accentuate proprio dalla mancanza di Lorenzo, il «compagnuzzo», come Luigi lo chiama

¹¹² L. PULCI., *Morgante e Lettere*, a cura di D. de Robertis, Firenze, Sansoni, 1984, p.726.

¹¹³ C. DEMPSEY, *Lucrezia Donati, Da poi che 'l Lauro di Luigi Pulci ed alcune poesie di Lorenzo de' Medici*, in *Il Ritratto dell'Amore. La Primavera di Botticelli e la cultura umanistica al tempo di Lorenzo il Magnifico*, traduzione italiana a cura di G. Perini, Napoli, La stanza delle scritture, 2007, cap. III pp.149-193.

in altre epistole. Per questa ragione cerca conforto tra i boschi, dove avviene l'incontro con una ninfa che gli chiede se ha per caso visto «un giovinetto puro in bruna vesta» (v.25). La ricerca di Lorenzo da parte di Lucrezia è una tematica che accomuna questa canzone con la prima lettera scritta da Luca Pulci. La fanciulla è «sì dogliosa e trista | che par Deyopeia in vista», utilizzando lo stesso paragone che era già nella *Pistola* di Luca, ma la sua pena è paragonabile anche, e in maniera singolare, a quella di Giobbe, che è un personaggio biblico. I due si riconoscono nel medesimo dolore per l'assenza di Lorenzo.

Segue poi il ritratto della ninfa-Lucrezia, che muove il lettore, e dunque Lorenzo, ad un sentimento di compassione: la sua bellezza, tale da essere paragonata a Venere, è offuscata dal dolore, dai piedi feriti per il lungo errare alla ricerca del suo amato, dai graffi nel corpo e dal pianto. La sua pena è talmente grande da essere recepita anche dalla natura, proprio come avviene, in un rovesciamento di ruoli, per Corinto che piange per Galatea. Lucrezia poi condivide con Luigi le emozioni che le suscitava la corte scoperta di Lorenzo, che per lei organizzava balli ed inventava avventure, lasciando intendere una sorta di senso di colpa per questo amore che potrebbe indurla a contemplare l'idea di una vita casta e monacale. In contrasto con l'austerità di questa prospettiva è la condivisione di una visione d'amore.

Poi, come in alto ascende
raggio di foco artificioso et presto,
subito come fiamma in su salia,
95 sicché il carro ad veder pareva d'Elia.
Talvolta un lauro giovinetto addorno,
dove presso non era arpie, né serpe
tra' fiori(i) nascose, o malitiose fere;
quivi eran le sorelle d'Euterpe
100 et le belle Castalide d'intorno,
Silvan, Pan, Palla, Pal, Delia, Yacco et Cere,
sancte carole et spere
con canti, odori et suon di paradiso;
quivi coglie jacyntho e 'l bel narciso
105 per far grillande hor driada hor napea;
qui Marsia ancor piangea,
et rimbombava al ciel d'Olympo il suono,
senza impetrar da tanto iddio perdono.
Poi mi pare achée in tutti i rami et fronde,
110 siccome in alabastro o in vetro suole,
chiar transparessi il sole,
facciendo a Danne sua le chiome bionde;
et l'aria e 'l ciel tornassi et la terra auro,
poi disparire, et non veder più il lauro.

Il sogno di Lucrezia vive delle immagini topiche del *locus amoenus* di cui si è discusso nel Capitolo II: l'alloro si trova in una cornice bucolica molto bella, con ninfe, divinità e una natura «con canti, odori e suon di paradiso» (v. 103), e grazie al raggio di sole, la pianta sembra quasi essere diventata alabastro o vetro. È l'unione felice tra l'alloro-Lauro-Lorenzo e il sole-luce-Lucrezia che scaturlisce meraviglie possibili solo nella dimensione del sogno, che però spariscono bruscamente quando uno dei soggetti si allontana.

Il medesimo nucleo tematico che caratterizza il sogno di Lucrezia è riscontrabile anche nei sonetti del *Canzoniere* di Lorenzo, di cui lei è protagonista indiscussa.

XIV

L'arbor che a Phebo già cotanto piacque,
più lieto e più felice che altre piante
e per sé stesso e per suo caro amante,
4 umbroso e verde un tempo, in terra giacque.
E poi non so per cui difetto nacque
che Phebo tórse le sue luci sante
dalla felice pianta e 'l bel semblante,
8 onde è cagion de assai lacrimose acque.
Cangiâr color le liete e verde fronde,
e il lauro, ch'era prima umbroso e florido,
11 si mutò al mutar de' febei raggi.
Le pene sempre son pronte e feconde;
lieve cosa è mutar il lieto in orido,
14 onde convien ch'ogni speranza caggi.

In un consueto gioco di simboli, Lorenzo viene ad identificarsi con l'alloro caro al sole, e il Sole è proprio Lucrezia. Il contrasto tra il passato gioioso di compresenza degli amanti e il presente doloroso è espresso dalla condizione della pianta che, un tempo rigogliosa, ora appassisce per la privazione del sole, che è un elemento vitale. Il tormento amoroso dovuto alla lontananza viene visualizzato con le immagini della natura che muore. Nell'ultima terzina vi è inoltre una massima tipica della poesia laurenziana, ovvero che la felicità è volubile, e può velocemente trasformarsi in dolore per gli amanti.

Il sogno della ninfa Lucrezia di Pulci svanisce in un istante, lasciando spazio ad un'atmosfera più cupa in cui ammette che non è arrivata da sé in quel luogo dove ora piange per Lauro, ma è stata accompagnata da un'ombra che «teneva Dïana sopra l'acque» (v. 128), che Carrai ha identificato con Piccarda Donati, antenata di Lucrezia¹¹⁴ citata nel *Paradiso* da Dante. Questo personaggio avvicinerebbe all'idea di prendere i voti, e allora

¹¹⁴ S. CARRAI, *Le muse dei Pulci, Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, p. 40.

Pulci le chiede perché piuttosto non faccia come Ero: cercare nella morte il sollievo alle sue pene.

Rispose: – Perché all'ombra che mi guida
non parve atto magnanimo o cortese,
anzi, uccidendo lui, troppo villano;
155 ché da quel dì ch'amor prima n'accese
e stata un'alma sol tra noi sì fida,
che ambo i nostri cor(i) la vita ha in mano –

Lo spirito che l'accompagna trova vergognoso il pensiero del suicidio perché l'anima di Lucrezia è strettamente legata a quella di Lorenzo fin dal primo momento in cui si è acceso in loro il sentimento d'amore, e la morte dell'una sarebbe la fine anche dell'altro. La conclusione della canzone fa coincidere il futuro ritorno di Lorenzo con il rinnovarsi della natura e della primavera, immagini regalate da Pulci per consolare Lucrezia.

– Hor ti conforta – dixi – et ama et spera:
160 la bella Flora torna et primavera;
tornano i canti, suoni, feste, armilustri,
e gl'iddij ne' lor lustri
verran con lui pel bel campo piceno.
Vedrai d'ogni dolcezza il tuo cor pieno,
165 et la fera crudel che 'l tien, graffiarsi.
Vedrai che versi scripti in adamante
delle sue opre sancte! –
Ma poi ch'io dixi el secol rinnovarsi,
levò al ciel lieta l'una e l'altra palma;
170 poi si partì con la sua ben nata alma.

Il riavvicinamento dei due amanti scatuisce un nuovo rigoglio primaverile. La prospettiva dell'età che torna trasmette speranza a Lucrezia, che alza le mani al cielo come per rendere grazia. Una volta uscita dalla scena, Luigi rimane solo coi suoi versi, a cui chiede di cercare il «fiore» di Lucrezia (v.172), ovvero Lorenzo, per riferirgli tanto della misera condizione della ninfa, tanto della propria. Il paragone tra l'amore, o l'innamorato, e il fiore è sicuramente significativo nella cornice fiorentina del Quattrocento, e tornerà in molteplici contesti ribaltato di segno, ovvero con l'identificazione tra il fiore e la donna amata.

È interessante notare come il v.168 anticipi il motto dello stendardo che Lorenzo portò in campo durante la giostra del 1469, che recita *LE TEMS REVIENT*. La simbologia impiegata dal Verrocchio è la stessa che si trova anche qui: la dama al centro dell'insegna, identificata come Lucrezia, intreccia le foglie d'alloro prese da una pianta che rifiorisce al suo tocco e alla luce del sole. È il tempo che ritorna, la natura che rinasce alla presenza

dell'amore, e questo potente codice si inserisce in un orizzonte di celebrazione encomiastica a base primaverile che è propria tanto della letteratura quanto delle arti visive, che servono ad una più ampia e completa diffusione di quell'ideale cortese che Pulci ben rappresenta nella sua opera dedicata all'impresa cavalleresca di Lorenzo.

Come si è visto nel Capitolo I, la giostra del 1469 era già stata decisa anni prima, durante il banchetto nuziale di Braccio Martelli e Costanza de' Pazzi, quando Lucrezia, invitata assieme alla sorella, offre a Lorenzo una corona di violette chiedendo in pegno la vittoria in campo. Luigi Pulci registra fedelmente questi passaggi nelle prime ottave della sua *Giostra*, definendo fin da subito Lucrezia come «quella che il Lauro suo giovinetto ama», perché è proprio questo amor cortese il motore di tutta l'impresa laurenziana. Il gesto del dono e i fiori sono un altro motivo di partecipazione poetica della brigata.

III.3. Un bouquet letterario

Il sentimento amoroso trova spesso, in tutte le arti, la sua espressione privilegiata nella rinascita della natura e nel ritorno della primavera, simboli per eccellenza di quel rinnovamento di cui i Medici vollero farsi portatori.

Così come l'amore provoca la bella stagione, a propria volta il luogo ameno perde la propria essenza se ne viene privato. Ne nasce un intreccio inscindibile in cui la natura partecipa al sentimento e il sentimento alla natura, in un dialogo dagli esiti tanto felici quanto malinconici.

L'amore cortese tra Lucrezia e Lorenzo ne offre un esempio: il circolo laurenziano si muove su produzioni che riguardano proprio questo connubio. I fiori, in particolar modo, attirano l'attenzione poetica proprio perché si prestano perfettamente a rappresentare tanto l'oggetto d'amore quanto il sentimento in sé.

III.3.1. Fra perle e viole

Il gesto di Lucrezia riportato da Luigi Pulci nella *Giostra* si inserisce in un sistema di celebrazione corale che coinvolge tanto la donna quanto il fiore. La lode della viola, un fiore umile e timido impreziosito dal tocco della fanciulla, è un motivo che trova una

grande risonanza nella Firenze quattrocentesca proprio all'interno della civiltà letteraria medicea, con produzioni dai forti connotati romanzeschi, petrarcheschi e stilnovistici. In particolare, come sostiene Zanato, «da un calibratissimo sonetto di Buonaccorso da Montemagno il Giovane, *Qual beato licor, qual teste apliche*, ha avuto origine in ambiente laurenziano una piccola corona di componimenti dedicati alle viole¹¹⁵».

II

- 1 Qual beato licor, qual teste apliche,
qual sacra terra, qual ben nate piante,
qual natura produsse o stella errante
- 4 le violette al mio cor tanto amiche?
Qual man le colse più caste o pudiche?
Qual me le porse più felici o sante?
Oh fati, oh stelle, oh cieli, oh glorie tante!
- 8 Chi sarà mai che vostre laude diche?
O sopr'ogni altro benedetto giorno,
d'alta letizia e di dolcezza pieno,
- 11 da far di te memoria ancor mille anni!
O soave ore, o dolce tempo adorno,
mille volte per voi laudati sièno
- 14 quanti sospir ma' sparsi e quanti affanni.

Il sonetto si apre con una serie di domande retoriche introdotte dalla ripetizione anaforica del «qual», che occupa le due quartine. In questa sezione viene dato risalto allo stupore che il poeta prova davanti alle violette, definite «tanto amiche» del suo cuore. I vv.5-6 riguardano più da vicino il gesto del dono e della sua ricezione, legato all'immagine della mano che per metonimia indica la fanciulla. Lo stupore non è rivolto nello specifico al mazzolino di violette ricevuto, ma alla nobilitazione a cui i fiori sono stati sottoposti grazie al contatto con la donna: la mano le ha raccolte «caste o pudiche» e le ha restituite «felici o sante». La loro elevazione si è compiuta in un breve istante, sintetizzato nel giro di due versi, che però è sufficiente affinché le virtù e le qualità della fanciulla vengano trasmesse ai fiori. Il dono è talmente prezioso che la sua lode è innalzata ad una grandezza cosmica rimarcata dal lessico diventa solenne. Le due terzine conclusive trattano il tema della memoria e del dolore consolato dell'innamorato. Il giorno in cui è avvenuto l'episodio è definito «d'alta letizia e di dolcezza pieno», pertanto è degno di essere ricordato e di acquisire un valore eterno. Anche le sofferenze causate dall'amore per la donna si placano di fronte alla virtù dei fiori. Le violette diventano così veicolo di un affetto delicato e di una speranza rinnovata, e la loro offerta è un evento che coinvolge

¹¹⁵ T. ZANATO, *Comento de' miei sonetti*, cit. p.668.

l'intera natura, una sorta di epifania di grazia e di purezza che riscatta le pene e che si desidera rimanga impressa nella memoria per sempre.

