

MARGINI

GIORNALE DELLA DEDICA E ALTRO

Diretto da Maria Antonietta Terzoli

6
2012

Direzione

Maria Antonietta Terzoli

Comitato scientifico

Alberto Asor Rosa
Andreas Beyer
R.-L. Etienne Barnett
Mario Lavagetto
Helmut Meter
Marco Paoli
Giuseppe Ricuperati
Sebastian Schütze

Comitato di redazione

Monica Bianco
Sara Garau
Anna Laura Puliafito
Cosetta Veronese
Rodolfo Zucco

Segreteria di redazione

Matteo Molinari
Laura Nocito

Supporto informatico

Laura Nocito

Saggi

SARA CERNEAZ

«Forse la storia è più bella della poesia». Attorno all'autocommento di Valerio Magrelli

ROBERTO LAURO

Una questione riemersa: un testo di Ruggiero Bonghi sulla dedica de La educazione di Parini

VALERIA GUARNA

Il sistema degli apparati paratestuali nelle edizioni del Libro del Cortegiano di Castiglione (1528-1854)

FRANCO PIERNO

Il modello linguistico decameroniano nel pensiero dell'umanista Antonio Brucioli. Un analisi di peritesti

ALBERTO DE ANGELIS

Strategie di dedica nelle Opere Toscane di Luigi Alamanni: tra elogio e sperimentazione

Abstracts

Biblioteca

DANIELA GOLDIN FOLENA

Le dediche dei libretti d'opera [2004]

Wunderkammer

Il settimo libro di lettere dedicatorie di diversi (Bergamo, 1602)

a cura di ANNA LAURA PULIAFITO

L'ottavo libro di lettere dedicatorie di diversi (Bergamo, 1603)

a cura di MONICA BIANCO

KURT FLASCH

Mein Weg zu Dante – Il mio cammino verso Dante

COSETTA VERONESE

Dedica al busto di di Raffaello, scritta da Giacomo Leopardi per Niccolò Puccini

SILVIO MIGNANO

Leggere con Lena



I margini del libro

Strategie di dedica nelle *Opere Toscane* di Luigi Alamanni:
tra elogio e sperimentazione*

Le *Opere Toscane* di Luigi Alamanni¹ constano di due volumi² e vennero pubblicate a Lione per i tipi di Sébastien Gryphe³ tra il 1532 e il 1533.⁴ Entrambi i volumi, *IOT* e

* Le considerazioni qui contenute sono per la maggior parte comprese nella mia tesi di laurea specialistica, *Le 'Opere Toscane' di Luigi Alamanni: censimento dei testimoni e primi studi sulla tradizione*, Relatore Prof.ssa Maria Pia Sacchi, Correlatore Prof. Simone Albonico, Università degli Studi di Pavia, 2007/2008.

¹ Imprescindibile riferimento bibliografico (tuttora insuperato, sebbene ormai datato) è la monografia H. HAUVETTE, *Un exilé florentin à la cour de France au XVI^e siècle. Luigi Alamanni (1495-1556): sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1903. In tempi recenti si sono affacciati diversi studi che hanno affrontato sia questioni di ordine più generale (la figura intellettuale di Luigi Alamanni, Alamanni poeta alla corte di Francesco I), sia questioni inerenti a una singola sezione delle *Opere Toscane*. Cito i principali contributi in ordine alfabetico: F. BAUSI, *La nobilitazione di un genere popolare. Il 'Diluvio romano' di Luigi Alamanni*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LIV, 1992, pp. 23-42; C. BERRA, *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. COMBONI e A. DI RICCIO, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2003, pp. 177-213; P. COSENTINO, *L'intellettuale e la corte: Luigi Alamanni e la monarchia francese*, in *Cultura e potere nel Rinascimento*, Atti del IX Convegno internazionale di Chianciano-Pienza, 21-24 luglio 1997, a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 1999, pp. 398-404; EAD., *Una «zampogna toscana» alla corte di Francia. Le egloghe in versi sciolti di Luigi Alamanni*, in «Filologia e critica», XXIX, 2003, 2, pp. 70-95; P. COSENTINO, *Oltre le mura di Firenze. Percorsi lirici e tragici del Classicismo rinascimentale*, Roma, Vecchiarelli, 2008; P. FLORIANI, *Le 'Satire' di Luigi Alamanni*, in *Il modello ariostesco. La satira classicistica nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 95-123; G. MAZZACURATI, *1528-1532 Luigi Alamanni, tra la piazza e la corte*, in *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 89-118; R. PERRI, *Le 'Satire' "illustri" di Luigi Alamanni. Il canone petrarchesco fra tradizione classica e sperimentalismo volgare*, in «Schede Umanistiche», 2, 2004, 2, pp. 35-50; R. RINALDI, *Le vie della selva. Appunti sulla riformulazione rinascimentale di un genere classico*, in *Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1997, pp. 187-224; F. TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle 'Satire' di Luigi Alamanni*, in «Italique», IV, 2001, pp. 33-59; ID., *«L'amata patria», i «dolci occhi» e il «gran gallico Re»: la lirica di Luigi Alamanni nelle 'Opere Toscane'*, in *Chemins de l'exil, havres de paix. Migrations d'hommes et d'idées au XVI^e siècle*, Actes du Colloque de Tours, 8-9 novembre 2007, sous la direction de J. BALSAMO et C. LASTRAIOLI, Paris, Champion, 2010, pp. 353-80.

² *Opere Toscane di Luigi Alamanni al Christianissimo Rè Francesco primo*, Lugduni, excudebat S. Gryphius, 1532-1533, 2 voll. Rimando, per le questioni inerenti all'*editio princeps* e alla sua descrizione a N. BINGEN, *Philautone (1500-1660). Répertoire des ouvrages en langue italienne publiés dans les pays de langue française de 1500 à 1660*, Genève, Droz, 1994. Si aggiungano inoltre le preziose indicazioni di TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle 'Satire' di Luigi Alamanni* cit.; C. DIONISOTTI, *Machiavellerie. Storia e fortuna di Machiavelli*, Torino, Einaudi, 1980; U. ROZZO, *La cultura italiana nelle edizioni lionesi di Sébastien Gryphe (1531-1541)*, in *Du Pô à la Garonne. Recherches sur les échanges culturels entre l'Italie et la France*, Actes du Colloque international d'Agen, 26-28 septembre 1986, réunis par J. CUBELIER DE BEYNAC et M. SIMONIN, Agen, Centro Matteo Bandello, 1990, pp. 10-46; infine H. BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise: recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de lettre de Lyon au XVI^e siècle*, vol. VIII, Lyon, August Brun, 1910.

³ Per un quadro ampio sulla politica culturale dell'editore alamanniano cfr. U. ROZZO, *La cultura italiana nelle edizioni lionesi di Sébastien Gryphe* cit., e ID., *Sébastien Gryphe editore di umanisti ed «eretici» italiani (1524-1542)*, in *Quid novi? Sébastien Gryphe, à l'occasion du 450^e anniversaire de sa mort*, Actes du Colloque de Lyon-Villeurbanne, 23-25 novembre 2006, sous la direction de R. MOUREN, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2008, pp. 113-52.

⁴ Il primo volume delle *Opere Toscane* comparve, sempre nel 1532, a Firenze per i Giunti (cfr. TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle 'Satire' di Luigi Alamanni* cit., per le questioni sorte attorno alla



2OT,⁵ esibiscono nei frontespizi il titolo comune di «OPERE TOSCA/ NE DI LVIGI ALAMAN/ NI AL CHRISTIANIS/ SIMO RÈ/ FRANCESCO/ PRIMO». Alamanni⁶ entrò a servizio di Francesco I già nel 1522, costretto all'esilio a Lione dopo il fallimento della congiura fiorentina contro il cardinale Giulio de' Medici. In terra di Francia trascorse, intervallando lunghi soggiorni in altri paesi e ritorni in patria, la maggior parte dei suoi anni, fino alla morte che lo colse ad Amboise, allora sede della corte (ancora dunque legato alla monarchia francese, al servizio di Enrico II), nel 1556. Francesco I è presente come dedicatario dell'intero progetto di *OT*, ma è anche complice e sostenitore in quanto finanziatore dell'impresa editoriale. Nel *Catalogue des actes de François I^{er}*,⁷ al punto 5058, si trova infatti la voce:

Don à Louis Alamanni de la somme des 1,500 livres tournois en dédommagement des frais qu'il va faire pour aller à Lyon faire imprimer ses oeuvres et compositions toscanes. Compiègne, 17 novembre 1532.

È un chiaro segnale della volontà da parte del sovrano di una diretta partecipazione⁸ ad un progetto assieme letterario ed encomiastico. Da parte sua, Alamanni ripaga l'appoggio del re disseminando entrambi i volumi di una folta serie di dediche che, al di là della loro funzione cortigiana, si impongono come strumenti di scansione delle partizioni dei due volumi, e si riveleranno inoltre chiavi imprescindibili per la decifrazione dell'intero impianto di *OT*. Assieme alle dediche, andranno poi considerati

pubblicazione del volume); il secondo volume delle *Opere Toscane* fu stampato nel 1533 a Venezia da Pietro Nicolini da Sabbio. Entrambi i volumi furono infine editi nel 1542 a Venezia presso gli eredi di Luca Antonio Giunta. Dei due volumi lionesi esiste un'unica edizione "moderna" (escludendo l'edizione L. ALAMANNI, *Opere Toscane di Luigi Alamanni al Cristianissimo Re Francesco Primo*, Roma, Caetani, 1806) per le cure del Raffaelli, L. ALAMANNI, *Versi e prose di Luigi Alamanni*, a cura di P. RAFFAELLI, Firenze, Le Monnier, 1859. Il Raffaelli ha il merito di avere offerto un'opera tipograficamente "leggibile"; tuttavia i criteri editoriali adottati sono filologicamente scorretti e finiscono per stravolgere l'immagine di quel testo che l'Alamanni aveva autorizzato con la *princeps* del 1532-1533. Di recente, una delimitata silloge di rime alamanniane è stata pubblicata nell'edizione C. RUCCELLAI – L. ALAMANNI – G. GUIDETTI, *Rime*, a cura di D. CHiodo, Torino, Res, 2009. La *Tragedia di Antigone* è stata pubblicata in separata sede rispetto alle *Opere Toscane* in L. ALAMANNI, *Antigone*, a cura di F. SPERA, Torino, Res, 1997.

⁵ D'ora in avanti siglo e cito il primo volume delle *Opere Toscane* come *IOT* e il secondo volume delle *Opere Toscane* come *2OT*. Qualora mi riferissi invece alle *Opere Toscane* come somma dei due volumi userò l'abbreviazione *OT*. I due esemplari (*IOT* e *2OT*) da me impiegati per raffronti e citazioni si trovano presso la Biblioteca dell'Accademia della Crusca a Firenze; entrambi possiedono la collocazione CIT.A.6.7. Per una completa descrizione: http://www.accademiadellacrusca.it/catalogo_biblioteca.html

⁶ Per una sintesi della biografia alamanniana cfr. R. WEISS, *Alamanni Luigi*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960, vol. I, pp. 568-71.

⁷ Ho consultato indirettamente gli Atti attraverso i cataloghi digitalizzati su <http://gallica.bnf.fr,> bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France. Cfr. *Catalogue des actes de François I^{er}*, Tome II, p. 246, Arch. Nat., Acquis sur l'épargne, J. 962, 27 (Mention). E l'anno successivo, sempre nel mese di novembre, compare una seconda rimarchevole voce, la 6520: «Seconde expédition, avec adresse au nouveau commis à la recette des finances extraordinaires et parties casuelles, du don de 1,500 livres tournois ci-devant fait à Louis Alamanni, gentilhomme florentin, pour subvenir aux frais d'impression de ses oeuvres et compositions toscanes. La Côte-Saint-André, 26 novembre 1533». Ivi, p. 566, Arch. Nat., Acquis sur l'épargne, J. 960, f. 158v. (Mention). Si noti come entrambe le volte ci si riferisca a «compositions toscanes».

⁸ Approfondisce i temi delle politiche culturali di Francesco I e dell'appoggio che questi fornì all'esercizio delle lettere presso la sua corte uno scritto, ormai datato ma ben organizzato e documentato, di F. FLAMINI, *Le lettere italiane alla corte di Francesco I*, in ID., *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Giusti, 1895, pp. 197-333.



i paratesti di *OT*: mi riferisco alle prefazioni con cui Alamanni apre i due volumi, testi entrambi che presentano un alto gradiente di programmaticità letteraria e che, al di là del rafforzamento dell'elogio al sovrano protettore, sono stati redatti per evidenziare e difendere il forte sperimentalismo di *OT*.

OT presentano un'architettura complessa ed estremamente articolata che deriva dalla volontà di esibire una sperimentazione ampia, che possa toccare il maggior numero di forme e di generi:

1OT

EL=⁹ 30 *Elegie* suddivise in 4 libri (I:10, II:7, III:8, IV:5)

EG= 14 *Egloghe*

1SO= Una prima sezione di *Sonetti* per un totale di 135 componimenti

2SO= Una seconda sezione di *Sonetti* per un totale di 50 componimenti

FN= *La Favola di Narcisso*, favola mitologica (per un totale di 79 ottave)

DR= *Il Diluvio Romano*, favola mitologica (per un totale di 733 versi)

FA= *La Favola di Atlante*, favola mitologica (per un totale di 352 versi)

SAT= 12 *Satire*

SAL= 7 Salmi Penitenziali

Alle 9 sezioni si aggiungano 2 paratesti: la prefazione/dedicatoria iniziale a Francesco I (=PR1) e la dedicatoria dei *Salmi* a Bernardo Altoviti (=DE).

2OT

SEL= 22 *Selve* suddivise in 3 libri (I:7, II:5, III:5)

FP= *La Favola di Phetonte*, favola mitologica (per un totale di 783 versi)

TA= *La Tragedia di Antigone* (per un totale di circa 1700 versi)

IN= 8 *Hymni*

ST= *Le Stanze* (per un totale di 71 ottave)

3SO= Una sezione di *Sonetti* per un totale di 72 componimenti

Alle 6 sezioni si aggiungano 2 paratesti: la prefazione/dedicatoria iniziale a Francesco I (=PR2) e l'argomento dell'*Antigone* di Antonio Brucioli (=AA).

Concordo pienamente con Mazzacurati quando questi afferma: «[Alamanni deve offrire al sovrano] una prova di competenza, di abilità, di novità tecniche, sigillate da una delle più larghe miscellanee di stili e di metri che sia possibile reperire in una raccolta di opere poetiche cinquecentesche». ¹⁰ Considero la questione fondamentale per l'intera architettura di *OT*: è una profonda volontà di sperimentazione (e di esibizione di quella sperimentazione) a innestare il coordinamento di così numerose ed eterogenee sezioni. Nell'organizzazione di *OT* primaria e decisiva componente strutturale è quella didascalica: Alamanni, esule promosso a poeta di corte, deve saper offrire un campionario illimitato di cultura letteraria a una monarchia che Francesco I desidera accrescere anche attraverso l'incentivo delle arti liberali. Alla nuova cultura francese Alamanni deve trasmettere un sapere specifico, un repertorio di generi e metri.

⁹ Utilizzerò queste sigle per denominare le singole sezioni di *OT*. La citazione dei componimenti interni alle sezioni seguirà lo stesso modulo; ad esempio, la prima elegia del primo libro delle *Elegie* (EL), *Scorgemi antico amor fra Cynthia e Flora*, verrà siglata EL 1.01. Il secondo sonetto della seconda sezione dei *Sonetti*, *Avventuroso Gallo almo paese*, riceverà sigla 2SO02.

¹⁰ MAZZACURATI, *1528-1532 Luigi Alamanni* cit., p. 101.

Per una corretta descrizione dell'architettura complessiva di *OT*, a mio parere, è necessario muovere da una valutazione del ruolo delle rubriche/dediche premesse in *princeps* alle varie sezioni. Bisogna, in mancanza di altre esplicite indicazioni, rispettare la *facies* tipografica dei due volumi, rintracciando segnali di partizioni interne e suddivisioni.

Nei due volumi editi dal Gryphius sono presenti delle rubriche, in apertura e chiusura delle sezioni, che difficilmente possono essere imputate alle scelte dell'editore: Alamanni sorvegliò i lavori di stampa dell'opera e scrupolosamente organizzò la partizione in sezioni di *1OT* e *2OT*.

1OT

p.	Sez.	Rubrica
	PR 1	LVIGI ALAMANNI AL/ CHRISTIANISSIMO RÈ/ FRANCESCO PRIMO./ S. HVMILISS.
1	EL	ELEGIE DI LVIGI/ ALAMANNI, AL CHRI/ STIANISSIMO RÈ/ DI FRAN/ CIA/ FRANCESCO/ PRIMO.
107	EL	FINE DELLE ELEG./ DI LVI. ALAM./ AL CHRIST./ RÈ FRAN./ PRIMO.
108	EG	EGLOGHE DI LVIGI/ ALAMANNI, AL CHRISTI/ ANISS. RÈ DI FRANCIA./ FRANCESCO/ PRIMO.
187	EG	FINE DELLE EGLOGHE/ DI LVIGI ALAM./ AL CHRIST./ RÈ FRAN./ PRIMO.
188	1SO	SONETTI DI LVI. ALAM. ¹¹
257	1SO	FINE.
258	2SO	SONETTI DI LVI. ALAM./ SCRITTI AL CHRIS. RÈ FRAN. PRIMO.
288	2SO	FINE DE SONETTI DI/ LVI. ALAM. SCRIT/ TI AL CHRIST./ RÈ FRAN./ PRIMO.
289	FN	FAVOLA DI NARCISSO./ DI LVIGI ALAM.
315	FN	FINE DELLA FAVOLA/ DI NARCISSO DI/ LVI. ALAM.
316	DL	IL DILVVIO ROM. DI/ LVI. ALAM. AL CHRIST./ RÈ FRAN./ PRIMO.
342	DL	FINE DEL DILVVIO ROM./ DI LVIGI ALAM. AL/ CHR. RÈ FRAN./ PRIMO.
343	FA	FAVOLA DI ATHLAN/ TE DI LVIGI ALAM. AL/ CHRIS. RÈ FRAN./ PRIMO.
355	FA	FINE DELLA FAVOLA DI/ ATHLANTE DI LVIGI/ ALAM. AL CHR. RÈ/ FRAN. PRIMO.
357	SAT	SATIRE DI LVIGI/ ALAM. AL CHRIS. RÈ/ FRAN. PRIMO.
418	SAT	FINE DELLE SATIRE DI/ LVIGI ALAMANNI AL/ CHRIS. RÈ FRAN./ PRIMO.
419	DE	LVIGI ALAMANNI À BER/ NARDO ALTOVITI S.
421	SAL	SALMI PENIT. DI LVI. ALAM.
435	SAL	FINE DE SALMI PENITEN/ TIALI DI LVIGI/ ALAMANNI.