L'effetto di Madonna sulla natura si struttura in forma più ampia: è strettamente connesso alla vivificazione e al rigoglio, porta la primavera e restituisce la gioia e la grazia dell'amore, ma assume anche un valore di elevazione e arricchimento che rende la natura preziosa, seppur nella sua intrinseca umiltà e semplicità espressa dalla scelta del fiore di viola.

Il medesimo elegante gesto d'offerta è prodotto anche dalla dama che seppe ispirare il circolo laurenziano nella produzione di componimenti dedicati alla bellezza dei fiori e alla piacevolezza della primavera. Lo riporta Luigi Pulci nell'ottava VIII della *Giostra*, dando ai due protagonisti le identità precise di Lorenzo e Lucrezia. In questo caso, Lucrezia offre al giovane innamorato non un mazzolino, ma una ghirlanda di viole da lei intrecciate per ordine di Venere, che Lorenzo «serba | finché si sfoghi la Fortuna acerba» (XXII), dunque finché i tempi saranno maturi abbastanza da permettergli di scendere in campo e rendere onore alla sua parola e alla sua donna. Il fatto che sia Venere a dettare la tipologia e la forma del dono lo fa rientrare sicuramente nel suo dominio: i fiori di viola assumono da subito il valore di offerta d'amore, godono della sua approvazione e risultano così inscindibilmente legati alla dea.

VIII E missegliela in testa con un riso,
con parole modeste e sì soave,
che si potea vedere il paradiso
e sentir Gabriël quando disse: «Ave».
Costui, che mai da lei non fia diviso
e del suo cor gli ha donato la chiave,
accettòe il don sì grazioso e degno,
di prosper' fati e di vittoria segno.

Il gesto e le parole di Lucrezia sono così delicati che addirittura richiamano ad una visione paradisiaca. La grazia che deriva dal sorriso e dal verbo della fanciulla è modellata su una delle caratteristiche tipiche della dea Venere, che con lo sguardo o col sorriso fa nascere la primavera.

Lorenzo dunque accetta il dono, e qualche ottava più avanti l'immagine della violetta ritorna nel discorso diretto di invocazione alle divinità da lui pronunciato.

XIV Se tu se' Citerea, se tu se' quella
che fusti già magnanima regina

in Cipri, giovinetta ornata e bella,
dove ogni spirito leggiadro s'inclina,
e or se' degli amanti fatta istella,
non si convien tua deità divina
aver tradito me che in te mi fido.
Ma s'egli è ver del tuo figliuol Cupido,

XV con quello stral che più tua virtù mostra
e che più infiamma i generosi cori,
chi m'ha negata la promessa giostra
saetta al cor, sì ch'ancor lui innamori,
e fia tua gloria magna, anzi fia nostra,
che certo io so che i miei infilici fiori
Proserpina nel campo colse eliso,
anzi Rachel più tosto in paradiso».

Lorenzo lamenta a Venere, che ha guidato l'omaggio floreale, l'impossibilità di giostrare e di mantenere fede alla parola data. L'insofferenza del giovane nell'essere ostacolato dal padre è testimoniata dal ricordo «d'un detto antico, che “vuol fede Amore”» (XI, 6). Il motto qui riportato dal Pulci ricalca quello di un'incisione su rame di autore ignoto, che, secondo l'interpretazione di Warburg¹¹⁶, raffigura proprio Lorenzo e Lucrezia nella giovinezza, nello stesso contesto culturale romano e cavalleresco di quegli anni di balli e di giostre (*Fig. 6*). Si tratta di uno degli esemplari appartenente alla serie di ventiquattro incisioni tonde e ovali con funzione decorativa destinata ai cassoni nuziali, oggetti che rientrano nel corteggiamento cortese di cui si è visto nel Capitolo I. Le due figure sono rappresentate l'una di fronte all'altra in una valle ricca di fiori, unite da un intreccio di sguardi che le mette in comunicazione proprio come fanno le mani, che nella parte superiore dell'incisione sostengono una sfera, mentre nella parte sottostante sono congiunte indirettamente da un nastro che recita l'impresa amorosa dell'uomo: «amor vuol fe', e dove fe' non è, amor non può».

Lorenzo deve raggiungere il suo obiettivo, perché se tradisse la fiducia di Lucrezia non sarebbe meritevole del suo amore e nemmeno delle violette che ancora conserva, dunque prega Venere di aiutarlo.

Nel v.6 dell'ottava XV, le viole non sono definite col loro nome come avviene nel caso precedente, ma vengono generalizzate in «infilici fiori». L'aggettivo rimanda sicuramente all'umiltà simbolica ad esse attribuita, ma anche al caratteristico colore violaceo e all'uso

¹¹⁶ A. WARBURG, *Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni su rame fiorentine*, in *La Rinascita del Paganesimo Antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 367-386 : pp. 370-379.

che ne viene attribuito nella liturgia¹¹⁷. In effetti, a partire dalla sua realtà botanica, il fiore di viola è connotato sotto il segno della modestia verginale: è piccolo, aderente al terreno, e spesso la sua inflorescenza è rivolta verso il basso. Lo stesso Poliziano, nelle *Stanze I*, proiettando l'immagine del fiore nella donna, rappresenta la viola in un atteggiamento umile e modesto, e anche molto umanizzato.

LXXVIII Trema la mammoletta verginella
Con occhi bassi, onesta e vergognosa;

I primi due versi dell'ottava sono interamente dedicati alla viola mammola, il cui carattere timido e discreto è rimarcato dalle parole rima «verginella» e «vergognosa». Il suo atteggiamento si oppone a quello del fiore di rosa, celebrato nei restanti versi come più ardimentosa e sensuale. Sembra che la viola sia una fanciulla dal corpo esile e tremante, col capo chino in un comportamento pio e modesto. È proprio per questi caratteri puri e per la completa assenza di superbia o ardimento che nella simbologia cristiana la viola è associata alla Vergine Maria. Inoltre, il suo colore è liturgicamente impiegato durante la quaresima, che è un periodo di penitenza e di umiltà, e potrebbe anche richiamare alla morte di Cristo¹¹⁸ e al lutto intrinseco nel contesto quaresimale.

Nella situazione di Lorenzo, i fiori «infilici» sono però molto di più di violette dalle sfumature di penitenza, che però ben si addicono alla logorante attesa della giostra. Infatti è consapevole della loro origine singolare, che si stabilisce in una dimensione ultraterrena proprio grazie alle mani che le colsero, ovvero quella di Proserpina e di Rachele. Lo sboccio delle violette è avvenuto nei Campi Elisi o nel Paradiso, luoghi beati sia per la paganità che per la cristianità, onnicomprensivi cioè di tutta la piacevolezza divina che si possa immaginare e anche connotati da una bellezza sopraffina derivata dall'eterna primavera e dalla beatitudine. La corona di violette dunque non solo assurge dalla condizione umile e contrita intrinseca della specie floreale grazie alla mano di madonna che le ha colte, ma ambisce ad una dimensione cosmica grazie alla presenza di due divinità e di un personaggio biblico che guidano il gesto. Alla mano di Lucrezia si

¹¹⁷ A. GRECO, *Giostra*, in L. PULCI, *Morgante e opere minori*, a cura di A. Greco, Torino, Utet, 1997, p. 1325, nota XV, 6.

¹¹⁸ In *Purg.* XXXII, 58-60, Dante scrive di una pianta che, prima spoglia, ora rifiorisce con i colori di intensità minore rispetto alle rose e maggiore rispetto alle viole. Mercuri, in nota, scrive che «*e più che di viole*: il riferimento è quasi sicuramente al sangue di Cristo». Cfr. D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di R. Mercuri, Torino, Einaudi, 2021, pp.387-388, note ai vv. 58-60.

sovrappongono nel momento del raccolto quella di Proserpina, figura mitologica la cui presenza fa sbocciare i fiori e fruttificare i campi, rapita da Ade proprio nell'atto di cogliere dei fiori, e quella di Rachele, associata alla contemplazione¹¹⁹ e dunque ad una fioritura interiore dell'animo. L'intreccio successivo delle viole e il gesto del dono sono invece guidati da Venere, dea dell'amore e della bellezza. Infine, Lucrezia pone la ghirlanda sul capo di Lorenzo, quasi a volerlo incoronare prima ancora che conquisti la giostra. Nelle viole date in pegno dunque non ci sono solo i tratti morali della donna, ma anche la forza dell'amore di Venere, il rigoglio primaverile di Proserpina e la purezza d'animo di Rachele. Lucrezia non è solo una dama che vivifica la natura trasmettendole le sue qualità, ma è la somma della grandezza di tre figure celesti che guidano i suoi movimenti, portandoli ad un'estrema espressione di grazia e di letizia non circoscrivibile ai confini terreni, ma degni di una celebrazione trascendente e paradisiaca che si rispecchia nel fiore da lei offerto.

La partecipazione della natura terrena e ultraterrena all'epifania della fanciulla, che porta con sé la rinascita e la primavera, è un tema sviluppato anche nei sonetti di Bernardo Pulci, il fratello di Luigi. Bernardo fu un amico di Lorenzo, e conservò un certo prestigio nell'ambiente mediceo grazie anche alle cariche pubbliche che ricoprì in favore del suo mecenate¹²⁰. Attraverso le sue opere letterarie è possibile comprendere come riuscì ad adattarsi agli stimoli e ai cambiamenti culturali che Lorenzo dettò nel corso degli anni, partecipando attivamente alla brigata laurenziana. Il sonetto LXIX risponde proprio ad un intarsio di tematiche petrarchesche che rappresenta la grazia e la nuova linfa che la natura riceve dalla donna.

LXIX

- 1 Quante vaghe parole e quanti risi
 quanti vezzosi sguardi e lieti passi
 i' l'ho veduto fare, e quanti sassi
 4 calcati già da lei son divisi!

¹¹⁹ In *Purg. XXVII*, Dante incontra Lia in un prato nell'atto di cogliere fiori. Questa si presenta e parla della sorella Rachele: mentre Lia coglie i fiori, Rachele si guarda allo specchio già adornata. Lia dunque, intrecciando la ghirlanda di fiori rappresenta la vita attiva, e si oppone alla sorella Rachele che invece rappresenta la vita contemplativa. «Sappia qualunque il mio nome dimanda | ch'i' son Lia, e vo movendo intorno | le belle mani a farmi una ghirlanda. | Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno; | ma mia suora Rachel mai non si smaga | dal suo miraglio, e siede tutto il giorno. | Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga | com'io de l'addornarmi con le mani; | lei lo vedere, e me l'ovrare appaga» (vv.100-108). Cfr. R. MERCURI, *canto XXVII* in D. ALIGHIERI, *op. cit.*, pp.313-317 e pp.322-323.

¹²⁰ S. CARRAI, *Lorenzo e l'umanesimo volgare dei fratelli Pulci*, in *Lorenzo de' Medici. New Perspectives*, a cura di B. Toscani, New York, Peter Lang, 1993, p.14.

Le rose, le viole e' fioralisi
 di grazia arebbon sol che gli toccassi;
 l'erbe, le fronde ancor che le guardassi
 8 con quei begli occhi suoi, due paradisi.
 Quanti varî useletti ed animali
 lascion le selve per veder sua fronte
 11 cantando, e chi latrando per letizia!
 Né riman ninfa in selva, in campo, in fonte,
 Né in ciel nissun di quei sacri immortali,
 14 Per venire a veder tanta milizia.

Anche questo componimento è caratterizzato dallo stupore della potenza della donna, che si riverbera in ogni aspetto dell'ambiente. L'attenzione è portata non solo sul tocco vivificatore, ma anche sul suo sguardo. La natura che giova del contatto con la sua mano, qui non espressamente citata ma sottintesa dal verbo «toccassi», è rappresentata sinteticamente da un tritico di fiori canonico nel Quattrocento, che mette le violette al centro tra rose e fiordalisi; l'erba e gli alberi invece sono maggiormente attinenti allo sguardo, agli occhi che sono definiti «due paradisi» secondo questa magia vitale che non può che appartenere ad un contesto superiore. La compresenza di due aspetti della donna che si riflettono sulla natura serve anche, se si vuole, ad una maggiore inclusione: la vegetazione immediatamente prossima a lei può essere toccata, e quindi stabilire un contatto diretto; ciò che è lontano, più grande e più profondo nello spazio non rimane comunque escluso dalla sua grazia, in quanto viene abbracciato e accolto dal suo sguardo. Tutte le creature, sia terrestri che celesti, si muovono «per venire a vedere tanta milizia», in una partecipazione onnicomprensiva al ritorno della primavera.

Bernardo utilizza spesso il fiore di viola in correlazione all'amata per descriverne le doti e la bellezza, proprio come da tendenze culturali contemporanee. Dedica infatti il sonetto *Per una viola di Domasco fu donata all'autore* interamente alla loro lode, seguendo il modello di Buonaccorso.

XVI

1 Qual felice, celeste e verde pianta
 formò sì fresche, purpuree viuole?
 Qual leggièr pioggia o qual benigno sol
 4 produssono al suo fine opera tanta?
 Qual lunga e schietta man, pudica e santa,
 la porse a me con accoglienze sole,
 né mai più viste, e tal' dolci parole
 8 ch'appena di ridille il cor si vanta?
 Così potessi come gemma in oro
 serbar te sempre per più caro pegno
 11 o trapiantarti qual viva radice,
 o tu conversa in piccioletto alloro,

per mirar te, qual Febo il sacro legno,
14 in rimembranza della mia fenice.