2OT

¹¹ Il grigio evidenzia sin da ora quelle sezioni che non recano dedica al sovrano.



p.	Sez.	Rubrica
PR 2		LVIGI ALAMANNI AL/ CHRISTIANISSIMO RÈ/ FRANCESCO/ PRIMO./ S. HVMILISSIME.
1	SE	SELVE DI LVIGI ALA/ MANNI, AL CHRIS. RÈ/ DI FRANCIA/ FRANCESCO/ PRIMO.
104	SE	FINE DELLE SELVE DI/ LVIGI ALAMAN. AL/ CHRIS. RÈ FRAN./ PRIMO.
105	FP	FAVOLA DI PHETON/ TE DI LVIGI ALAMANNI AL/ CHRIST. RÈ FRAN./ PRIMO.
133	FP	FINE DELLA FAVOLA DI/ PHETONTE DI LVIGI/ ALAMANNI, AL/ CHRIS. RÈ/ FRANCESCO/ PRIMO.
134	AA	ARGOMENTO DI MESSER'/ ANTONIO BRVCILO SO/ PRA L'ANTIGONE/ DI LVIGI/ ALAM.
135	TA	TRAGEDIA DI AN/ TIGONE DI LVIGI/ ALAMANNI.
195	TA	FINE DELLA TRAGEDIA/ D'ANTIGONE DI LVI/ GI ALAMANNI.
196	IN	HYMNI DI LVIGI ALAM. AL/ CHRIS. RÈ FRAN./ PRIMO.
232	IN	FINE DEGL' HYMNI DI/ LVIGI ALAMANNI,/ AL CHR. RÈ/ FRANCESCO/ PRIMO.
233	ST	STANZE DI LVIGI/ ALAMANNI.
256	ST	FINE DELLE STANZE DI/ LVIGI ALAMANNI.
257	3SO	SONETTI DI LVI. ALAM./ AL CHR. RÈ FRAN. P.
292	3SO	FINE.

Le rubriche possiedono uno specifico carattere tipografico, un carattere maiuscolo, che le differenzia dal corpo del testo sottostante. Ogni rubrica è ripetuta due volte: in apertura e chiusura di sezione. Fanno eccezione le rubriche dei paratesti (delle prefazioni e dedicatorie) essendo queste rubriche soltanto di apertura: cfr. PR 1, DE (*1OT*); PR 2, AA (*2OT*).

La maggior parte delle rubriche si presenta sotto un modulo fisso (ad esempio, «ELEGIE DI LVIGI/ ALAMANNI, AL CHRIS/ TIANISSIMO RÈ/ DI FRAN/ CIA/ FRANCESCO/ PRIMO.») che contiene l'indicazione della sezione e del destinatario. Il modulo, con qualche oscillazione riguardo alla formula che introduce Francesco I, è rispettato 21 volte su 34, o meglio è rispettato in 10 sezioni su 15. Fanno eccezione le rubriche relative alle sezioni:

1OT: 1SO – FN – SAL

2OT: TA – ST

Queste cinque sezioni, e il loro comportamento anomalo rispetto al modulo regolare, sono una conferma che Alamanni è stato supervisore delle suddivisioni: prima sezione dei *Sonetti*, *Favola di Narcisso*, *Salmi*, *Tragedia di Antigone* e *Stanze* non esibiscono la dedica al sovrano protettore in quanto non furono concepite nell'ottica di un omaggio a Francesco I. SAL sono specificamente indirizzati a Bernardo Altoviti; FN venne composta nell'ottica di un omaggio a Batina Larcara Spinola; TA e ST, come mostrerò a breve, sono sezioni redatte ad un'altezza cronologica ancora lontana da *OT* (e a quell'altezza Alamanni non ha ancora un disegno complessivo per le sue opere); infine

1SO è perfetto termine di confronto rispetto a sezioni costruite appositamente per rafforzare l'elogio di Francesco I (cfr. 2SO, 3SO). Considerando i due volumi di *OT* nel loro insieme, il totale dei componimenti raggruppati sotto la denominazione di *Sonetti* è di 257. Di questi, 246 sono metricamente dei sonetti; i restanti 11 si suddividono in: 7 ballate, 2 canzoni, 1 madrigale, 1 ottava. Questi numeri tuttavia, così presentati, non danno ragione delle fisionomie delle singole sezioni e delle loro partizioni. Per una corretta valutazione delle macrostrutture è infatti necessario, ancora una volta, analizzare preliminarmente l'organizzazione tipografica dei due volumi. Alamanni distribuisce il totale dei 257 componimenti in tre diversi gruppi: i primi due confluiscono nel primo volume di *OT* (*IOT*); il terzo gruppo compare nel secondo volume di *OT* (*2OT*).

Consideriamo il primo gruppo. Alla p. 188 di *IOT* si trova la rubrica di apertura della prima sezione di sonetti (1SO): «SONETTI DI LVI. ALAM.». Alla p. 257 è posto il segnale di chiusura: «FINE.».¹² In corrispondenza del sonetto di apertura *Spirto sovrano che di Regale ammanto* (1SOØ1) è appositamente inserita la rubrica «SON. I. AL CHRIS. RÈ FR. P.». La dedica vale per questo singolo sonetto e non per l'intera sezione. Quanto al secondo gruppo (2SO), questo si apre in corrispondenza della rubrica alla p. 258: «SONETTI DI LVI. ALAM./ SCRITTI AL CHRIS. RÈ FRAN. PRIMO.». Alla p. 288 troviamo la relativa rubrica di chiusura: «FINE DE SONETTI DI/ LVI. ALAM. SCRIT/ TI AL CHRIST./ RÈ FRANCO./ PRIMO.».¹³ Infine il terzo gruppo (3SO), in *2OT*, comincia alla p. 257 con la rubrica: «SONETTI DI LVI. ALAM./ AL CHR. RÈ FRAN. P.» chiudendosi alla p. 292 con la rubrica: «FINE.».¹⁴

Già a partire dalle sole rubriche si intuiscono delle differenze di fondo fra le tre sezioni. Il primo gruppo contiene liriche soprattutto di ispirazione amorosa (destinatari sono le varie figure femminili cantate da Alamanni) e non i sonetti al protettore Francesco I. Ecco quindi che la rubrica di apertura si presenta senza la precisazione dell'invio al «christianissimo re», così come la rubrica di chiusura non riceve nessun orpello cortigiano. Il secondo gruppo invece, caratterizzato da una mono-materia di poesia e d'ispirazione, ovvero Francesco I, esibisce le caratteristiche formule di omaggio al sovrano. Infine, solo apparentemente il terzo gruppo non rispetta questa logica nella sua rubrica di chiusura. La terza sezione dei *Sonetti* è, come la seconda, quasi interamente dominata dalla figura di Francesco. Tuttavia, se la rubrica di apertura si conforma alla norma, quella di chiusura («FINE.») sembra allontanarsene, ricalcando la rubrica della prima sezione. A mio parere questa discordanza si spiega considerando la rubrica alla p. 292 di *2OT* come segnale di chiusura, non tanto della terza sezione dei

¹² La sezione ospita un totale di 135 componimenti ripartiti tra: 129 sonetti, 4 ballate, 1 madrigale, 1 canzone.

¹³ La sezione comprende un totale di 50 componimenti, tutti sonetti ad eccezione di *Poi che 'l fero destin del mondo ha tolto* (2SO49) canzone che, oltre a ricevere una particolare evidenza per essere *apax* metrico del gruppo, è corredata di una sua specifica rubrica: «CANZONE DI LVIGI/ ALAM. NELLA MORTE/ della Sereniss. Madre del Christ. Rè/ FRANCESCO Primo», p. 282.

¹⁴ La sezione comprende 72 componimenti: 68 sonetti, 3 ballate, 1 ottava.



sonetti, quanto come chiusura dell'intero volume (se non come cosciente conclusione di un progetto complessivo articolato nei due volumi).

Prima di procedere con ulteriori considerazioni sulla struttura di *OT* è necessario inquadrarne la cronologia. Ricostruire le cronologie compositive delle quindici sezioni non è operazione semplice. Lo dimostrano due indicatori:

- 1) gli interventi critici che in età recente hanno accennato alla struttura dei due volumi hanno evitato di entrare in merito al problema, tacendo sulla cronologia generale;¹⁵
- 2) gli interventi critici che si sono occupati in età recente di una singola sezione di *OT*, nell'inquadrarla cronologicamente, hanno seguito l'*auctoritas* di Hauvette.¹⁶

In merito al secondo punto, va ricordato, ancora una volta, come Hauvette rappresenti un imprescindibile punto di riferimento: la sua monografia possiede l'assoluto merito di offrire indicazioni e chiarimenti sull'altezza compositiva, non soltanto delle singole sezioni, ma spesso dei singoli componimenti. Le indagini di Hauvette, quanto a competenza nel rintracciare riferimenti cronologici interni ai testi, sono insuperate.¹⁷

In questa sede cercherò di offrire, appoggiandomi alle indicazioni del francese, un quadro minimo, ma generale, degli estremi compositivi delle sezioni di *OT*.

EL Composte tra il 1522 e il 1525. Hauvette sostiene il 1522 come termine *post quem*, in quanto sono onnipresenti nella sezione i riferimenti all'esilio.¹⁸ Altro argomento utilizzato interessa l'adozione della terza rima come metro elegiaco: il primo testo "elegiaco" (amoroso) redatto da Alamanni sarebbero le *Stanze* [ST]. Queste hanno come occasione ispiratrice il tradimento di Flora («à la fin de 1522, il apprit sur la terre d'exil que, depuis son départ, sa dame l'avait trahi»)¹⁹ e sono composte in ottave («Le poète n'avait donc pas su reconnaître tout de suite le mètre qui répondait le mieux à celui de l'élegie latine; il tâtonnait»)²⁰. Solo in un secondo momento (anche se di poco più tardi) Alamanni opererà per la terza rima.²¹

EG Il gruppo avrebbe, secondo Hauvette, un tempo di redazione lungo, dal 1519 fino al 1530-1531. Le prime due egloghe, EG 01 ed EG 02, risalgono alle ultime settimane del 1519, in occasione della morte di Cosimo Rucellai.²² La più tarda egloga contestualizzabile cronologicamente sarebbe EG 13, composta tra il 1530

¹⁵ Cfr. COSENTINO, *L'intellettuale e la corte* cit., *passim* e EAD., *Una «zampogna toscana»* cit., *passim*. Inoltre cfr. FLORIANI, *Le 'Satire' di Luigi Alamanni* cit., *passim* e MAZZACURATI, *1528-1532 Luigi Alamanni* cit., *passim*.