Ancora una volta, secondo l'archetipo che ha introdotto la tematica a Firenze, le due quartine sono caratterizzate da una serie di tre interrogative retoriche rimarcate dall'anafora del «qual», e vogliono esprimere la meraviglia che il poeta prova di fronte a questa «felice, celeste e verde pianta», raffinandola rispetto alla mera condizione terrena attraverso un lessico squisitamente petrarchesco. La terza interrogativa si apre proprio con la descrizione del gesto di offerta, con la consueta attenzione alla mano e al dettaglio del suo carattere virtuoso di purezza ed eleganza. Le due terzine finali riprendono e amplificano una tematica già presente nel sonetto di Buonaccorso, ovvero quella della memoria e del desiderio di eternità. Il modello concentra questo nucleo solo nella prima terzina, chiudendo il componimento con un accenno alle sofferenze dell'amore; nel caso di Bernardo, invece, si estende anche alla seconda terzina. Il tratto di originalità di Pulci risiede nella volontà di mantenere viva in eterno non la memoria delle violette, ma le violette stesse, cercando soluzioni che gli permetterebbero di avverare il suo desiderio. La prima similitudine gioca sulla preziosità assunta dal fiore dopo il contatto con la donna, paragonandolo ad una gemma incastonata nell'oro e facendo perno sulla sua durevolezza; la seconda la vedrebbe rinascere trapiantata nuovamente nel terreno, in modo che la sua vita possa continuare. Questi propositi, seppure irrealizzabili nella loro concretezza, attengono almeno ad una sfera terrestre che potrebbe essere alla portata del poeta. La terza ipotesi riguarda invece la metamorfosi della viola in una piccola piantina d'alloro, che il poeta potrebbe guardare in eterno così come fa Apollo innamorato della sua Dafne. Il fiore di viola dunque attraversa due livelli del desiderio: uno maggiormente accessibile per l'innamorato, e l'altro favolistico e mitologico. Su questo secondo piano si possono leggere degli accenni ai consueti *senhal* di Lorenzo e Lucrezia e alla descrizione del loro amore eterno.

Quest'ultimo sonetto pulciano si avvicina maggiormente al componimento di Lorenzo scritto in lode della viola, illustrato in tutte le sue parti all'interno del *Comento de' miei sonetti*.

XVI

Belle, fresche e purpurëe vïole,
che quella candidissima man colse,
qual piaggia o qual puro äer produr volse

4 tanti più vaghi fior' che far non suole?
 Qual rugiada, qual terra o ver qual sole
 tante vaghe bellezze in voi raccolse?
 Onde il süave odor natura tolse,
 8 o il ciel, che a tanto ben degnar ne vuole?
 Care mie violette, quella mano
 che vi elesse intra l'altre, ove eri, in sorte
 11 vi ha di tante excellenzie e pregio ornate!
 Quella che il cor mi tolse, e di villano
 lo fe' gentile, a cui siate consorte:
 14 quella adunque, e non altri, ringraziate!

L'incipit è una marca originale rispetto agli altri componimenti analizzati. Il primo verso si apre infatti con l'invocazione diretta alle viole, mentre il secondo mette già in campo il soggetto elogiato e rappresentato metonimicamente dalla «candidissima man». L'esplicitazione dei protagonisti si trova in posizione di rilievo, diversamente dagli esempi di Buonaccorso e di Bernardo che li citano direttamente solo ai vv.5-6, all'interno della sfilza di interrogative meravigliate che invece in Lorenzo segue l'invocazione. Un nuovo dettaglio aggiunto da Lorenzo è la profumazione del fiore, completamente assente negli altri due, che dà l'idea di un ulteriore trasferimento di caratteri avvenuto dalla donna al fiore.

Oltre all'invocazione presente nel primo verso, una seconda apostrofe alle violette si trova al v.9, a rimarcare una nuova fase che aggiunge dettagli e consapevolezza. Lorenzo infatti introduce l'idea che le violette raccolte sono state attentamente scelte, prima di ricevere ogni caratteristica della donna e di permettere al poeta di ingentilire il suo cuore. Inoltre, Lorenzo si riferisce direttamente ai fiori, esortandoli ad essere riconoscenti per la loro sorte benigna.

La prossimità del componimento laurenziano coi sonetti di Buonaccorso e di Bernardo è evidente e coerente con il carattere di condivisione del tema, che permette di includere anche Luigi Pulci, nonostante tratti l'argomento in una forma metrica diversa e lo inserisca all'interno di un'opera più ampia e non specificamente finalizzata alla lode del fiore.

La particolarità del sonetto di Lorenzo è quella di essere accompagnato da un suo personale commento, che inizia con la dichiarazione della bellezza e delle virtù della sua donna. L'insistenza sul suo essere «piena d'amore e di grazia» permette già di comprendere quale saranno le qualità che verranno trasmesse al fiore. L'occasione del

dono è scaturita da una situazione di lontananza che diventa insopportabile per entrambi gli amanti, tanto che Lorenzo sente addirittura che la sua vita è in pericolo quando è privato della sua presenza. Lucrezia pare accorgersi della sua sofferenza, e cerca di mitigarla «in quel modo che per allora si poteva», dunque senza gesti scoperti e poco consoni al loro tipo di relazione.

Dilettavasi di natura, come di molte altre cose gentili, ancora di tenere in casa in alcuni vasi bellissimi certe piante di viuole, alle quali lei medesima soccorreva e d'acqua per gli eccessivi caldi e d'ogni altra cosa necessaria al nutrimento di loro. Ellesse adunque tre viuole tra molte altre che ne aveva, quelle alle quali o la natura volse meglio, per averle prodotte più belle che l'altre, o la fortuna, che prima all'altre le fece venire a quella candidissima mano; le quali viuole così còlte mi mandò a donare: che veramente, da lei in fuori, nessuna cosa poteva meglio mitigare tanto mio dolore.

Dal commento emergono varie sfaccettature che non si evincono dal sonetto. Innanzitutto, le viole non sono cresciute in un giardino o in un luogo naturale aperto, ma in alcuni vasi di cui lei stessa si è occupata. Questo particolare potrebbe in qualche modo impoverire la simbologia della viola, non più associata ad un *locus amoenus* ma ad un luogo chiuso e artificiale. In realtà, la cura che Lucrezia dimostra fin da subito nei confronti dei fiori di cui si diletta è una marca di grande importanza, perché sono sbocciati grazie alle sue attenzioni. L'essenza di lei non viene trasmessa alle viole solo nel momento del raccolto, ma ne sono già impregnate. Lucrezia sceglie tre viole, un numero simbolicamente molto rilevante e non specificato in nessun altro componimento in versi. Il dono non avviene rispettando la consuetudine del gesto, ovvero il passaggio dalla mano della donna alla mano e al petto dell'uomo, ma Lucrezia lo «mandò a donare» per conto di terzi. Lorenzo, una volta ricevuti, si interroga sul fascino dei fiori, che è superiore a tutto ciò che la natura potrebbe offrire in quanto a «nuova bellezza, al colore, alla forma e allo odore di quelle bene adventurate viuole». Capisce che devono essere stati prodotti da una «extraordinaria potenza», dunque da qualcosa di più grande della natura stessa.

Avendo io adunque in me provato la virtù e forza di quella candidissima mano, che, secondo il precedente sonetto, di vile e durissimo aveva fatto il mio cuore gentile, potevo credere e affermare che quella medesima mano potere avere fatto quelle viuole di tanta eccessiva bellezza, perché maggiore cosa era fare gentile una cosa rozza e villana, che bellissima una cosa bella, come di natura sono le viuole. Per questo si conclude quella mano avere fatto quelle viuole di tanto pregio et excellenzia, che aveva fatto il cuore mio di villano gentile, e

per questo meritamente queste viuole essere consorte del mio cuore, perché «consorti» si chiamano quelli che sono sottoposti alla medesima sorte. E però di tanta loro bellezza quelle viuole non dovevano ringraziare né il sole, né la terra, né l'aria, né la rugiada, né il luogo aprico, né qualunque altra naturale potenza che concorressi a simile produzione, ma solo la virtù e potenza di quella candidissima mano.

Tale virtù è grande al punto da portare Lorenzo a chiedersi se la convinzione di questa straordinarietà sia dettata da una mente lucida oppure sottoposta alla corruzione amorosa a cui non può sottrarsi. In conclusione del commento, la mano è ritenuta talmente bella da non poter far altro che trasporre a tutto ciò che tocca le sue qualità, che arrecano al poeta sollievo dai tormenti amorosi. La proiezione della donna nel fiore sopperisce ad una mancanza altrimenti troppo grande da sopportare senza alcun tipo di conforto che lo riporti a lei. Dopotutto, si è visto, i fiori di viola veicolano un messaggio d'amore, sono cari a Venere, e quindi non lasciano margine di dubbio sul sentimento che prova la fanciulla che le dona.

L'ultima celebrazione sul tema della viola di questo quadretto letterario è quella di Poliziano dell'elegia *In violas*, l'unica della serie scritta in latino, nonché la più ricca simbolicamente e la più elevata grazie all'utilizzo di immagini delicate e di un lessico elegante, che richiama sia al contesto romanzo e stilnovistico di riferimento, sia ai modelli classici. Il componimento potrebbe derivare direttamente da quello di Lorenzo¹²¹, ma il dato interessa relativamente in una dimensione culturale attiva e dinamica come quella laurenziana. In qualsiasi caso, è utile rilevare come tra l'elegia poliziana e il XVI sonetto laurenziano sussistano stretti rapporti tematici, che tuttavia Poliziano struttura e amplifica in maniera differente, orientandoli ad un contesto più raffinato testimoniato dalla scelta linguistica e dai richiami classicheggianti sapientemente costruiti.

È innanzitutto opportuno osservare che il sonetto di Lorenzo è l'unico tra quelli analizzati ad essere suddiviso in due segmenti in modo armonico sia dal punto di vista metrico, sia per quanto riguarda la parola che marca la divisione, un'apostrofe alla viola oggetto dell'elogio. La stessa tecnica è impiegata anche nell'elegia dal Poliziano, e l'invocazione

¹²¹ Sull'elegia del Poliziano successiva ai sonetti di Lorenzo, cfr. F. TATEO, *Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano*, Roma, Laterza, 1980, p.78; G. FERRAÙ, *L'elegia In violas di Angelo Poliziano*, in *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo: miscellanea filologica*, a cura di G. Puccioni. Genova, Istituto di filologia classica e medievale, 1975, p. 129 e 132. Per una datazione dell'elegia precedere i sonetti, cfr. T. ZANATO., *Comento de' miei sonetti*, cit., p. 668.

alle «morbide viole», alle «troppo felici viole» e alle «fortunate viole» tripartisce il testo rispettivamente ai vv.1-16, 17-28, 29-44.

Il primo segmento riguarda propriamente la lode delle viole, citate fin dal primo verso secondo l'esempio di Lorenzo.

In violas a Venere mea dono acceptas

- 1 Molles o violae, Veneris munuscula nostrae,
dulce quibus tanti pignus amoris inest,
quae vos quae genuit tellus? Quo nectare odoras
sparserunt zephyri mollis et aura comas?

Le morbide viole vengono definite «munuscola», diminutivo che rimarca la loro semplicità e dà una sorta di valore affettivo che esprime la gratitudine dell'uomo che le riceve da Venere. L'immediata menzione di una divinità pone in evidenza che non tratta solo di fiorellini piccoli e umili, ma di qualcosa di più elevato ascrivibile, come nei precedenti componimenti, ad una dimensione celeste. Le consuete interrogative, suscitate dall'origine divina e dal significato di grande amore delle viole, sono qui arricchite da una *amplificatio* tematica, e conducono il poeta alla scoperta delle caratteristiche dei fiori e del principio di tanta perfezione. Il richiamo mitologico pone le viole di Poliziano sullo stesso orizzonte di quelle del Pulci, ovvero di natura arricchita dalla partecipazione divina. Inoltre, il loro profumo, dettaglio anche laurenziano, viene ipotizzato come portato dal delicato soffio del vento di primavera, proprio come scrive Buonaccorso in un altro sonetto.

XII

- 1 Freschi fior dolci e violette, dove
spirano euri d'amor, zeffiri lieti;
verdi, alti, vaghi e genti laüreti,
4 dove un bel nembo rugiadoso piove;
cara leggiadra selva, onde Amor move
mio cor negli alti sua pensier secreti,
rivi erranti, puliti, ombrosi e cheti,
8 possenti a far di sete accender Giove;
quando mirabilmente il viver mio
trasformato s'è in voi in nuova sorte,
11 data dal di delle mie prime fasce!
Qui vivo all'ombra onde fuggir m'è morte,
qui dolce aura d'amor, quant'io disio,
14 sol mi nutrica, m'alimenta e pasce.

Le violette di Buonaccorso sono carezzate e nutrite dai venti d'amore che soffiano a primavera, e crescono in un luogo ameno in cui vivono divinità mitologiche e dal quale

il poeta non vuole andarsene, perché la «dolce aura d'amor» gli garantisce una pace tale che privarsene sarebbe fatale.

Anche Poliziano apre uno scorcio sul *locus amoenus* proprio partendo dall'immagine degli zefiri innamorati che soffiano sulle violette, e procede muovendosi in un'atmosfera squisitamente classica di stampo primaverile.

- 5 Vos ne in acidaliis aluit Venus aurea campis?
Vos ne sub Idalio pavit Amor nemore?
His ego crediderim citharas ornare corollis
permessi in roseo margine Pieridas;
hoc flore ambrosios incingitur Hora capillos;
10 hoc tegit indociles Gratia blanda sinus;
haec Aurora suae nequit redimicula fronti,
cum roseum verno pandit ab axe diem;
talibus Hesperidum rutilant violaria gemmis,
floribus his punctum possidet aura nemus;
15 his distincta pii ludunt per gramine manes;
hos foetus verna Chloridos herba parit.

Questi versi presentano un ricco elenco di immagini che legano intrinsecamente il fiore di viola alla sfera celeste, ma anche ad una rigogliosa vegetazione primaverile che nell'elegia di Poliziano è posta assolutamente in primo piano. Ogni scorcio di primavera è collegato ad una felice azione compiuta da divinità, i cui nomi compaiono quasi in ogni verso di questo primo segmento. Le violette stupiscono forse perché sono curate da Venere o nutrite da Amore nei luoghi dell'eterna primavera, ma anche perché le Pieridi le utilizzano per decorare le loro cetre, l'Ora per sistemarle tra i capelli, la Grazia per coprirsi il petto, Aurora per portarle sul capo intrecciate, e infine perché crescono nei giardini delle Esperdidi e Cloride ne riempie i prati nella bella stagione. La lista presenta anche delle pennellate di colore: dalle sponde rosee del Permesso, alla luce di rosa di cui si tinge il giorno a primavera, ai vari colori del bosco carezzato dalla brezza delicata. Tutto dà l'idea di una natura lussureggiante, viva e pacifica nella quale sono incastonate le violette come piccole perle, connotate in maniera assolutamente classica e la cui fruizione ornamentale da parte delle divinità mette in luce la loro vera bellezza, che diventa irresistibile poiché applicata a quella della donna.

- Felices nimium violae, quas carpsit illa
Dextera quae miserum me mihi subripuit!
Quas roseis digitis formoso admoverit ori
20 Illi unde in me spicula torquet amor!
Forsitan et vobis haec illinc gratia venit,
Tantus honor dominae spirat ab ore meae!
Aspice lacteolo blanditur ut illa colore,

- Aspice purpureis ut rubet haec foliis:
 25 Hic color est dominae, roseo cum dulce pudore
 Pingit lacteolas purpura grata genas.
 Quam dulcem labris, quam late spirat odorem!
 En, violae, in vobis ille remansit odor.

Il secondo segmento svela la ragione per cui le viole sono tanto graziose: le ha colte la mano di colei «che ha rubato me a me stesso e mi ha reso infelice». La misera condizione dell'amante risiede proprio nel fatto che le viole sono state avvicinate a quel bel viso di cui lui è tanto innamorato, ma che non può raggiungere, o almeno non con la stessa prossimità dei fiori. Anche qui, e in maniera più intensa, vengono dati degli elementi coloristici che riempiono di freschezza i versi del Poliziano. In questa sezione si verifica infatti l'assimilazione della viola con la donna e con le sue qualità fisiche e morali. In particolare, ci sono viole bianche come il latte e rosse come la porpora: sono i colori di madonna, che ha le dita di rosa e il volto candido che si tinge di porpora quando arrossisce pudicamente sulle guance. Sono i colori canonici nella *descriptio mulieris*, gli stessi, per esempio, che caratterizzano le laurenziane Galatea e Nencia. Una particolarità è che nessuno di questi fiori è descritto col suo colore più comune, ovvero il viola, e forse accade per non turbare l'immagine gradevole con alcuni dei significati visti per le violette di Luigi Pulci. Infine, la lode del fiore identificato coi tratti fisici e morali della donna ritorna sul profumo, che spirando dalle labbra della donna permane nelle viole, come se anche le sue parole e i suoi sorrisi, oltre che il tocco e lo sguardo, portassero la primavera. Più l'encomio della violetta si amplia, più il fiore abbandona i propri tratti botanici per dissolversi in un simbolo, una personificazione della donna stessa al quale il poeta desidera poter essere vicino, anche se non può essere esaudito. La fusione diventa la proiezione simbolica e metaforica della bellezza femminile, e la raffinatezza del Poliziano risiede non solo nell'accostamento, ma soprattutto nella femminilizzazione del fiore stesso, nell'esatta coincidenza coi colori e coi profumi dell'amata.

- O fortunatae violae, mea vita, meumque
 30 Delitium, o animi portus et aura mei,
 A vobis saltem, violae, grata oscula carpam,
 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 carpata hyems.
 Vivite perpetuum, miseri solamen amoris,
 40 O violae, o nostri grata quies animi.

Vos eretis mecum semper, vos semper amabo,
Torquebor pulchra dum miser a domina,
Dumque cupidineae carpent mea pectora flammae,
Dum mecum stabunt et lachrymae et gemitus.

Nell'ultima sezione, la viola è ormai piena di ogni qualità della donna: è la sua proiezione, pertanto il poeta può affidare a loro il suo amore e le sue pene, può baciarle e carezzarle e irrorarle con le sue lacrime, delle quali si nutriranno. L'idea delle violette bagnate dal pianto del poeta, dalle lacrime che scorrono sul petto come l'acqua di un fiume, è presente anche in un altro sonetto che Lorenzo scrisse sulla viola e sulla donna che la coglie.

LXXXIII

1 O bella violetta, tu sei nata
 ove già 'l primo mio bel disio nacque:
 lacrime triste e belle furon l'acque
4 che t'han nutrita e più volte bagnata.
 Pietate in quella terra fortunata
 nutrì il disio, ove il bel cesto giacque:
 la bella man ti colse, e poi li piacque
8 di far la mia di sì bel don beata.
 E mi pare ad ognor fuggir ti voglia
 a quella bella mano; onde ti tegno
11 al nudo petto dolcemente stretta;
 al nudo petto, ch'è desire e doglia
 tiene loco del cor, che 'l petto ha a sdegno,
14 e stassi onde tu vieni, o violetta.

Questo componimento pone maggiormente l'accento sull'aspetto doloroso della lontananza della fanciulla e sulle lacrime che bagnano le viole che si stringe al petto, luogo della sofferenza e del desiderio. Le viole dunque sono sia fonte di disperazione, in quanto sono un mero sostituto della donna irraggiungibile, ma anche di consolazione, perché ne sono una proiezione, o almeno qualcosa che la rende più vicina.

Anche Poliziano riprende il tema dell'eternità delle sue violette, a cui augura di non appassire né per la troppa calura estiva, né per la rigidità dell'inverno, e quindi di vivere in una perpetua primavera che non è altro che la condizione perfetta per l'esistenza dell'amore. Se le viole coincidono, nella rappresentazione poetica, col simbolo della donna, allora dureranno finché l'amore nei loro confronti arderà e finché l'animo dell'amante si struggerà per lei.

III.3.2. *Carpe rosam*

Spesso, nell'immaginario collettivo e poetico, il fiore di viola viene accostato ad altre specie floreali che ne arricchiscono il significato simbolico, rafforzandolo oppure contrastandolo attraverso caratteristiche affini o opposte. Tra tali associazioni, una delle più fortunate è sicuramente quella con la rosa.

La coppia viola-rosa appartiene ad un *topos* letterario che era già della tradizione classica: si pensi, a titolo di esempio, alle opere di autori come Ovidio, Virgilio e Claudiano¹²². Nella tradizione volgare, il modello più autorevole al quale probabilmente si rifanno gli autori successivi è Petrarca, che identifica la coppia floreale come emblematica dell'intera stagione. Come si è visto nel Capitolo II, infatti, con riferimento ai versi «così rose et viole | a primavera, e 'l verno à neve et ghiaccio» (CCVII, vv. 46-47), i due fiori di Petrarca possono stare assieme senza problemi se ci si riferisce ad un contesto primaverile o abbastanza ampio, o mitologico. I poeti del circolo laurenziano utilizzarono la stessa immagine, caricandola delle consuete sfumature di eternità che rendono plausibile la compresenza dei fiori. Non sorprende dunque che nelle *Selve* di Lorenzo «candide rose e pallide viole | porton le ninfe in grembo e ne' canestri» (*Selva I*, 32).

La viola e la rosa, oltre ad essere simbolo di primavera, delizia e bellezza, presentano alcune caratteristiche simili e altre molto diverse. In maniera analoga, entrambi i fiori rappresentano la donna amata e ne conservano la grazia e la bellezza. Se tuttavia le viole sono dei fiori umili che assurgono dalla loro condizione solo grazie alle cure e alle attenzioni della fanciulla, che infine le coglie e le dona all'amato pregne della sua essenza virtuosa, la rosa è già un fiore nobile assimilabile al fascino femminile, talvolta con una sfumatura di purezza o di sensualità. Il tratto che le distanzia nettamente è la loro funzione: le viole vengono colte, le rose no; le viole trasmettono un amore consolatorio che durerà fintanto che appassiranno tra le mani e le lacrime dell'amato, le rose vengono ammirate da lontano e analizzate nei vari momenti di fioritura, metafora della caducità della gioventù e invito ad amare.

Anche la rosa è oggetto di una complessissima operazione culturale e letteraria di recupero di un tema che domina tutta la tradizione laurenziana degli ultimi venticinque

¹²² D. DE ROBERTIS, *Le violette sul seno della fanciulla*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova, Antenore, 1989, pp. 76.

anni del Quattrocento, che vede la cerchia medicea giocare su variazioni e modulazioni attorno alla rosa e dedicarsi a profonde riflessioni scaturite dalla sua contemplazione. L'origine di tale interesse è da ricercarsi nella fortuna che incontrò un testo della tardo-antichità presso la corte dei Medici. Si tratta del *De Rosis Nascentibus*, un carme elegiaco, in un primo tempo attribuito a Virgilio, che probabilmente deve in parte a questa errata paternità l'iniziale entusiasmo suscitato¹²³, oltre al fatto che il tema delle rose che appassiscono e suggeriscono di godere della giovinezza prima che il tempo passi rispondeva esattamente alla sensibilità rinascimentale, e nello specifico laurenziana¹²⁴.

Il poemetto, che consta di cinquanta versi, si lega a questa cornice culturale sviluppando alcuni dei *topoi* più cari alla sensibilità tardo-quattrocentesca. La vicenda si svolge nella consueta stagione primaverile, alle prime luci dell'alba che annunciano una calda giornata mitigata dalla piacevolezza della brezza, che si può identificare con Zefiro. La narrazione è condotta dal punto di vista di un personaggio maschile che vaga fra l'erba rugiadosa fino a giungere davanti a un roseto dal colore talmente rosso da parere quello dell'Aurora, e dal profumo particolarmente piacevole. L'avvicinamento tra la rosa e la dea Venere è topico di tutta la tradizione letteraria, e sottolinea in maniera più chiara il legame che questo fiore ha con l'amore, tematica che verrà esplicitata più avanti nella chiusa. Segue poi la contemplazione dei vari stadi della fioritura che gli si presentano davanti, rendicontate, secondo la sequenza cronologica, dalla nascita del bocciolo allo sfarsi dei petali al suolo. La conclusione è puramente meditativa: «mirabar celerem fugitiva aetate rapinam, | et, dum nascuntur, consenvisse rosas» (vv.35-36). La precaria condizione della rosa suscita stupore nel protagonista, che si rivolge direttamente alla natura generatrice riflettendo su come essa sottragga in fretta il dono del rigoglio, che dura giusto il tempo di una giornata. Eppure, una minima consolazione viene accennata nella consapevolezza che dopo la morte tornerà la vita, e che al posto della rosa appassita fiorirà un nuovo

¹²³ Cupaiuolo, nell'Appendice II all'edizione del *De Rosis Nascentibus*, conclude dicendo che «la fortuna poetica del *d. r. n.*, circoscritta in massima parte entro un ristretto arco di tempo (dalla seconda metà del XV secolo alla fine del XVI, con isolate testimonianze nell'età successiva) sembra in genere risentire di determinate vicende esterne: si svolge, infatti, in quel breve periodo di tempo compreso fra l'apparizione dell'elegia nei primi testi a stampa e l'esclusione, col tempo sempre più frequente, del *d. r. n.* dalle edizioni delle opere virgiliane». Cfr. G. CUPAIUOLO, *Appendice II*, in ANONIMO, *De Rosis Nascentibus*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di G. Cupaiuolo, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 104.

¹²⁴ M. P. STOCCHI, *Il commento del Poliziano al carme «De Rosis»*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, tomo I, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, p. 398.

bocciolo che contribuirà ad un eterno movimento rigeneratore. Il distico di chiusa è quasi una chiave di lettura dell'intero testo, un modo per svelarne il significato più intimo alla luce del *carpe diem* oraziano.

Conlige, virgo, rosas dum flos novus et nova pubes
50 et memor esto aevum sic properare tuum.

Diversamente dall'intero componimento, gli ultimi due versi si rivolgono direttamente alla «virgo», pregandola di cogliere le rose finché sono fresche e finché lei è giovane, ed esortandola a ricordare che anche la sua bell'età seguirà lo stesso corso del fiore. La metafora tra la rosa e la donna viene esplicitata solo alla fine, ma rimane implicita in tutto il componimento. Questa chiusa si presta a varie interpretazioni, che spaziano dalla più letterale alla più simbolica. Sicuramente, i fiori come metafora di giovinezza e amore invitano a godere il tempo e il sentimento, accogliendo la gioia e la dichiarazione del poeta senza riserve e senza indugio prima che queste svaniscano con l'età. Inoltre, vi è sicuramente il *topos* letterario dell'uomo che vede la bellezza del fiore e l'associa a quella femminile. La primavera della vita è come la primavera per i fiori: passa in un attimo, e bisogna coglierla al momento opportuno. È chiaro che le rose, nel loro significato più letterale, appassirebbero ugualmente anche se fossero colte; vale la pena notare però che il gesto attivo di raccogliere comporta un godimento totale della loro bellezza, un'esperienza sensoriale e di piacevolezza che sarebbe negata se si rimanesse distanti a guardarle consumarsi.