¹⁶ Nel regesto che seguirà, segnalerò, in nota, la posizione di coloro che hanno studiato una singola sezione.

¹⁷ Sebbene talvolta i dati offerti siano insufficienti a determinare un quadro sicuro. Tuttavia sapersi orientare in un meandro di contaminazioni tematiche/onomastiche/geografiche è cosa assai difficile.

¹⁸ «Seules les élégies qui ne contiennent aucune allusion à l'exil du poète, comme la 5^e du livre I [EL 1.05] et la 3^e du livre II [EL 2.03], pourraient être antérieures; mais rien ne prouve que ces compositions, assez peu personnelles et imitées de Tibulle (IV, 2, et II, 4) aient été en effet écrites avant 1522». HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 199.

¹⁹ HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 202.

²⁰ Ivi, p. 203.

²¹ BERRA, *Un canzoniere tibulliano* cit., seguendo Hauvette, si attiene alle datazioni interne comprese tra il 1523 e 1525.

²² Cfr. HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 217.



- e 1531.²³
- 1SO Ricostruire la cronologia di 1SO (come delle altre due sezioni di sonetti) è questione complessa: Hauvette dissemina preziose indicazioni nella sua monografia (cfr. il capitolo I, *L'inspiration personnelle dans les 'Opere Toscane'*, pp. 151-93) ma non offre un quadro strutturato. Valgano i dati che possono essere desunti dalla tradizione manoscritta, in modo particolare dai due codici Mi BA A 8 Sup. (8 componimenti della silloge alamanniana ricompariranno in 1SO) e Fi BNC Magl. VII 676 (38 testi che confluiranno in 1SO, alcuni dei quali dopo essere stati sottoposti ad un'attenta risistemazione). I testi del ms. fiorentino furono «composti tra il 1522 e il 1526»,²⁴ mentre non si può escludere la possibilità che i testi del ms. ambrosiano risalgano a un periodo ancora precedente.²⁵
- 2SO La sezione ospita componimenti unicamente dedicati a Francesco I, dato che ne assegna la stesura a partire dal 1530.²⁶
- FN Hauvette assegna una precedenza cronologica a questa sezione rispetto agli altri poemetti mitologici (DR, FA, FP). FN è in ottave, mentre le altre tre sezioni condividono l'uso dello sciolto. FN ha inoltre un dedicatario diverso da Francesco I (la glorificazione del sovrano è invece caratteristica fondamentale per DR, FA, FP): FN è dedicata a Batina Larcara Spinola e sarebbe stata composta tra il 1526 e 1527;²⁷ i tre poemetti in sciolti sarebbero stati redatti tra il 1530 e il 1531²⁸ (a ridosso di *OT*).
- DR Unico dei tre poemetti in sciolti in cui compaia un riferimento cronologico preciso. Termine *post quem* è il 7 ottobre 1530, giorno dell'inondazione del Tevere. Hauvette di conseguenza ne assegna la stesura agli ultimi mesi del 1530 o ai primi mesi del 1531.²⁹
- FA (cfr. FN)³⁰
- SAT Composte tra il 1524 e 1527. Termine *ante quem* è il codice Fi BNC Magl. VII 676, che il copista dichiara essere stato trascritto nel 1528. Il codice, stando a Hauvette, «contient douze satires d'Alamanni: les satires I-X [SAT 01-SAT 10] et XII [SAT 12] des *Opere Toscane*, plus une restée longtemps inédite; la satire XI [SAT 11] des *Opere Toscane*, sur la mort de Lodovico Alamanni, non comprise dans ce ms., a probablement été écrite un peu plus tard que celles qui y sont contenues; elle fut cependant encore composée en Provence, c'est-à-dire avant le printemps de 1527, date où Alamanni rentra en Toscane».³¹

²³ Cfr. *ivi*, p. 220 (ma ne discute a p. 93). COSENTINO, *Una «zampogna toscana»* cit., si allinea a Hauvette.

²⁴ Mi allineo e semplifico al massimo quanto sostenuto e argomentato da TOMASI, *«L'amata patria», i «dolci occhi» e il «gran gallico Re»* cit., p. 369.

²⁵ In questo quadro cronologico fa sicura eccezione il sonetto di apertura della sezione *Spirto sovrano che di Regale ammanto*, appositamente redatto a ridosso della stampa della *princeps*.

²⁶ Tuttavia non è da escludere la presenza di testi anteriori: l'indicazione valga al momento come dato di massima (tuttavia ampiamente funzionale per la maggior parte dei testi di 2SO e 3SO).

²⁷ Cfr. HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 250.

²⁸ «Il est infiniment probable que tous trois datent à peu près de la même époque», *ivi*, p. 251.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 250. BAUSI, *La nobilitazione di un genere popolaresco* cit., si allinea a Hauvette.

³⁰ Hauvette non specifica.

³¹ HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 210. Agli estremi cronologici proposti da Hauvette si allineano FLORIANI, *Le 'Satire' di Luigi Alamanni* cit., *passim*; R. PERRI, *Per l'edizione critica delle 'Satire' di Luigi Alamanni*, in «Filologia antica e moderna», IX, 1999, 17, pp. 27-36 e EAD., *Le 'Satire' "illustri" di Luigi Alamanni* cit., *passim*. Lo stesso valga per TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle 'Satire' di Luigi Alamanni* cit., *passim*.



- SAL DE funge da indicazione di massima per l'altezza cronologica del gruppo. La dedicatoria a Bernardo Altoviti reca la data del I gennaio 1526³² e contiene precisi riferimenti all'occasione che ha ispirato quella che Hauvette definisce "la conversione" di Alamanni: «Io nel passato ottobre ritrovandomi sopra 'l mare non lunge a' Toscani liti tra l'Elba, e 'l Giglio, oppresso da così pericolosa e acuta malattia, che ben vidi la morte in volto». La conversione, e conseguentemente la stesura di SAL, interessa gli anni tra il 1525 e 1527.³³
- SE Hauvette assegna la stesura del gruppo a un lasso di tempo breve: tra l'estate e l'autunno del 1527³⁴ (tutte scritte a Firenze). Su diciassette testi farebbe eccezione soltanto SE 1.01 riconosciuta come posteriore al 1530.³⁵
- FP (cfr. FN)³⁶
- TA Hauvette ipotizza la composizione della tragedia in un periodo compreso tra il 1520 e 1527, ipotizzando una sua "prima stesura" entro il 1522 e ammettendo dei ritorni sull'opera negli anni successivi.³⁷
- IN Hauvette non offre una cronologia precisa; tuttavia il gruppo sarebbe stato redatto ad un'altezza vicina ad OT.³⁸
- ST (cfr. EL) Le *Stanze* sono ascrivibili al 1522, se è confermata l'ipotesi di Hauvette, che riconosce nel tradimento di Flora il motivo che le ha generate.³⁹
- 3SO cfr. 2SO

La tradizione manoscritta non smentisce quanto cercato di riassumere sulle rubriche anteposte alle sezioni e sulla cronologia di quest'ultime. Offro l'elenco dei manoscritti che trasmettono OT:

Bo BA A. 2429; Bo BCard 87; CV BAV Chigi L VI 231; CV BAV Chigi M IV 78; CV BAV Ferrajoli 131; CV BAV Rossi 1108; CV BAV Vat. Lat. 5225; Fe BC II 449; Fi BMC 257; Fi BML Antinori 161; Fi BML Ashburnham 438; Fi BML Ashburnham

³² «In Lione il giorno primo dell'anno. M.D.XXVI».

³³ Hauvette assegna allo stesso periodo la composizione di diversi testi d'ispirazione cristiana (mi limito a citare quelli compresi in OT): l'ultimo libro di EL (da EL 4.01 a EL 4.05); EG 14 (egloga di chiusura del gruppo) e una (non definita) "dozzina di sonetti". HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 191. Di un certo interesse sarebbe questa redazione sincronica di testi che in *princeps* saranno poi collocati strategicamente a chiusura di una sezione o di un volume.

³⁴ Il ms. Fi BNC Magl. VII 1089, alla c. 70r, reca l'indicazione: «Libro primo di ms luigi alamano de le/ Silve cominciato ne la vila de san/ miniato in caza de Fan seristori/ el giorno secondo dagosto de 1527 a/ mezo giorno aponto». Così Hauvette: «Il est possible que cete date se rapporte à la copie des *Selve* plutôt qu'à leur composition même; mais comme elles furent sûrement écrites à Florence après le retour du poète, il n'en résulte pas moins que leur composition se place entre la fin de mai et le commencement d'août». HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 67.

³⁵ Cfr. *ibid.* e ivi, p. 221. RINALDI, *Le vie della selva* cit., sostiene una composizione intorno al 1527-1528, trascurando l'indicazione di Hauvette in merito a SE 1.01.

³⁶ Hauvette non specifica.

³⁷ Si veda la lunga discussione in HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., pp. 240-42. Spera in ALAMANNI, *Antigone* cit., p. 87, senza però argomentare: «Si può ipotizzare che la stesura dell'opera possa essere iniziata negli ultimi anni del secondo decennio del secolo ed essersi conclusa con ulteriori interventi durante l'esilio francese, nei dieci anni che intercorrono tra la fuga e l'edizione lionese».