La riscoperta del *De Rosis Nascentibus* a Firenze nel Quattrocento si intreccia all'attività accademica e poetica di uno dei maggiori ingegni dell'epoca, Angelo Poliziano. Professore presso lo Studio Fiorentino fin dal 1480, nell'anno 1485 tenne un corso privato, indirizzato ad un numero esiguo di studenti paganti, proprio sul poemetto tardoantico dedicato al fiorire della rosa, al quale aveva dedicato a Roma degli studi filologici dei quali poté rendere conto immediatamente ai suoi studenti. In concomitanza allo svolgersi delle lezioni, Poliziano compose una ballata che richiama da vicino il contesto del *De Rosis Nascentibus*, rovesciandone il punto di vista da topico maschile ad inequivocabilmente femminile.

La ballata si apre alle prime ore del mattino di una giornata di metà maggio, momento apicale della primavera. Sul piano letterario, l'ambientazione è perfettamente calzante in

quanto è il mese di fioritura delle rose; sul piano reale, invece, si segnala che proprio a metà maggio nell'Italia centrale si svolgevano sia le celebrazioni per il Calendimaggio, una tradizione laica legata alla dimensione agreste di festeggiamento della bella stagione, in cui si regalava un mazzo di fiori e frasche, chiamato maggio, alla propria amata, sia quelle mariane e cristiane che impiegano ugualmente la simbologia della rosa.

CII

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

Si notino i fiori di viola appaiati, questa volta, con i gigli. Pur essendo una dittologia tradizionale nella letteratura classica che rimanda, per esempio, a Venere o a Proserpina, la loro simbologia potrebbe riferirsi anche alle labbra e al volto della donna, in quanto i loro colori, esplicitati alla fine del v.5 come «candidi e vermigli», si prestano perfettamente alla descrizione dell'incarnato femminile.

Poliziano ha il merito di rendere particolarmente viva e fresca la natura che descrive, molto più degli autori del circolo laurenziano che invece si attengono più fedelmente alla canonica descrizione del *locus amoenus*, talvolta con sterilità di particolari. I bei fiori colorati vengono colti dalla fanciulla, proprio come garantisce la presenza della viola, che si è visto essere fundamentalmente legata al gesto. Lo scopo dei fiori raccolti è quello di decorare i capelli biondi e di essere intrecciati in una ghirlanda, immagine delicatamente femminile.

Ma poi ch'i ebbi pien di fiori un lembo,
10 vidi le rose, e non pur d'un colore;
io colsi allor per empier tutto el grembo,
perch'era sì 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' cor' di quelle
20 che più vedi fiorite in sullo spino. –

In questi versi si compie il gesto tanto auspicato dall'uomo che contempla il giardino: le rose vengono colte. È l'unico esempio poetico appartenente al gruppo celebrativo della rosa in cui ciò accade, e questo perché è l'unico a narrazione femminile in cui la protagonista è attiva e può dunque scegliere di assecondare l'esortazione. I fiori sono piacevoli allo sguardo, hanno vari colori e sono talmente profumati che la fanciulla non può fare altro che contemplarne la bellezza e i vari stadi di fioritura. È Amore che la incoraggia a raccogliarli e le dà l'indicazione di scegliere quelli più belli e rigogliosi. Che tale richiesta venga proprio dal dio dell'amore è significativo per una lettura metaforica della rosa, che torna utile all'interpretazione dei versi finali.

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

La riflessione finale, sul modello del *De Rosis Nascentibus*, è impreziosita dalla testimonianza diretta della fanciulla che ha colto la rosa. È lei infatti a rimarcare la necessità di impiegare la bellezza del fiore per esaltare quella femminile proprio nel momento in cui entrambe sono ai loro apice. Nel distico finale torna l'ammonimento, che in questa ballata non è destinato alla «virgo», poiché è proprio lei che parla, ma alle fanciulle a cui si rivolge. Il messaggio è comunicato con una tale delicatezza che lascia implicita la metafora d'amore, ma che si carica di intimità e di benevolenza.

La ballata CII anticipa la tematica della CIII che, supponendo un punto di vista maschile, sostituisce alla metafora del fiore raccolto quella della caccia. Inoltre, fonde, trasforma e amplia alcuni degli elementi centrali delle ottave delle *Stanze*.

L'ambiente ameno presentato nella ballata trova un antecedente nelle *Stanze*, e in particolare nelle ottave 55 e 77 che qui confluiscono in un'unica immagine. La natura in cui Simonetta si muove con grazia è «bianca, gialla, vermiglia e azzurra» (55,8), ma anche «bianca, cilestra, pallida e vermiglia» (77, 8), utilizzando i medesimi colori delle «rose, gigli, vïolette e fiori» (77, 6). La ballata riprende inoltre un altro elemento già presente nelle *Stanze*, ovvero la rappresentazione della fanciulla e delle sue movenze.

XLVII Ell'era assisa sovra la verdura,
 allegra, e ghirlandetta avea contesta
 di quanti fior creassi mai natura,

de' quai tutta dipinta era sua vesta.
E come prima al gioven puose cura,
alquanto paurosa alzò la testa;
poi colla bianca man riprese il lembo,
levossi in piè con di fior pieno un grembo.

Questa è l'ottava in cui si conclude la descrizione della ninfa Simonetta, che assume in sé altre figure femminili emblematiche della tradizione letteraria proprio grazie alla leggiadria dei suoi movimenti e alla sua fine bellezza: si ricordano Proserpina e Venere, le due sorelle Lia e Matelda, e poi Laura, Emilia, Fiammetta, Euridice. Torna l'immagine della fanciulla che inanella una ghirlanda, che nelle *Stanze* è indicata secondo il diminutivo «ghirlandetta» che si rifà alla memoria dantesca, e che invece nella ballata è indicata con la metatesi «grillanda», marca del fiorentino demotico. Simonetta, spaventata dall'arrivo di Iulio, si alza dal prato e raccoglie i lembi della sua candida veste piena di fiori, proprio come fa la fanciulla della ballata: occorre anche la stessa rima lembo-grembo. In sostanza, le *Stanze* presentano una serie di tematiche, quali i tratti coloristici, la ghirlanda che adorna la donna, il vestito utilizzato per raccogliere i fiori, il bel giardino e il *locus amoenus*, sviluppate successivamente anche nella *ballata delle rose*.

Il punto di contatto maggiore tra le *Stanze* e il *De Rosis Nascentibus*, che però non è un segno di derivazione di un'opera dall'altra, in quanto Poliziano non conosceva ancora il carne quando compose l'opera in lode di Giuliano, è la celeberrima ottava 78.

LXXVIII Trema la mammoletta verginella
con occhi bassi, onesta e vergognosa;
ma vie più lieta, più ridente e bella,
ardisce aprire il seno al sol la rosa:
questa di verde gemma s'incappella,
quella si mostra allo sportel vezosa,
l'altra, che 'n dolce foco ardea pur ora,
languida cade e 'l bel pratello infiora.

Ai primi due versi, corrispondenti alla descrizione personificata della viola, si oppongono i sei che vedono prevalere la rosa. Lo scompenso quantitativo dei versi dedicati a ciascun fiore sottolinea sicuramente il carattere timido della viola e quello gioioso della rosa che, differentemente dalla viola, è parola rima ed è connotata proprio dal verbo «ardisce». Così come nel *De Rosis Nascentibus*, anche nelle *Stanze* viene rispettato l'ordine naturale della fioritura, mettendo in campo però una più marcata umanizzazione del fiore che traspare nel bocciolo che sembra indossare un cappello dello stesso verde delle sue foglie, nella

rosa che si apre come una fanciulla che si affaccia alla finestra, in un'altra rosa che in qualche modo pare ardere di sentimento e nell'ultima che, cadendo al suolo, adorna il prato. Le rose di Poliziano, insomma, sono attive e vivaci, emanano una gioia completamente esente del velo di malinconia che è associato alla meditazione sulla vita, e sono estranee ad ulteriori elementi metaforici che vanno al di là della loro freschezza naturale.

Ciò che invece differenzia le *Stanze* dal *De Rosis Nascentibus* è proprio l'invito a cogliere la più bella rosa del giardino, che nelle ottave polizianee manca ed è integrato anni dopo nella chiusa della ballata CII come metafora tra il fiore e la giovinezza, l'amore e le sue gioie. L'esortazione si basa sulla consapevolezza che la giovinezza non durerà per sempre, al contrario di quanto accade nel paradiso d'amore delle *Stanze* in cui regna l'eterna primavera.

L'ottava delle *Stanze*, il *De Rosis Nascentibus* e la ballata CII fanno parte di una serie di tasselli che collaborano alla creazione del tema di condivisione culturale e letteraria medicea che ruota attorno alla rosa.

Nello stesso anno del corso allo Studio Fiorentino sul *De Rosis Nascentibus* e della ballata CII, Lorenzo torna sul *Corinto*, opera della giovinezza, e ne modifica il finale avvicinandosi molto di più al gusto di fine Quattrocento.

Come ricordato nel Capitolo II, la chiusa si collega al nucleo centrale del poema attraverso la cerniera di tre versi («dove è somma bellezza e crudeltate | è viva morte; pur mi riconforto | non dee sempre durar la tua biltate», vv. 160-163) in cui Corinto, constatato con profonda amarezza che Galatea non avrà pietà per lui e per il suo amore, e che rimarrà superba nella sua bellezza che strazia il pastore, cerca di confortarsi ricordando che questa sua bellezza non sarà eterna, e lui prima o poi riuscirà a trovare sollievo dalla profonda pena. Tali versi mostrano una stretta affinità con un rispetto di Poliziano.

XVIII

A che ti gioverà tanta bellezza
se tu o altri non ne trae diletto?
Che frutto arai di tanta tua durezza,
se non pentirti invano, ira e dispetto?
Non ha sempre a durar tua giovinezza;
ramentera' ti ancor quel ch'io t'ho detto.
Parmi che come un fior tuo beltà caggia:

dunque prendi partito come saggia.

Il v.5 si sovrappone perfettamente a quello laurenziano, che rimane immutato sia nel primo che nel secondo finale, a testimonianza del forte messaggio di cui è intriso. Poliziano avverte la fanciulla che se dovesse continuare ad essere superba se ne pentirà, e poi ancora una volta sottolinea, in maniera sintetica e ascrivibile ad un verso soltanto, come la bellezza sfugga e sia breve proprio come lo è la vita di un fiore. Il consiglio fa leva sull'assennatezza della donna che, come da rispetto successivo, potrebbe essere agevolata da un consiglio o dall'esperienza del poeta, sviluppata tanto sulla vita delle persone, quanto su quella della natura.

XIX

Deh, vogli un po' ch'amor me' ti consigli
di tanta tua durezza anzi che 'nvecchi!
Veduti ho bianchi fior, gialli e vermigli
in breve tempo farsi passi e secchi,
e dove furon già viole e gigli
son fatti aridi sterpi, pruni e stecchi.
E guai a quel che si rifida al verde:
ciò che speme nutrica, el tempo perde.

I parallelismi tra le opere della brigata sono molteplici, ma il rispetto XIX di Poliziano viene citato in particolare per una serie di dettagli: il termine «'nvecchi», mai utilizzato negli esempi precedenti e qui espressamente marcato dalla posizione di rima; l'elenco coloristico avvicinabile alle Stanze; la brevità della vita dei fiori, che qui sono citati sia per iperonimia, ma anche attraverso la specificazione della topica coppia viole-gigli, senza fare accenno alle rose.

Gli ammonimenti che ricorrono nei due rispetti sono molto aderenti alla prima delle due redazioni del *Corinto*, nello specifico ai vv.160-163, laddove il pastore si rivolgeva alla sua bella con un esplicito «pur ti venga in mente | non dee sempre durar la tua biltate», sostituito negli anni dalla personale consolazione di Corinto. Proseguendo con la chiusa, il primo finale si adatta maggiormente al contesto bucolico in cui si è svolta l'intera vicenda rispetto al secondo, che si intinge di toni classicheggianti derivati dal filtro di Poliziano.

- 160 Dove è somma bellezza e crudeltate
è viva morte; pur ti venga in mente
non dee sempre durar la tua biltate.
Ogni arbore ha i suo fior', e inmantenente
poi le tenere fronde al sole spiegano,
165 quando rinnovellar l'aere si sente.