³⁸ Al di là di una rassegna dei contenuti, che possono confermare quest'altezza compositiva attraverso la predominanza dei richiami a Francesco I, mi pare che l'unico riferimento esplicito di Hauvette alla cronologia della sezione sia: «[Hauvette sta trattando dell'*Antigone* e di 2OT] Alamanni y a manifestement joint à diverses compositions, relativement récentes, comme sa première *Selva* [SE 1.01] et ses Hymnes [...]». HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 239.

³⁹ Cfr. ivi, pp. 202-203 e 239.



453; Fi BML Conv. Soppr. 440; Fi BML Redi 84; Fi BML Segni XIV; Fi BML Strozzi 170; Fi BNC II-VIII-27 (già Magl. VII 677); Fi BNC II-VIII-28 (già Magl. VII 374); Fi BNC Magl. VII 360; Fi BNC Magl. VII 371; Fi BNC Magl. VII 675; Fi BNC Magl. VII 676; Fi BNC Magl. VII 726; Fi BNC Magl. VII 727; Fi BNC Magl. VII 1089; Fi BNC Magl. VII 1177; Fi BNC Magl. VII 1178; Fi BNC Magl. VIII 20; Fi BNC Magl. XXI 75; London BL Harley 3380; MA Cambridge HCLHL Ital. 89; Mi BA A 8 Sup.; Mi BT 974; Mi BT 981; Pd BS 375; Paris BA 8583; Pr BP parmense 119; Pr BP parmense 121; Pt BC 152 (già C 219); Rm BA 1680; Rm BANLC 43 A 16; Si BC H X 18; Si BC I VI 41; Si BC I XI 19; Ve BNM It. IX 203 (6757); Ve BNM It. IX 300 (6649).⁴⁰

La tradizione suggerisce l'esistenza di un progetto, che si chiude entro il termine cronologico della fine del 1527, e che dovrà essere sottoposto a una capillare supervisione dell'Alamanni per assumere la fisionomia conclusa della *princeps*.

Testimone fondamentale, per il riconoscimento di tale struttura, è *Fi BNC Magl. VII 676*,⁴¹ uno dei pochi codici per il quale si disponga di indicazioni sull'anno della compilazione: il 1528 (copiato in terra di Francia). Considero il manoscritto il più rilevante della tradizione.⁴² Sebbene non autografo, il codice risponde ad un progetto autoriale licenziato dall'Alamanni e possiede lezioni di maggiore correttezza rispetto al resto della tradizione. In generale, all'interno della tradizione alamanniana, è possibile indicare un certo numero di codici portatori di strutture e lezioni "ottime": CV BAV Rossi 1108⁴³ per le *Elegie*; Fi BNC Magl. VII 676 per le *Satire*, i *Salmi*, le *Stanze* e per i sonetti di ISO; Fi BML Antinori 161⁴⁴ per l'*Antigone*; Fi BNC Magl. VII 1089⁴⁵ per *Egloghe*, *Favola di Narcisso* e *Selve*.

⁴⁰ Per la siglatura dei codici, le abbreviazioni sono tratte da *La tradizione dei testi*, coordinato da C. CIOCIOLA, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. MALATO, Roma, Salerno, 2001, vol. x, pp. LXIII-LXXI. In alcuni casi ho dovuto supplire alla mancanza di abbreviazioni già codificate.

⁴¹ Provenienza: Gaddi, n. 846, mm. 230x170. Cc. [I] 78 numerate anticamente. Sec. XVI (1528), tutto di mano di Giovan Maria di Leonardo Strozzi; *colophon* alla c. 77r: «Finiscono Li Salmj, Satyre./ Sonettj, Barzellette, Mandrigalj./ et Stanze composte da Luigi/ Alamannj et copiate per me gio/ vanmaria di Lionardo di Benedetto Strozzi in Av/ ignone nello Anno/ M. D. xxvijj». Sul dorso: «LUIGI ALAMANNI. POESIE. SEC. XVI». Sulla [I]: «Psalmi, Satyre, sonetti: Barzellette, Mandrigale/ et Stanze composte da Luigi Alamannj cittadino/ fiorentino».

⁴² Per più estese considerazioni attorno al ms. si vedano i due ottimi studi di TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle 'Satire' di Luigi Alamanni* cit., *passim* e ID., «L'amata patria», i «dolci occhi» e il «gran gallico Re» cit., *passim*.

⁴³ Cc. 78, bianche cc. 53v, 59, 66v, 70-78. Tutto di una stessa mano. Sec. XVI. Contiene: c. 67r MDLXXXV/ Avviso di Vinezia circa 'l caso seg.^{io} in Padova, *inc.* «Dice che 'l sig.^{or} Lod.^{co} Orsino [...]»; c. 68v Copia della lettera del Sig.^{or} Lod.^{co} Orsino, trovatali addosso dopo la sua Morte, il qual fu strangolato in Padova d'ordine della ser.^{ma} Repub.^{ca} di Vinezia il g.^{no} prima di Natale 1585, *inc.* «Clar.^{mi} ss.^{ri} Rettorj Io stupisco che contra di me [...]».

⁴⁴ Cartaceo, mm 220x160, cc. [I] 184 numerate meccanicamente. Sec. XVI. Due mani, coeve, una fino a c. 108v, e da c. 125r al termine; l'altra scrive le cc. 109r-124v. Contiene: rime di St. B., Dante Alighieri, Cino da Pistoia, Lodovico Martelli, A.P., Palla Strozzi, Bardo Segni, Francesco Guidetti; una commedia adespota (protagonisti: «Geloso», «Terzo», «Vecchio cieco alla guida»); rime di Alfonso Liofanti da Massa, Niccolò Machiavelli, Biagio Buonaccorsi, Pietro Bembo, Giangiorgio Trissino; la traduzione in sciolti del quarto libro dell'*Eneide*; rime adespote, tra cui Bembo e Trissino. Sul dorso: «Poesie Varie/ mss».

⁴⁵ Provenienza: Strozzi 4°, n. 231. Cartaceo, composito. Cc. 115 numerate anticamente, bianche le cc. 7-8, 66-68, 83, 89-95. 5 fascicoli [fasc. I cc. 1r-8v (210x145, mutilo di 3 carte); fasc. II cc. 9r-68v (220x165) fasc. III cc. 69r-82v (210x145); fasc. IV cc. 83r-94v (215x145); fasc. V cc. 95r-115v (220x155)]; una mano diversa per ogni fascicolo. Sec. XVI. Sul dorso: «VII/ALAM».



Quest'ultimo codice, al pari del Magl676, sembra meritare un'attenzione particolare; possiede una struttura di trasmissione unica nella tradizione; contiene due sezioni "complete" di *OT*; tramanda un'indicazione cronologica di rilievo sulla stesura delle *Selve*, ancora il 1527. Tuttavia, se nel caso del Magl676 la confezione del codice è unitaria, e il copista è unico, il Magl1089 è un composito, il che, quantomeno, frena l'ipotesi che l'ordine di successione delle sue sezioni corrisponda ad una volontà autoriale. Di certo, per *Egloghe*, *Favola di Narcisso* e *Selve*, le indicazioni del codice non contrastano con la struttura generale del Magl676. I due codici, considerati assieme, trasmettono otto delle quindici sezioni di *OT*, tutte sezioni la cui stesura si chiude entro la fine del 1527. Alle otto sezioni trasmesse da Magl676+Magl1089, è necessario aggiungere l'*Antigone*, anche questa, con buona probabilità, chiusa entro il 1527.⁴⁶ Le nove sezioni (EL, SAT, SAL, ST, 1SO, EG, FN, SE, TA) contengono testi che, originariamente, prima degli interventi di Alamanni in vista della stampa della *princeps*, erano accomunati da un'ispirazione non legata a Francesco I. Alamanni aveva redatto quei testi senza ancora possedere la prospettiva di un organismo unitario da presentare al sovrano. La scelta di raccogliere la gran parte del materiale poetico prodotto, aggiungendovi nuove sezioni, giunge verosimilmente dopo una pausa di tre anni: durante la seconda esperienza repubblicana (1527-1530) Alamanni aveva preso parte al governo cittadino;⁴⁷ gli impegni politici che dovette svolgere "congelarono" l'applicazione poetica. Una volta caduta la repubblica fiorentina, Alamanni, ristabilitosi alla corte di Francesco I, ricomincia a scrivere; perduta la possibilità di redimere Firenze, avvertito come definitivo l'esilio, Alamanni diventa cortigiano "militante" di Francesco I.⁴⁸

A partire dal 1530 compaiono testi celebrativi del sovrano e della corte francese: i cinquanta sonetti di 2SO dedicati a Francesco I (ed ancora la sezione di 3SO), i poemetti mitologici DR, FA, FP, le otto canzoni pindariche di IN.

Nell'assemblaggio finale delle *Opere Toscane* sono ancora avvertibili i due macrogruppi:

Sezioni originariamente indipendenti da Francesco I [Primo nucleo di *OT*]

EL, SAT, SAL, ST, 1SO, EG, FN, SE, TA

Sezioni appositamente redatte per Francesco I [Secondo nucleo di *OT*]

2SO, DR, FA, FP, IN, 3SO

In effetti, la distribuzione delle sezioni nei due volumi di *OT* garantisce una certa autonomia e riconoscibilità ai due nuclei: sei delle otto sezioni non dipendenti da Francesco I (EL, EG, 1SO, FN, SAT, SAL) confluiscono nel primo volume, 1*OT*; il secondo volume, 2*OT*, si divide fra tre sezioni del secondo nucleo (FP, IN, 3SO) e tre sezioni del primo (SE, TA, ST).

⁴⁶ Singolare la non presenza della tragedia nei due codici che assieme trasmettono l'intero primo nucleo di *OT* (tranne appunto TA).

⁴⁷ Il periodo è ampiamente descritto in HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., pp. 62-96.