E picciol' frutti ancora informi allegano,
 che a poco a poco talor tanto ingrossano,
 che pel grano peso i forti rami piegano;
 né senza gran periglio portan possano,
 170 e 'l proprio peso a pena regger sogliono:
 crescendo, ad ora ad ora se lo adossano.
 Viene l'autunno, e maturi si cogliono
 i dolci pomi; e, passato il bel tempo,
 di fior', di frutti e fronde alfin si spogliono.
 175 Cogli la rosa, o ninfa, quando è il tempo. –

La specie protagonista di questi versi è l'albero da frutto, che non ha soltanto una funzione ornamentale ma si presta bene a narrare, col suo percorso di maturazione, lo scorrere del tempo e delle stagioni. La prima delle stagioni non può che essere la primavera, «quando rinnovellar l'aere si sente», l'unica che può dare avvio al ciclo grazie alla rinascita della vita. Arriva poi l'estate di crescita, l'autunno di raccolto e l'inverno che spoglia gli alberi di fiori, frutti e foglie. L'unica stagione citata espressamente è l'autunno, che si collega all'idea che tutto passa, e arriva un momento in cui è necessario cogliere ciò che si è seminato in precedenza prima che vada tutto perduto. Occorre anche notare che alla coppia primavera-estate sono dedicati nove versi (vv.163-171), in cui si descrive il passaggio dal fiore al piccolo frutto, che si ingrossa con lo scorrere del tempo e fa piegare i rami sotto al suo peso. Alle due stagioni autunno-inverno è lasciato lo spazio di tre versi (vv.172-174): se nella prima metà della terzina si può ancora riconoscere una certa piacevolezza nello scorrere del tempo che porta finalmente a godere dei «dolci frutti», tutto si conclude in fretta nella seconda metà, quando gli alberi infine si spogliano e rimangono immobili ad affrontare l'inverno. L'asimmetria di versi dedicati alle due fasi dell'anno, a cui corrispondono due stagioni ciascuno, è significativa dal punto di vista della fugacità della giovinezza: sebbene sembri temporalmente molto estesa, piena di gioie e di aspettative, in un attimo tutto può cambiare e terminare. L'ultimo verso impreziosisce la chiusa con una preghiera rivolta ad una figura femminile che finora era completamente assente. Corinto vede il tempo passare ed è consapevole che, per necessità e per forza naturale, torneranno e il loro ciclo continuerà in eterno; d'altra parte sa anche che non è lo stesso per la primavera della vita, e che la giovinezza una volta sfiorita non può più rinascere. Ecco dunque che anche qui la rosa, protagonista solo dell'ultimo verso, si arricchisce di giovinezza, delle sua gioia e dei suoi valori, e va colta nell'attimo propizio.

Il seme dell'idea del *tempus fugit* che marcherà in maniera più decisa la chiusa del secondo *Corinto* è già in questi versi giovanili, ma la sua espressione è ancora acerba. Il raffinamento avviene con gli anni, anche grazie ad una serie di modelli ed esempi letterari da cui Lorenzo può attingere. Il punto di riferimento principale ed imprescindibile resta Poliziano, che con il suo commento al *De Rosis Nascentibus*, le *Stanze*, la *ballata delle rose* e le altre ballate a tema primaverile – come *Ben venga maggio* – e i vari rispetti, ha sicuramente fornito a Lorenzo materiale di riflessione e di rielaborazione poetica. Inoltre, il tema del *carpe rosam*, e più in generale quello oraziano del *carpe diem*, era presente anche in altre fonti vicine e contemporanee a Lorenzo.

Un esempio significativo del motivo del *carpe rosam* si trova nel Luigi Pulci del *Morgante*. Nel cantare XVII scrive: «– Se tu vuoi còr la rosa | a tempo e senza pugnerti la mano» (XIX, 6-7), utilizzando l'immagine del cogliere la rosa come metafora d'amore, aggiungendo il dettaglio della sicurezza del sentimento portando l'attenzione sulla mano che non rischierebbe di essere punta. Ancora, nel cantare XXIV: «ed era il tempo a voler còr la rosa | appunto come al principio di maggio» (XXV, 5-6), dove la rosa colta diventa metafora dell'opportunità scelta con cura, arricchita dall'indicazione del mese di maggio, in cui le rose raggiungono il loro massimo splendore, a sottolineare che tanto la scelta quanto il momento sono stati ottimali.

Un'ulteriore attestazione del motivo generale del *carpe diem* questa volta non riguarda un testo poetico, ma una lettera che Lorenzo ricevette nel 1474 da Marsilio Ficino. Il testo è una sorta di ammonimento al giovane discepolo a non sprecare il tempo, argomento su cui lo stesso Ficino aveva avuto modo di riflettere.

Laurenti, in hac mea infirmitate nihil acrius animum affligebat quam inutiliter transacti temporis recordatio; nihil rursus restabat quod me aliquantum consolaretur preter eorum memoriam que didiceram, quamvis non multa didicerim [...]. Obsecro te igitur, carissime mi patrone, per eternum Deum, ut pretiosissimum temporis huius quam brevissimi nummum parce prudenterque expendas, nequando frustra te prodigalitatis irreparabilisque iacture peniteat. [...] Redime te, queso, ab hac misera captivitate, dum potes; solum autem potes hodie, hodie primum tui iuris esto:

Non est (crede mihi) sapientis dicere «vivam»:

sera nimis vita est crastina: vive hodie.

Facile est, Laurenti, quod posco; non est difficile horam unam recte utiliterque transigere; utere, precor, quotidie hora una bene, hoc est ad mentem liberalibus disciplinis alendam ac tantillum temporis feliciter tibi ipse vive. Reliquum, si libet, vive aliis [...] Nihil crastino isthoc fallacius: fefellit omnes quos terra protulit homines. [...] Ego autem non tam Laurentium quam Marsilium ceterosque mortales hac epistola moneo; omnes hoc morbo gravissime laboramus: «cras istud fiet». Vix presens tempus habemus: nam ita leviter habemus, ut parumper retinere non valeamus; futurum autem nihil est; futurum igitur nullus habet. [...] Soli Deo confide, Laurenti: ego quoque confide Deo.

Iterum: hodie bene vale.

Ficino condivide con Lorenzo l'amarezza che si prova quando si è consapevoli di non aver impiegato al meglio il tempo che è inesorabilmente trascorso. Lo mette in guardia sulla vanità dei beni terreni, sulla superbia di voler possedere il domani, suggerendogli che è cosa buona spendere il proprio tempo nella meditazione e nella contemplazione di Dio. Fondamentali, a questo proposito, i due versi evidenziati: «credimi, non è proprio del saggio dire "vivrò". La vita del domani è troppo tardi: vivi oggi».

Il motivo del tempo che passa e della necessità di impiegarlo saggiamente, che richiama il Seneca del *De Brevitate Vitae*, si mescola e fonde con l'esperienza quattrocentesca di Pulci, del Poliziano tanto poeta quanto professore, degli altri membri del cenacolo mediceo e si esprime nella seconda chiusa dell'egloga laurenziana, composta nello stesso anno del corso sul *De Rosis Nascentibus*.

- 160 Dov'è somma bellezza e crudeltate
 È viva morte; pur mi riconforto
 Non dee sempre durar la tua biltate.
 L'altra mattina in un mio picciolo orto
 Andavo, e il sol sorgente co' suo rai
 165 Apparia già, non ch'io il vedessi scorto.
 Sonvi piantati dentro alcun' rosai,
 Ai qual' rivolsi le mie vaghe ciglie,
 Per quel che visto non avevo mai.
 Eranvi rose candide e vermiglie:
 170 Alcuna a foglia a foglia al sol si spiega,
 Stretta prima, poi par s'apra e scompiglie;
 Altra più giovinetta si dislega
 A pena dalla boccia; eravi ancora
 Chi le sue chiuse foglie all'aire nega;
 175 Altra, cadendo, a piè il terreno infiora.
 Così le vidi nascere e morire
 E passar lor vaghezza in men di un'ora.
 Quando languente e pallide vidi ire
 Le foglie a terra, allor mi venne a mente
 180 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 più, e l'altro è ancor niente.
Cogli la rosa, o ninfa, or ch'è 'l bel tempo! –

La situazione rappresentata si avvicina tanto il poemetto tardoantico *De Rosis Nascentibus* quanto la ballata CII di Poliziano, con la visione di questo orto, definizione qui un po' più bassa rispetto al giardino, in cui il protagonista si muove in solitudine al sorgere del giorno. I rosai catturano la sua attenzione proprio come per la fanciulla di Poliziano: la bellezza delle rose e i loro colori non possono fare altro. Il protagonista osserva i vari fiori nei loro diversi momenti di fioritura, che qui, proprio come nella ballata e diversamente dal *De Rosis Nascentibus* e dalle *Stanze*, non seguono l'ordine logico e cronologico. La loro vita è fugace e dura il tempo di un giorno, e l'appassire scaturlisce la canonica riflessione sulla caducità della giovinezza che viene introdotta ricalcando le stesse parole di Poliziano e poi di Ficino: il tempo presente scivola inesorabile dalle mani, il passato è perduto e il futuro non si possiede. A questo segue solito invito alla ninfa, ma questa volta Lorenzo aggiunge un dettaglio fondamentale: il «bel tempo», la primavera tanto della rosa quanto della vita, tematica che ormai è da considerarsi costitutiva del suo operato complessivo.

Un elemento ulteriore da considerare, relativo al verso dedicato all'esortazione a cogliere la rosa, è che nel *De Rosis Nascentibus* si parlava di «conlige rosas», di rose al plurale, mentre nei componimenti dei poeti del circolo laurenziano la rosa è sempre indicata al singolare. Se la visione del giardino fiorito coinvolge una quantità indefinita di rose, che sono varie proprio per meglio indicare l'avanzamento delle fasi di fioritura, nel poemetto tardoantico rimangono tutte protagoniste della preghiera dell'uomo, mentre nei testi in volgare il campo si restringe ad una sola rosa. Nel *De Rosis Nascentibus*, l'utilizzo del plurale è forse spiegabile con la corrispondenza di una singola rosa ad una delle caratteristiche della giovinezza, sicché se la fanciulla vuole godere appieno della vita, deve comporre un bouquet che contenga ogni qualità¹²⁵; diversamente, la rosa singolare del circolo mediceo è una più sottile femminilizzazione del fiore, una completa coincidenza tra la fanciulla e la rosa. È quasi come se l'invito volesse dire «cogli te stessa», «goditi di te finché sei giovane e innamorata», perché tutte le virtù delle rose in fiore sono già insite in lei, e il suo unico compito è quello di rendersene conto prima che sia tardi. La rosa

¹²⁵G. CUPAIUOLO, *Appendice II*, cit., p. 217.

utilizzata nella preghiera finale è viva e umana, è essenza della donna stessa, fresca di gioventù e in bilico tra la bellezza del presente e l'incertezza del futuro che vedrà il bel tempo fuggire.

La riscrittura del *Corinto* è una delle prove più evidenti non solo della fortuna che riscosse il *De Rosis Nascentibus* grazie al lavoro di Poliziano, ma anche della circolazione e condivisione di immagini e riflessioni all'interno del circolo letterario. La tematica primaverile venne molto apprezzata da questi letterati, che ebbero l'occasione di utilizzare la bella stagione come sfondo delle loro vicende poetiche, trasformando la campagna toscana in un *locus amoenus* degno dei modelli classici, ma anche lavorando su una metafora di eterna giovinezza, di rinnovarsi perpetuo della bella stagione e di invito al godimento che giovò a Lorenzo tanto in veste di poeta ispirato, quanto di mecenate che affida al suo coro di cantori la propria immagine da consegnare alle generazioni future. Perciò, l'idea di Lorenzo de' Medici legata a «Quanto è bella giovinezza | che si fugge tuttavia! | Chi vuole essere lieto, or sia, | di doman non c'è certezza», che è sicuramente quella più canonica e diffusa, ha ragion d'essere proprio sulla base delle opere poetiche, delle costruzioni e dei giochi retorici che vennero sapientemente modellati sulla base di un'idea di grandezza, di gioia e di irripetibilità. Per usare, un'ultima volta, le parole di Lorenzo nell'accostare i fiori di primavera alla bellezza femminile, e più in generale a quella della vita, si conclude con una ballata monostrofica rivolta alla donna, piena di suggestioni meditative accolte dalla civiltà intellettuale fiorentina.

XXI

Donna, vano è il pensier che mai non crede
che venga il tempo della sua vecchiezza,
e che la giovinezza
abbi sempre a star ferma in un tempre.
5 Vola l'etate e fugge,
presto di nostra vita manca il fiore,
e però dee pensar il gentil core
ch'ogni cosa ne porta il tempo e strugge.
Dunque dee gentil donna aver merzede
10 e non di sua bellezza essere altera,
perché folle è chi spera
viver in giovinezza e bella sempre.

Conclusione

Nel corso di questo lavoro di tesi di laurea magistrale si è voluta offrire una chiave di lettura all'opera di Lorenzo de' Medici, osservando come intercorra una chiara simbologia riconducibile alla tematica della primavera. La metafora tra il rinnovamento della natura e gli aspetti dell'amore e della giovinezza non è un semplice ornamento retorico, ma un'interpretazione utile e applicabile a tutto tondo alla figura di Lorenzo, analizzata sulla base dell'azione politica, poetica e di mecenate. Attraverso l'approfondimento delle fonti coeve e i contributi degli studi moderni, è stato possibile ricondurre ciò che potrebbe sembrare semplice piacevolezza letteraria ad un modello culturale che attraversa tutto il Rinascimento.

In un primo momento, dopo un'analisi volta ad individuare un arco di tempo in cui nella Firenze del Quattrocento si celebrava l'avvento della bella stagione, si è visto come la personalità politica di Lorenzo venne a costruirsi sulle immagini di eternità e di prosperità sapientemente approntate già in tenera età dalla famiglia Medici. Il motivo primaverile funzionava bene nel dialogo delle cerimonie pubbliche e delle feste civili, e l'analisi delle principali situazioni celebrative ha messo in luce come le metafore di rinnovamento stagionale potessero assolvere adeguatamente ad una funzione di propaganda. La prosperità promessa dall'ascesa del giovane Principe venne accolta con favore dalla comunità fiorentina, la quale viveva di ideali cortesi e cavalleresche che ben si accordavano con le prospettive di rinascita, rinnovamento e di nuova età dell'oro offerte dal potere laurenziano.