⁴⁸ Mette in luce la contraddizione di fondo tra l'Alamanni della repubblica fiorentina (e dell'*Orazione* al popolo fiorentino) e l'Alamanni cantore di Francesco I il saggio di MAZZACURATI, *1528-1532 Luigi Alamanni* cit., *passim*.

Tuttavia, a partire dalle rubriche di apertura delle sezioni, Alamanni interviene a suggerire un'originaria ispirazione legata a Francesco I per ben quattro sezioni del primo nucleo: EL, EG, SAT, SE. Nell'aspetto generale ed esteriore di *OT*, le sezioni di elogio del sovrano prevalgono su quelle sprovviste di rubrica "cortigiana"; resistono, prive dell'invio al sovrano, ISO, FN, SAL, TA, ST. Non più nove sezioni, ma soltanto cinque.

In realtà Alamanni, nella costruzione della *princeps*, non si limita ad intervenire sulle rubriche, ma apporta modifiche ai testi seguendo due costanti d'intervento: il rafforzamento dell'elogio e della celebrazione di Francesco I e, diretta conseguenza del primo, l'ammorbidente delle posizioni politiche anti-francesi (e in generale un affievolimento dei toni politici troppo accesi). Il processo di revisione del materiale poetico non tocca solo l'ordinamento delle sezioni, ma anche la seriazione e le lezioni dei singoli testi. Un esempio noto è la risistemazione del gruppo delle *Satire*:

Fi BNC Magl. VII 676		Princeps	
676SAT 01	no ⁴⁹	SAT 01	no
676SAT 02	no	SAT 02	no
676SAT 03	no	SAT 12	no
676SAT 04	BRUCIOLI	SAT 03	BRUCIOLI
676SAT 05	no	SAT 04	DEL BENE
676SAT 06	no	SAT 05	DE SODERINI
676SAT 07	SERRISTORA	SAT 06	SERRISTORA
676SAT 08	BUONACCORSI	SAT 07	BUONACCORSI
676SAT 09	SFORZA	SAT 08	DI NUVOLARA
676SAT 10	no	SAT 09	GUADAGNI
676SAT 11	SERTINI	SAT 10	SERTINI
-	-	[SAT 11]	[LUD. ALAMANNI]
>676SAT 12<	no	-	-

Sull'argomento si è estesamente concentrato il saggio di F. Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle 'Satire' di Luigi Alamanni* cit., e rimando a questo per una prosecuzione del discorso. Mi premeva insistere invece sugli aspetti meno visibili delle strategie di dedica di Alamanni: risalire, attraverso l'analisi delle dediche delle singole sezioni alla genesi e allo sviluppo dell'intero complesso delle *Opere Toscane*.

Vi è invece un versante molto più esposto ed esibito tra i materiali di dedica adoperati da Alamanni per *OT*, rappresentato dalle due prefazioni. Ai due volumi di *OT* Alamanni premette due diverse prefazioni, due paratesti le cui analisi permetteranno di enucleare alcune costanti di *OT*, alcune caratteristiche cui è necessario dare spazio

⁴⁹ Non è presente dedica.



poiché realmente onnipresenti nel disegno generale dell'opera. Mi soffermerò in particolare sulla prima delle due prefazioni (PR 1),⁵⁰ valida non soltanto a rappresentare *IOT*, ma estensibile anche a *2OT*.

Se nelle rubriche Alamanni ha architettato un sistema Francesco-centrico, finendo addirittura per dedicargli sezioni non direttamente ispirate dalla sua figura, nelle due prefazioni, Francesco solo formalmente è il reale destinatario: l'interesse primario di Alamanni nella redazione dei due testi è infatti di tipo letterario.⁵¹

PR 1

1) OMAGGIO

Aveano in costume i pastor primi, e gli antichi agricoltori, di presentar ciascun anno a Pan e a Cerere i primi parti delle lor gregge, e le prime spighe de' lor campi, sì come a quegli dalla cui gratia, e virtù sola, pensavan che procedesse ogni lor frutto. E io, Magnianimo e Gloriosissimo Re FRANCESCO, ad imitation di quegli, con la istessa riverenza e divotion, vengo a far dono alla Maiestà vostra in questo picciol libretto delle povere primitie del mio sterile ingegno, sì come all'unico e veramente regal sostegno di quanta oggi è virtù, da tutti gli altri miseramente sbandita, e sì come a quella dalla cui magnifica e invitta liberalità tutto mi viene il riposo, l'ocio, e la vita delle mie Muse. Supplico ben quella umilissimamente che (quantunque indegnissime di tanta altezza) non sien più da lei spregiate, che fussero i poveri e rustici don di quegli dagli Dei loro.

2) DIFESA DEGLI «AMOROSI RAGIONAMENTI»

[A] E se gli amorosi ragionamenti, che troverà in alcune delle mie rime, le paresse che poco fosser convenevoli ad esser da tanta Maiestà ricevuti, ricordisi che gli antichi saggi han talmente avuto in onor questo nome di Amore, che gli hanno imposto titol di Deità e, trovatogli albergo in una delle più salutifere e chiare stelle che ci sien sopra e, chiamatola di Marte amicissima e di Giove figlia, sì come quegli che apertamente conobbero nessun più leggiadro e lodevol riposo trovarsi alle militar fatiche e alle Regie cure che il ragionar talvolta, leggere e scrivere gli affetti d'Amore, il qual (come mille pruove fan manifesto) accende gli animi sempre alle virtuose opere e spegnie i pensier vili; [B] e se pur alcun dicesse che io in alcuna delle elegie, o in altro luogo, fussi stato alquanto più licentioso di quel che furon gli antichi nostri Toscani, non saprei che altro rispondermi, ma credo ben certo che in mia difesa risurgerebbero Tibullo e Propertio, i miei primi maestri, a' quali, se per avventura fusse detto che lo stil Latino portasse naturalmente seco più di licenza che il Toscano, credo che in mio favor risponderrebbero, che tutte le lingue

⁵⁰ Finora gli studi alamanniani non hanno considerato analiticamente questo testo.

⁵¹ Concordo con quanto già espresso da M. A. TERZOLI, *I margini dell'opera nei libri di poesia: Strategie e convenzioni dedicatorie nel Petrarco italiano*, in «Neohelicon», 2010, 60 (<http://www.springerlink.com/content/350301033p204572/>), pp. 155-80. «L'esaltazione del dedicatario, che pure è il re, appare quasi in secondo piano, marginale rispetto alle indicazioni sulla propria opera, come l'autore stesso non manca di notare nel finale [...]», ivi, p. 166. Sedi deputate all'elogio diretto del sovrano sono invece le rubriche di apertura e chiusura delle sezioni: «Se la dedica è utilizzata soprattutto con funzione prefatoria, nelle *Opere toscane* dell'Alamanni non manca però l'encomio del sovrano, che appare anzi totalizzante nella sua distribuzione plurima attraverso l'intero volume. La funzione encomiastica in senso forte è infatti affidata all'iterazione delle dediche epigrafiche, tutte indirizzate allo stesso dedicatario, e collocate in apertura e in chiusura delle singole opere, quasi a segnare i "margini", i confini encomiastici in cui si inseriscono e trovano la loro ragion d'essere le *Selve*, la *Favola di Fetonte*, gli *Inni*, le *Stanze* e i *Sonetti*». *Ibid.*



son le medesime, sol che da persone discrete (tra le quali non dirò perciò d'esser'io) sieno esercitate.

[EL,⁵² 1SO, (ST), (3SO).⁵³]

3) DIFESA DEL VERSO SCIOLTO

[C] Saran forse di quegli che ancor mi accuseran dicendo che da me sien messi in uso i versi senza le rime, non usati ancor mai da' nostri migliori; a questi si potrebbe dar per risposta [C^a] che ne' soggetti che portano interlocutori (sì come avviene nelle egloghe) è molto fuor del convenevole il rimare perciò che, oltre che il sentir persone domandarsi e risponderi in rima, mostra fuori certa affettazione non degna d'un buon poeta; conviene ancora (per servar l'ordine) che ciascun de' ragionatori parli sempre tanti versi quanti il compagno, onde il più delle volte nasce che l'un per necessità parla più di quel che vorrebbe, e l'altro meno. [C^b] Nelle materie più alte e che più son presso all'eroico è tanto men concessa, perciò che portando in sé la rima più del leggiadro e dell'amoroso che del grave, scema in gran parte al poema la dovuta sua maestà, sforza di tanti in tanti versi (secondo che porton le rime) a finir la sentenza, e mena il poeta sempre per una certa uniformità, che al più torna in fastidio e lo restringe in certi prescritti termini ove la varietà e la gravità (principali parti del tutto) son tolte via. [D¹] Han detto molti che la rima fu come cosa necessaria trovata dai nostri poeti, i quali, avendo considerato che tutte le parole Toscane han termine nel fin del verso di vocale, volsero (come cosa povera) che fusse accompagnata dalla vaghezza della rima; ma questi tali mostran di non sapere ch'ella abbia origine avuta davanti che in noi ne' Provenzali, i quali in contrario han quasi tutte le lor dictioni terminanti (come meglio di me e di tutti gli altri sa la Maestà vostra) in consonante talmente che più presto volgare e mal fondata usanza da quei primi si può chiamare che ragionevole; [D²] E se pur mi vorran biasimare con dir solamente questa esser cosa nuova, non saprei che più convenevol risposta darmi che ricordar loro che cosa non si può trovar tanto antica (fuor che Dio solo) che al suo principio non fusse nuova, e posto pur che con tutto questo della novità si dovesse fare scusa, più con ragion sarebbe che i primi inventori delle rime si scusasser co' Greci e co' Latini (dai quali fur del tutto dannate e fuggite) che io con loro.

[EG, DR, FA, (SE), (FP), (TA).]

4) DIFESA DELLA SATIRA

[E] Non mancheran qualche altri ancora che leggendo le mie satire quasi universal dannatore di tutte le cose vorran dannarmi, ma sappian questi che in così fatto giudizio saran per mia difesa schiera lunghissima di Greci comici, non poca di Satyri Latini, e tra i nostri Cristiani quei che più son chiamati religiosi, e onorati, e volentieri ascoltati sopra i pergami da' migliori, i quali in null'altro più acquistan fama che in altrui biasimi, ove quanto più son larghi, più son seguiti, e questi e tutti gli altri tanto più agevolmente e volentier mi escuseranno, quanto mi vedran più (fuggendo i particolari) seguir generalmente il vero, sciolto quanto più posso da quelle passioni che al più soglion far traviare gli umani ingegni; e quando più nessuna delle sopra dette cose fusse abastante ad acquistar di ciò perdono dalla Maestà Vostra, il titol medesimo di satira che le porton segnato in fronte può far fede a ciascuno che ivi (ad imitation degli antichi) null'altro cerco che, con acerbi rimordimenti, e senza sdegno degli ascoltanti, andar raccontando gli altrui falli, ai quali sempre è soggiaciuto il misero mondo, e soggiace oggi più che giammai.

⁵² Siglo al termine di ogni scansione le sezioni coinvolte di *IOT*. Tra parentesi tonde le sezioni di *2OT*.

⁵³ Escludo 2SO dove assente è la tematica amorosa.



[SAT.]

5) INVIO

Ma perché voglio io, pur narrando in mio favor troppe ragioni, così lungamente esser noioso, avendomi la benigna fortuna (fuor di ogni merito) proposto un così alto, discreto, e giusto giudice come voi sete? Senza altro dire adunque, riponendo nel candidissimo petto solo della Maiestà vostra, ogni mia lite farò qui fine, quella umilissimamente supplicando, che la intera fede e servitù mia (se il semplice e ottimo voler fu giammai d'una così gran ricompensa chiamato degno, come fia questa) le tornin talora a mente, alla cui regal gratia riverente mi raccomando, preghi divotamente rivolgendo al sommo Donator di tutte le cose, che nel futuro con chiarissima e seconda fortuna agguagli le virtù vostre, e in me tal gratia infonda, che io possa a quei che verranno dietro far pienamente palese come oltre ad ogni altro degnissimo fusse d'esser cantato il glorioso nome del Re FRANCESCO.

PR 1 si compone di cinque momenti. 1) e 5), OMAGGIO e INVIO, costituiscono il riferimento al primo dedicatario e lettore di *OT*, Francesco I: il sovrano protettore è il cardine indiscusso dell'architettura complessiva di entrambi i volumi.

IOT viene indirizzato al re come un «picciol libretto delle povere primitie» di uno «sterile ingegno», dichiarazione di umiltà strettamente convenzionale data l'alta frequenza nei due volumi di segnali di esposta rivendicazione di un primato, un primato che è spesso connesso all'utilizzo di un metro o alla sua applicazione in alcuni generi. È quest'ultima, a mio modo di vedere, la chiave interpretativa più produttiva attraverso cui leggere PR 1, i cui tre momenti fondanti 2), 3), 4) rappresentano tre auto-apologie, tre interventi in cui Alamanni difende le proprie scelte tecniche e programmatiche. Ho segnalato in carattere sottolineato gli *incipit* delle scansioni fondamentali del testo. Si noti immediatamente una disomogeneità quanto ai destinatari dei periodi in questione: [A] si rivolge direttamente al sovrano; tutte le altre argomentazioni sono indirizzate ad un pubblico non definito, ma che si intuisce essere un pubblico specificamente letterario. Ed è davanti a questo pubblico che Alamanni deve rivendicare la legittimità delle novità introdotte rispetto a una tradizione già consolidata.

Nel primo degli interventi di autodifesa, Alamanni è conscio di muoversi entro le convenzioni del petrarchismo ed è consapevole di non proporre rilevanti novità tecnico-metriche. Hauvette sostiene che nella poesia amorosa («gli amorosi ragionamenti») Alamanni «n'a pas manifesté la moindre indépendance»⁵⁴ da Petrarca: «Il a sa place marquée dans la phalange des pétrarquistes purs, autant par sa psychologie amoureuse et par ses images favorites que par ses procédés de style».⁵⁵ Muovendosi all'interno della tradizione, l'argomento addotto da Alamanni a propria difesa è un argomento

⁵⁴ HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 195.

⁵⁵ *Ibid.* Hauvette prosegue offrendo a riprova della sua affermazione una breve analisi degli schemi metrici adottati nei sonetti: «le sonnet par exemple, il se conforme au type dominant dans le Canzoniere de Pétrarque; mais il restreint encore les quelques libertés, il évite soigneusement les irrégularités que ne s'interdisait pas son modèle. C'est ainsi qu'à la disposition normale des rimes dans les quatrains (ABBA ABBA), il substitue une seule fois un ordre un peu différent (ABAB ABAB). Quant aux tercets, Alamanni accorde une préférence marquée aux combinaisons de deux rimes, alternant avec une grande liberté; les combinaisons de deux rimes sont relativement rares dans ses sonnets, mais toutes autorisées par des exemples de Pétrarque: CDC DCD; CDD DCC, et une fois CDC CDC». Ivi, p. 196.



volutamente “debole”, che non ha pretese di risultare incisivo: la lirica amorosa è pienamente giustificata dallo statuto che Amore assunse già presso «gli antichi saggi».

Il riferimento alla classicità introduce la seconda sequenza di questo paragrafo; dovendo infatti preparare la difesa del genere elegiaco, Alamanni modifica la formula introduttiva: «e se pur alcun dicesse» [B]. Da questo momento, Alamanni è invece consapevole di dover giustificare delle novità e decide di muovere dalla novità meno eversiva, per consegnare al centro della prefazione la giustificazione del verso sciolto, innovazione di maggior peso.

Focalizzando per ora sul genere elegiaco, è necessario ricordare che il suo utilizzo non è certo una novità rispetto alla tradizione, a partire da un titolo del Boccaccio che è *L'elegia di Madonna Fiammetta*. Né l'impiego della terza rima rappresenta una proposta alternativa rispetto ad autori precedenti: Bernardo Bellincioni, Girolamo Beniveni e lo stesso Sannazaro.⁵⁶ Tuttavia gli autori citati interpretano il genere elegiaco come poesia di compianto funebre, non come poesia amorosa. Alamanni introduce dunque una declinazione nell'impiego del genere; è nell'ottica di una rivendicazione di un primato che andrà letta l'apertura di *EL Scorgemi antico amor fra Cynthia e Flora* (EL 1.01):

Scorgemi antico amor fra Cynthia et Flora
 Pien di nuovi desir, di speme armato,
 Ove altro Tosco piè non presse ancora.
 Dietro al maggior che 'n dolce stilo ornato
 Cantò per Delia, e a chi scrisse il nome
 Che la seconda volta fia lodato.
 [...]
 Arno omai cerca di novel Poeta,
 Io sarò forse quel, fin ch'altri vegnia.
 (vv. 1-11)

La poesia elegiaca, come poesia amorosa, è avvertita realmente come terreno vergine, che Alamanni non esita a dichiarare di proprio dominio: «Ove altro Tosco piè non presse ancora».

Non volendo entrare in merito al dibattito sul genere elegiaco nella poesia cinquecentesca,⁵⁷ verrò a quello che considero il passaggio più rilevante di PR 1, introdotto dalla formula «Saran forse di quegli che» [C]. Si noti la comparsa di un verbo che funge da specifico indicatore, «accuseran»: è questo il punto in cui Alamanni deve difendere una novità metrica che, di fatto, rivendica come di propria invenzione.

⁵⁶ HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 199. Per un'esaustiva valutazione della tradizione del capitolo in terza rima, cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di C. SEGRE, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 107-36. COMBONI - DI RICCIO, *L'elegia nella tradizione poetica italiana* cit., *passim*.

⁵⁷ Rimando a HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., pp. 198-207. Per le *Elegie* cfr. anche BERRA, *Un canzoniere tibulliano* cit., *passim*.



La difesa dell'endecasillabo sciolto si avvale di quattro diversi argomenti: [C^a] e [C^b] discendono da [C], cui si aggiungono [D¹] e [D²]:

[C^a] «che ne' soggetti che portano interlocutori»

[C^b] «Nelle materie più alte, e che più son presso all'eroico»

[D¹] «Han detto molti che la rima fu come cosa necessaria trovata dai nostri poeti»

[D²] «E se pur mi vorran biasimare con dir solamente questa esser cosa nuova»

È necessario, prima di affrontare i quattro argomenti, aprire una breve digressione sul dibattito attorno all'endecasillabo sciolto.⁵⁸ Sebbene esempi sporadici del suo impiego si possano trovare nei secoli precedenti⁵⁹ è soltanto ai primi decenni del Cinquecento che risalgono «la consapevole teorizzazione e il regolare impiego di tale metro».⁶⁰ La maggior parte degli studi critici assegna il primato al Trissino che adoperò il verso nella tragedia *Sofonisba* (pubblicata nel 1524, ma composta dieci anni prima), nel poema epico *L'Italia liberata dai Goti* (iniziato intorno al 1520), e ancora nella commedia *I simillimi* e in due egloghe comprese nelle *Rime* (edite nel 1529). Cronologicamente, nessuna di queste date (ad eccezione della *Sofonisba*) è di molto anteriore ai componimenti in sciolti di OT. Alamanni in PR 1 scrive: «mi accuseran, dicendo, che da me sien messi in uso i versi senza le rime, non usati ancor mai da' nostri migliori»; ed ancora «E se pur mi vorran biasimare con dir solamente questa esser cosa nuova»: sentenze leggibili come affermazione di un primato cronologico. La rivendicazione tuttavia appare insostenibile di fronte alla sicura conoscenza da parte di Alamanni sia della *Sofonisba*, sia della *Rosmunda* di Giovanni Rucellai.⁶¹