La seconda sezione del lavoro prende le mosse dalla rilevazione di una mutata sensibilità nella gestione del rapporto tra uomo e natura. Dalla predilezione per gli spazi chiusi e controllati degli *horti conclusi* medievali si passa ad una natura ampia, lussureggiante e piena, che spinge i cittadini a cercare rifugio e sollievo dalle difficoltà della vita cittadina nelle bellissime campagne toscane. Non fa eccezione Lorenzo, che vede nello sfondo delle sue ville di Careggi e di Poggio a Caiano, luoghi di ritrovo dei maggiori ingegni dell'epoca, una fonte di ispirazione poetica. La natura infatti stimola la creatività grazie la sua indiscutibile bellezza, e viene descritta nei suoi versi poetici attraverso l'utilizzo degli elementi canonici del *locus amoenus*, che talvolta rispondono più a consolidate

immagini mitologiche che alla realtà geografica del luogo. A questo proposito, vengono subito rilevati dei *topoi* tipici della tradizione, che Lorenzo impiega per caratterizzare le proprie opere e per ambientarle in un contesto bucolico: la fatica della vita di città trova sollievo nel riposo della campagna, dove si possono allontanare i *negotia* per dedicarsi agli *otia* letterari. Ecco che la natura non è solo imitazione dei grandi modelli, ma anche testimonianza della propria esperienza personale e politica. Questo è un tema ricorrente nella poesia di Lorenzo, che non perde l'occasione per rimarcare come la natura possa rendere migliori e incoraggiare i soggetti ad elevare il proprio animo verso cose più grandi, che nel caso specifico sono i componimenti letterari e le questioni colte. Nell'immaginario poetico, Lorenzo si confronta e si immedesima con pastori, che talvolta svelano il disincanto della natura perfetta e altre volte invece ne trovano conforto dalle proprie sofferenze d'amore. L'apice del capitolo è rappresentato dalla coincidenza delle donne oggetto d'amore dei pastori con il rigoglio della natura, che non è più soltanto metafora di prosperità a sfondo politico, ma diventa spunto di riflessione fondamentale. La fioritura è la donna stessa: quando lei è presente, tutt'intorno si risveglia la primavera, che riempie la scena dei suoi significati più intimi, che sono quelli di amore e di giovinezza. Il ciclico rinnovamento diventa metafora dell'agire umano: la donna ritrosa, sorda al pianto d'amore, deve essere consapevole della caducità della propria bellezza, che sfiorisce con il tempo proprio come la primavera è destinata a cedere il passo all'inverno.

Il terzo e ultimo capitolo ha infine messo in luce una componente fondamentale della civiltà culturale laurenziana, ovvero la condivisione di temi e di riflessioni poetiche. Ispirato dagli eruditi di cui si circondava, Lorenzo non fu un mecenate ordinario, ma la sua peculiarità fu quella di contribuire coi suoi componimenti alla grandezza di Firenze che tanto verrà vagheggiata dalle generazioni successive. L'individuazione di una brigata, ovvero un gruppo di sodali non istituzionalmente costruito ma universalmente riconosciuto, ha permesso di far dialogare le opere di Lorenzo con quelle dei suoi contemporanei, e di determinare dei nuclei tematici emergenti che si ascrivono ancora una volta alla tematica primaverile. La primavera non fu soltanto un motivo personale, ma divenne un codice condiviso, un linguaggio comune capace di rafforzare l'identità del gruppo e di alimentare lo scambio creativo. Lo studio della natura risulta fecondo nell'indagine delle voci poetiche che lavorarono sui temi dell'amore, dell'elevazione

nobilitante, della caducità della vita e della bellezza sulla base delle immagini dei fiori di viola e di rosa. Questi temi, sviluppati dalla classicità e resi contemporanei grazie al lavoro di intellettuali medicei, comportano un avvicinamento tra la vita umana e quella del fiore, e ancora una volta all'esortazione, specificamente indirizzata alla donna amata, di godere della propria giovinezza quando è il momento opportuno.

In questo studio si è tenuto conto solo l'aspetto puramente pubblico e letterario del tema, e pur non essendo questa la sede per discutere di questioni relative alle arti visive, si cita la *Primavera* di Botticelli, conservata agli Uffizi, opera rappresentativa del Rinascimento e riassunto per immagini di tutti gli elementi di amore, primavera, giovinezza, natura e rigoglio che si sono presi in considerazione. La celebre allegoria botticelliana costituisce una testimonianza dell'atmosfera culturale del tempo e della centralità del motivo primaverile, e riflette la stessa visione di armonia, fecondità e rigenerazione eterna del periodo laurenziano.

La fortuna del motivo primaverile non si arresta al tempo di Lorenzo, e i *topoi* della rinascita ciclica e di fioritura come emblema di giovinezza trovarono eco nella produzione poetica di autori posteriori, che li rielaborarono adattandoli a nuove esigenze estetiche e morali. Ciò che Lorenzo utilizzò come messaggio politico e culturale si sviluppò dal suo operato e generò linguaggi e simboli consegnati alla posterità. A tal proposito, un futuro lavoro di approfondimento sarebbe interessante per valutare in che misura tali motivi furono ripresi dalla tradizione poetica successiva.

In conclusione, l'elaborato ha messo in luce la centralità del tema della primavera nell'esperienza laurenziana, rilevando l'originalità di Lorenzo nell'utilizzare la fortissima simbologia primaverile a favore della creazione di un mito.

Appendice



Fig. 1 – B. GOZZOLI, Cavalcata dei Magi, particolare del mago più giovane, affresco, Firenze, cappella di palazzo Medici Riccardi, 1459-1461.

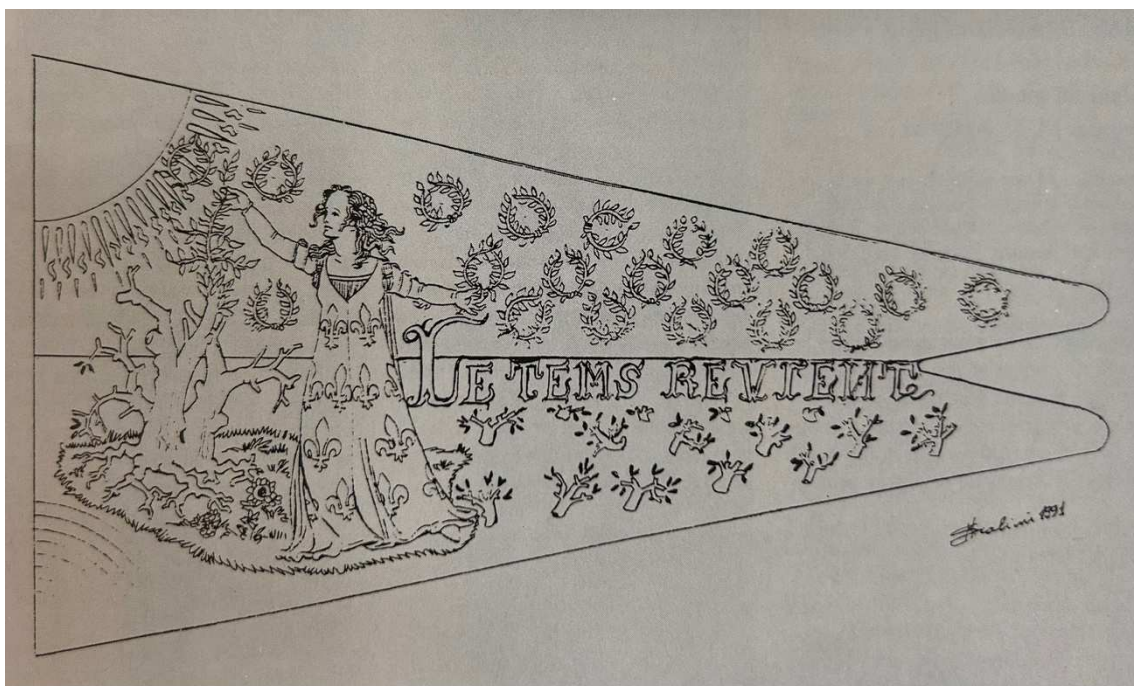


Fig. 2 – A. VERROCCHIO (attrib.), Ricostruzione dello stendardo di Lorenzo de' Medici per la giostra del 1469.



Fig. 3 – G. VASARI, Ritratto di Alessandro de' Medici, olio su tavola, 157 x 114 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1534.



Fig. 4 – S. BOTTICELLI, La Primavera, tempera su tavola, 202 x 314 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, ca. 1482.



Fig. 5 – G. VASARI, Lorenzo il Magnifico tra filosofi e letterati, affresco su intonaco, Firenze, Palazzo vecchio, Sala di Lorenzo il Magnifico, 1556-1557.



Fig. 6 – B. BALDINI (attrib.), Lorenzo il Magnifico e Lucrezia Donati, (Amor vuol fe), incisione su rame (Ø ca. 14 cm), Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, ca. 1465-1480.

Bibliografia

Testi:

D. ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di R. Mercuri, Torino, Einaudi, 2021.

ID., *Purgatorio*, a cura di R. Mercuri, Torino, Einaudi, 2021.

ID., *Paradiso*, a cura di R. Mercuri, Torino, Einaudi, 2021.

ANONIMO, *Ricordi di Firenze dell'anno 1459*, a cura di G. Volpi, Città di Castello, Lapi, 1907, pp.30-31.

ANONIMO, *De Rosis Nascentibus*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di G. Cupaiuolo, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984.

G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 2014.

A. BRACCESI, *Ad eundem descriptio horti Laurentii Medicis*, in ID., *Carmina*, a cura di A. Perosa, Firenze, Bibliopolis, 1943, pp. 17-46 e 75-77.

G.G. D'ANGHIARI, *I Giornali di Ser Giusto d'Anghiari (1437-1482)*, a cura di N. Newbigin, Letteratura italiana antica, 2004, pp. 120-121, (<https://www.academia.edu/885393/I_Giornali_di_Ser_Giusto_Giusti_dAnghiari_1437_1482_Edition> 21 settembre 2025).

B. DEI, *La cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, a cura di R. Barducci, prefazione di A. Molho, Firenze, Passagli, 1985, pp. 66-68.

B. DEL CORAZZA, *Diario Fiorentino (1405-1439)*, a cura di R. Gentile, Roma, De Rubeis, 1991.

- EGINARDO, *Vita di Carlo Magno*, a cura di G. Bianchi, Roma, Salerno Editrice, 1980.
- F. GUICCIARDINI, *Storie fiorentine dal 1378 al 1501*, a cura di R. Palmarocchi, Bari, Laterza, 1931.
- G. LORRIS, *Roman de la Rose*, a cura di M. Liborio e S. de Laude, traduzione di M. Liborio, Torino, Einaudi, 2014.
- N. MACHIAVELLI, *Istorie fiorentine*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1971, cap. VIII.
- A. MACINGHI STROZZI, *Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XVI ai figliuoli esuli*, pubblicate da C. Guasti, Firenze, Sansoni, 1877.
- L. DE' MEDICI, *Opere*, vol. I, a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1913.
- ID., *Canti Carnascialeschi*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1991.
- ID., *Ambra (Descriptio hiemis)*, a cura di R. Bessi, Firenze, Sansoni, 1996.
- ID., *Poesie*, a cura di I. Caliaro, Milano, Garzanti, 2019.
- ID., *Opere*, a cura di T. Zanato, Milano, Mondadori, 2023.
- B. DA MONTEMAGNO, *Le Rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, introduzione, testi e commento a cura di R. Spognano, Bologna, R. Pàtron, 1970.
- N. P. OVIDIO, *Fastorum libri sex*, a cura di E.H. Alton, D.E.W. Wormell, E. Courtney, Lipsia, B.G. Teubner, 1986.
- F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2018.

A. POLIZIANO, *Rime*, edizione critica a cura di D. Delcorno Branca, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

ID., *Stanze, Rime, Orfeo*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1992.

B. PULCI, *Poesie*, in *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. II, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1975, pp. 281-365.

L. PULCI, *Morgante e Lettere*, a cura di D. de Robertis, Firenze, Sansoni, 1984.

ID., *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Milano, Mursia, 1986.

ID., *Giostra*, in *Morgante e opere minori*, a cura di A. Greco, Torino, Utet, 1997, pp.1319-1369.

G. SAVONAROLA, *Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*, a cura di L. Firpo, Roma, Belardetti, 1965.

G. VASARI, *I ragionamenti e le lettere edite e inedite di Giorgio Vasari pittore aretino e la descrizione dell'apparato per le nozze del Principe Francesco de' Medici d'Anonimo*, tomo VIII, Firenze, Sansoni, 1882, pp. 103-122.

Saggi:

C. ACIDINI, *Lorenzo il Magnifico: divise e messaggio morale*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte* vol. I, Pisa, Pacini, 1996, pp. 37-45.

M. AZZI VISENTINI, *Il giardino in Italia tra Trecento e Quattrocento*, in *L'arte dei giardini. Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo*, a cura di M. Azzi Visentini, Milano, il Polifilo, 1999, pp. 3-27.

D. BALESTRACCI, *La festa in armi. Giostre, tornei e giochi del Medioevo*, Roma, Laterza, 2001.

G. BARBERI SQUAROTTI, *Da Bacco a Orfeo. Vino, uva ed ebbrezza nella letteratura dell'età laurenziana*, in *Favole antiche. Modelli, imitazione, riscrittura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 9-52.

F. BATTERA, *Le Pistole di Luca Pulci e la formazione culturale del giovane Lorenzo*, in *Lorenzo the Magnificent, culture and politics*, Londra, Warburg Institute, 1996, pp. 177-190.

F. BAUSI, *Il Broncone e la Fenice (morte e rinascita di Lorenzo de' Medici)*, in «Archivio Storico Italiano» CL, 1992, 2 (552), pp.437-454 (<<https://jstor.org/stable/26217653>> 21 settembre 2025).

R. BESSI, *Lo spettacolo e la scrittura*, in *Le Temps Revient. 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Firenze, Silvana, 1992, pp. 103-117.

EAD., *La suggestione del mondo classico*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte*, vol. II, Pisa, Pacini, 1996, pp. 375-383.

E. BIGI, *Lorenzo de' Medici*, in «Dizionario critico della letteratura italiana», IV, Torino, Utet, 1966, pp. 123-129.

ID., *Angelo Poliziano*, in «Dizionario critico della letteratura italiana», IV, Torino, Utet, 1966, pp. 478-489.

ID., *Lorenzo de' Medici e la Letteratura*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte*, vol. II, Pisa, Pacini, 1996, pp. 341-355.

V. BRANCA, *Il periodo conclusivo dei rapporti fra Lorenzo e Poliziano*, in *Lorenzo de' Medici: New Perspectives*, a cura di B. Toscani, New York, Peter Lang, 1992, pp. 49-61.

G. BUSI, *Lorenzo de' Medici. Una vita da Magnifico*, Milano, Mondadori, 2016.

A. CAFORIO, *Il ciclo del maggio. Feste di primavera in Europa*, in «Studi di Sociologia», XLVI, 2008, 3, pp. 95-114.

EAD., *Che cosa è una festa. Feste di primavera in Europa*, in «Studi di Sociologia», XLVI, 2008, 3, pp. 305-328.

F. CARDINI, *La cavalcata d'Oriente. I Magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Roma, Tomo edizioni, 1991, pp. 63-86 e 119-158.

ID., *Le insegne laurenziane*, in *Le Tems Revient. 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Firenze, Silvana, 1992, pp. 55-74.

ID., M. MIGLIO, *Nostalgia del paradiso: il giardino medievale*. Roma, Laterza, 2002.

S. CARRAI, *Le muse dei Pulci, Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985.

ID., *Il canto carnascialesco nella Firenze medicea*, in *Lorenzo de' Medici. Canzone per andare in maschera per il carnasciale*, Sulmona, Fos, 1992, pp. 55-69.

ID., *Lorenzo e l'umanesimo volgare dei fratelli Pulci*, in *Lorenzo de' Medici. New Perspectives*, a cura di B. Toscani, New York, Peter Lang, 1993, pp. 1-21.

ID., *I Precetti del Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999.

R. CASTAGNOLA, *Lorenzo classico: considerazioni sulle “Stanze” in Lorenzo de’ Medici* *New Perspectives*, New York, Peter Lang, 1993, pp. 61-84.

A. CHASTEL, *La leggenda medicea*, in *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: studi sul Rinascimento e sull’umanesimo platonico*, traduzione di R. Federici, Torino, Einaudi, 1964, pp. 13-31.

A. CHIODETTI, *Le Pistole di Luca Pulci. Edizione critica e commentata*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2018-2022, (https://www.research.unipd.it/retrieve/f6424a18-5614-4b6c-9b46-eadd0e016709/tesi_Annalisa_Chiodetti.pdf> 22 settembre 2025).

G. CIAPPELLI, *Il carnevale di Lorenzo: realtà e mito storiografico*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte*, vol. III, Pisa, Pacini, 1996, pp.917-932.

ID., *Carnevale e Quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997.

E. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, traduzione di A. Luzzato, M. Candela, C. Bologna, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 207-226.

A. D’ANCONA, *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1877.

M. DE LAS NIEVES, M. MUÑIZ, *La descriptio puellae nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un’appendice sul locus amoenus*, Firenze, Cesati, 2018.

C. DEMPSEY, *Il Ritratto dell’Amore. La Primavera di Botticelli e la cultura umanistica al tempo di Lorenzo il Magnifico*, traduzione italiana a cura di G. Perini, Napoli, La stanza delle scritture, 2007.

D. DE ROBERTIS, *Le violette sul seno della fanciulla*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedrojetta, Padova, Antenore, 1989, pp. 75-99.

C. DI GIROLAMO, *I Trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

M. D'ONOFRIO, *Primavera e Nobiltà. La figura di maggio nel Medioevo*, Roma, Gangemi, 2005.

M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, Milano, Rusconi, 1975.

ID., *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Boringhieri, 1976.

M. FEKETE, *Il topos del locus amoenus nella letteratura italiana del medioevo e del Rinascimento*, Cluj-Napoca, Presa Universitaria Clujeana, 2008.

G. FERRAÙ, *L'elegia In violas di Angelo Poliziano*, in *I classici nel Medioevo e nell'Umanesimo: miscellanea filologica*, a cura di G. Puccioni, Genova, Istituto di filologia classica e medievale, 1975, pp. 127-143.

F. FLAMINI, *La lirica toscana nel Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Firenze, Le Lettere, 1977.

J.G. FRAZER, *Il Ramo d'oro*, vol. III, Torino, Boringhieri, 1965.

C. GARZYA, "Zephro torna, e 'l bel tempo rimena": a proposito della *Primavera di Botticelli*, in «Critica letteraria», XXXIV, 2006, 1 (130), pp. 3-42.

G. GORNI, *Su Lorenzo poeta. Parodia, diletto e noie della caccia*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, convegno internazionale di studi (Firenze, 9-13 giugno 1992) a cura di G.C. Garfagnini. Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 205-223.

F.W. KENT, *The young Lorenzo, 1449-69*, in *Lorenzo the Magnificent, culture and politics*, Londra, Warburg Institute, 1996, pp. 1-22.

M. L. KUNTZ, *Lorenzo de' Medici e il tema di Bacco e Arianna: la natura della imitatio rinascimentale*, in *Homo sapiens, homo humanus*, vol. II, a cura di G. Tarugi, Firenze, Leo S. Olschki, 1990, pp.109-120.

V. LANTERNARI, *Festa, carisma, apocalisse*, Palermo, Sellerio, 1983.

G. LAZZI, P. VENTRONE, *Simonetta Vespucci. La nascita della Venere fiorentina*, Firenze, Polistampa, 2007.

A. LENSÌ, *Palazzo Vecchio*, Firenze, Fratelli Alinari, 1911.

M. LEVI D'ANCONA, *Botticelli's Primavera. A Botanical Interpretation. Including astrology, alchemy and the Medici*, Firenze, Leo S. Olschki, Firenze, 1988.

B. MAIER, *Lettura critica del "Corinto" di Lorenzo de' Medici*, Trieste, Zigotti, 1949.

I. MAÏER, *Ange Politien: la formation d'un poète humaniste (1469-1480)*. Genève, Librairie Droz, 1966.

M. MALLETT, *Horse-Racing and Politics in Lorenzo's Florence*, in *Lorenzo the Magnificent, culture and politics*, Londra, Warburg Institute, 1996, pp.253-262.

M. MARTELLI, *Una vacanza letteraria di Lorenzo: il carnevale del 1490*, in *Studi Laurenziani*, Firenze, Leo S. Olschki, 1965, pp. 37-49.

ID., *La cultura letteraria nell'età di Lorenzo*, in *Lorenzo the Magnificent, culture and politics*, Londra, Warburg Institute, 1996, pp. 167-176.

L. MARTINES, *La Congiura dei Pazzi. Intrighi politici, sangue e vendetta nella Firenze dei Medici*, Milano, Mondadori, 2004.

R. MEUGÉ-MONVILLE, *La canzone Da poi che 'l lauro di Luigi Pulci e la sua lettera di accompagnamento a Lorenzo de' Medici*, in «Interpres» XLII, 2024, 2, pp.76-98.

G. MOGGI, *Piante e Fiori nella «Primavera»*, in *Metodo e Scienza, Operatività e ricerca nel restauro*, a cura di U. Baldini, Firenze, 1982-1983, pp. 217-225.

P. ORVIETO, *Lorenzo de' Medici*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.

R. PACCIANI, *Immagini, arti e architetture nelle feste di età laurenziana*, in *Le Tems Revient. 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Firenze, Silvana, 1992, pp.119-137.

P. PASTORI, *La 'leggenda laurenziana'. Momenti di un mito politico fra XVI e XIX secolo*, in *Lorenzo dopo Lorenzo: la fortuna storica di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Pirolò, Cinisello Balsamo, Silvana, 1992, pp. 121-125.

A. PINELLI, *Gli apparati festivi di Lorenzo il Magnifico*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte*, vol. I, Pisa, Pacini, 1996, pp. 219-233.

P. PIROLO, *Su alcuni aspetti della formazione della leggenda medicea: da Cosimo a Lorenzo*, in *Lorenzo dopo Lorenzo: la fortuna storica di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Pirolò, Cinisello Balsamo, Silvana, 1992, pp. 19-23.

G. POZZI, *La Rosa in mano al professore*, a cura di D. Colussi, Macerata, Quodlibet, 2023.

R. RENIER, *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Bologna, Forni, 1972.

A. ROCHON, *La jeunesse de Laurent de Medicis: 1449-1478*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

W. H. RUBSAMEN, *The Music for «Quant'è bella giovinezza» and Other Carnival Songs by Lorenzo de' Medici*, in *Art, Science, and History in the Renaissance*, a cura di C.S. Singleton, Baltimora, The John Hopkins Press, 1968, pp.163-184.

D. SABBATUCCI, *La religione di Roma antica. Dal calendario festivo all'ordine cosmico*, Milano, Il Saggiatore, 1988.

M. SCALINI, *Il "ludus" equestre nell'età laurenziana*, in *Le Temps Revient. 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Firenze, Silvana, 1992, pp. 75-102.

M. P. STOCCHI, *Il commento del Poliziano al carme «De Rosis»*, in *Umanesimo e Rinascimento a Firenze e Venezia*, tomo I, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, pp. 397-422.

F. TATEO, *Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano*, Roma, Laterza, 1980.

L. TERRUSI, *Pomona e altre divinità da giardino nella Comedia delle ninfe fiorentine e nel Filocolo*, in *Il destino degli dei. Permanenze, riprese e travestimenti letterari*, Atti del XLVI Convegno Interuniversitario, (Bessarone 6-8 luglio 2018), a cura di G. Peron e T. Zanon, Padova, Essedra, 2021, pp. 111-121.

M.J. UNGER, *Lorenzo il Magnifico. La vita geniale e travolgente di Lorenzo de' Medici*, traduzione a cura di E. Boccianti e F. Gianotti Tabarin, Roma, Newton Compton, 2018.

C. VASOLI, *La cultura laurenziana: tendenze e ambienti intellettuali*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*, Convegno internazionale di studi (Firenze, 9-13 giugno 1992), a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, Leo S. Olschki, 1992, pp.153-175.

P. VENTRONE, *Cerimonialità e spettacolo nella festa cavalleresca fiorentina del Quattrocento*, in *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII). Giostre e tornei tra Medioevo ed età moderna*, Atti del VII convegno di studio (Narni, 14-16 ottobre 1988), Narni, Centro di studi storici, 1990, pp. 35-53.

EAD., *Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, in *Le Tems Revient. 'l tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Ventrone, Firenze, Silvana, 1992, pp. 21-53.

EAD., *Il Carnevale laurenziano*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte*, vol. II, Pisa, Pacini, 1996, pp. 413-439.

EAD., *Lorenzo's Politica festiva*, in *Lorenzo the Magnificent, culture and politics*, Londra, Warburg Institute, 1996, pp. 105-116.

EAD., *L'immaginario cavalleresco nella cultura dello spettacolo fiorentino del Quattrocento*, in *Paladini di Carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, a cura di M. Villoresi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 191-223.

P. VITI, *Il mito di Lorenzo nell'Umanesimo fiorentino*, in *Lorenzo dopo Lorenzo: la fortuna storica di Lorenzo il Magnifico*, a cura di P. Pirolo, Cinisello Balsamo, Silvana, 1992, pp. 19-23.

ID., *Il consenso della cultura*, in *Consorterie politiche e mutamenti istituzionali in età laurenziana*, a cura di M.A. Morelli Timpanaro, R. Manno Tolu, P. Viti, Cinisello Balsamo, Silvana, 1992, pp. 103-128.

ID., *"Superat Laurentius omnes": motivi e forme del consenso letterario*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte*, vol. II, Pisa, Pacini, 1996, pp. 59-61.

I. WALTER, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, traduzione di R. Zapperi, Roma, Donzelli, 2005.

A. WARBURG, *La Rinascita del Paganesimo Antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

T. ZANATO, *Saggio sul «Comento» di Lorenzo de' Medici*, Firenze, Leo S. Olschki, 1979.

ID., *Questioni cronologiche e testuali nelle opere laurenziane*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, Economia, Cultura, Arte*, vol. II, Pisa, Pacini, 1996, pp. 483-496.

ID., *Percorsi della bucolica laurenziana*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998.

M. ZINK, *La letteratura francese del Medioevo*, traduzione di P. Moreno, Bologna, Il Mulino, 1992.

Si ringrazia la Professoressa Elisa Curti
per la cortese collaborazione
alla stesura di questa tesi di laurea magistrale.