È possibile giustificare l'affermazione di Alamanni, secondo Hauvette, tenendo conto che:

les seules oeuvres mentionnées jusqu'ici [...] appartiennent au genre dramatique. Qui donc jusqu'alors avait osé appliquer le vers blanc à la poésie narrative, descriptive ou mythologique? La distinction des genres avait trop d'importance aux yeux des poètes de la Renaissance, pour que l'on puisse se dispenser d'en tenir compte. Lorsqu'il déclarait qu'aucun écrivain n'avait, avant lui, employé le vers blanc, Alamanni ne pensait sans doute [...] qu'aux compositions contenues dans le premier volume de ses *Opere Toscane*: Églogues, Selve, poèmes descriptifs et mythologiques; son *Antigone* ne devait paraître que dans le second volume.⁶²

Quello dell'Alamanni sarebbe dunque un primato nell'applicazione dello sciolto ad alcuni generi. Ed è, per tornare alla prefazione, a partire dalla suddivisione in generi che Alamanni apre la difesa dello sciolto. Gli argomenti addotti per i «soggetti che portano

⁵⁸ Senza alcuna pretesa di essere esaustivo. Per una più estesa trattazione della questione si veda almeno A. DANIELE, *I confini metrici del testo. Sull'endecasillabo sciolto nel Cinquecento*, in *Teoria e analisi del testo*, Atti del V Convegno interuniversitario di studi di Bressanone, 1977, a cura di D. GOLDIN, Padova, Cleup, 1981, pp. 121-34. Tratta ampiamente della questione, in riferimento alle *Egloghe*, anche COSENTINO, *Una «zampogna toscana»* cit., pp. 72-77.

⁵⁹ Ad esempio, nel *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino o nelle traduzioni poetiche di Leon Battista Alberti. Cfr. HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 199.

⁶⁰ F. BAUSI – M. MARTELLI, *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993, p. 148.

⁶¹ Dove ugualmente compare lo sciolto, e che è composta in anni vicini alla tragedia trissiniana. Entrambi inoltre, Trissino e Rucellai, parteciparono alle discussioni degli Orti Oricellari, delle quali Alamanni era attivo protagonista.

⁶² HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 217.



interlocutori» [C^a] rispondono a dei parametri retorico-stilistici («mostra fuori certa affettazione non degna d'un bon poeta») ed economici («che ciascun de' ragionatori parli sempre tanti versi quanti il compagno»), parametri questi che Trissino esprimerà a suo modo nella *Sesta divisione della Poetica* (1549-1550), dove⁶³ si sostiene che l'obbligo della rima e la conseguente presenza di partizioni strofiche rigide ostacolano la «continuazione della materia» (cioè il libero svolgersi della narrazione o del dialogo) e rendono difficile la «concatenazione dei sensi e delle costruzioni» (costringendo il poeta a modellare il pensiero e la sintassi sui rigidi binari dei periodi strofici).

Nel caso delle «materie più alte» [C^b], la prima delle argomentazioni dell'Alamanni («per ciò che portando in sé la rima più del leggiadro e dell'amoroso che del grave, scema in gran parte al poema la dovuta sua maestà») incontra una certa consonanza con ciò che Trissino formula nella lettera dedicatoria della *Sofonisba*:

Quanto poi al non haver per tutto accordate le rime, [...] lo vederà non solamente ne le narrazioni et orazioni utilissimo, ma nel muover compassione necessario; perciò che quel sermone il qual suol muover questa, nasce dal dolore, et il dolore manda fuori non pensate parole, onde la rima, che pensamento dimostra è veramente alla compassione contraria.⁶⁴

Nella seconda parte dell'apologia dello sciolto, Alamanni si serve di considerazioni storico-linguistiche⁶⁵ [D¹] al termine delle quali è ancora una volta invocata l'autorità massima dei classici, dai quali le rime «fur del tutto dannate e fuggite» [D²]. Ogni qual volta si fa riferimento ai classici andrà tenuto presente che le istanze che animano gran parte della produzione di Alamanni possono essere ricondotte alla denominazione di «classicismo volgare», orientamento che si sviluppa nella Firenze degli Orti Oricellari (con notevole contributo del Trissino, nel biennio 1513-1515): la letteratura volgare viene pienamente legittimata a sostenere il confronto con metri e generi classici e, assunta pari dignità rispetto ai latini e greci, produce soluzioni di forte sperimentalismo letterario, che tuttavia muovono da una prima istanza di *aemulatio* dei classici.

In quest'ottica si comprende come per l'Alamanni, «per il Trissino, come per molti dei suoi primi seguaci [...] l'impiego del verso non rimato costituiva essenzialmente un'operazione finalizzata a riprodurre in italiano l'esametro della poesia classica»,⁶⁶ un'occasione feconda per liberare il verso da costrizioni rimiche e sintattiche, e

⁶³ Cito quasi letteralmente da BAUSI – MARTELLI, *La metrica italiana* cit., p. 148.

⁶⁴ Lettera «Al Santissimo Nostro Signore Papa Leone Decimo», in G. G. TRISSINO, *Sofonisba*, in *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, vol. I, p. 29. La dichiarazione del Trissino, nel caso specifico, vale per il genere tragico; tuttavia è estensibile anche al genere epico. Su questo versante è interessante notare che, nonostante Alamanni sembri allinearsi ai precetti trissiniani intorno al poema epico, gli esiti poetici si discosteranno dalla teoria: se il poema epico trissiniano è in sciolto (strada seguita alla fine del secolo dal Chiabrera con la *Goteide*), Alamanni nel *Gyrene il Cortese* (1548) e nell'*Avarchide* (postumo 1570) adoperò l'ottava, segnale di inestirpabilità del metro prinicipio nel genere.

⁶⁵ È possibile che Alamanni avesse scritto delle «osservazioni» linguistiche. In una lettera (17 ottobre 1532) indirizzata a Bartolomeo Lanfredini, Francesco Vettori dice: «[io non] mi sono mai ristretto a voler seguitare le regole del Bembo, né l'observation di Luigi Alamanni». Cfr. N. MACHIAVELLI, *Discorso intorno alla nostra lingua*, a cura di P. TROVATO, Padova, Antenore, 1982, pp. XXII-XXIII. L'esistenza (non ancora provata) di un testo del genere, sarebbe un'ulteriore conferma degli orientamenti anti-bembiani del gruppo fiorentino degli Orti.

⁶⁶ BAUSI – MARTELLI, *La metrica italiana* cit., p. 149.



possibilità di avvicinare l'endecasillabo alla dignità dell'esametro. Si guardi infatti alla distribuzione dei metri in *OT*:

Endecasillabi sciolti:	EG – DR – FA – SE – FP – TA (6)
Terza rima:	EL – SAT – SAL (3)
“Sonetti”: ⁶⁷	1SO – 2SO – 3SO (3)
Ottave:	FN – ST (2)
Canzoni pindariche:	IN (1)

Si noterà come effettivamente l'uso dello sciolto sia preponderante⁶⁸ rispetto agli altri metri, con una distribuzione paritaria tra i due volumi di *OT* (3+3). Lo sciolto, metro “forte” di *OT*, incontra delle interessanti oscillazioni nel suo impiego all'interno di uno stesso genere,⁶⁹ vale a dire la favola o poemetto mitologico. Come già accennato in relazione alla cronologia delle sezioni, dei quattro poemetti, tre sono in endecasillabi sciolti, mentre FN è in ottave: disomogeneità che ha ragioni sia cronologiche sia di contenuto. Nel gruppo, quanto ad originalità delle soluzioni metriche, va segnalato il *Diluvio Romano*, che rientra in quei tentativi del gruppo fiorentino (Giovanni Rucellai, Ludovico Martelli, Lorenzo Strozzi) «volti a tentare una sorta di conciliazione e di compromesso tra lo sciolto e la rima: esperimenti il cui fine sembra quello di contemperare, in qualche misura, l'uniformità dello sciolto, compensandola sul piano dell'elaborazione retorica, stilistica e musicale».⁷⁰ In DR, Alamanni «si serve, oltre che di sparse rime bacciate, di artifici di vario genere (assonanze, paronomasie, ripetizioni di parole o sintagmi) sempre in clausola di verso [...]. Così, il Rucellai e lo Strozzi, nelle loro tragedie e commedie, intercalano, più o meno regolarmente, le sequenze di sciolti con distici a rima baciata [...]; il Martelli, in una delle sue egloghe, dà vita a un singolare polimetro, alternando gli sciolti a stanze di canzone [...]».⁷¹

L'esempio del *Diluvio Romano*, se messo in relazione con le sperimentazioni degli autori coevi ad Alamanni, dimostra il continuo dialogo che Alamanni intreccia con le istanze del rinnovamento metrico cinquecentesco. Tutto l'indice delle *Opere Toscane* è da leggere con degli spostamenti sull'asse sincronico, alla ricerca di somiglianze o scarti rispetto alla metrica del tempo.⁷²

⁶⁷ La denominazione è generica; ovviamente non tutti sono sonetti, ma tutte e tre le sezioni utilizzano metri tradizionali.

⁶⁸ Nonostante l'uso diffuso che ne viene fatto in *OT*, l'endecasillabo sciolto diverrà proverbialmente legato ad Alamanni solo grazie alla *Coltivazione* (1546), poemetto didascalico che condivide il metro delle *Api* di Giovanni Rucellai (postumo 1539).

⁶⁹ Alamanni anche nel genere tragico fa registrare un'oscillazione di metro: se nell'*Antigone* utilizza l'endecasillabo sciolto, nella *Flora* (1556) si cimenta in un tentativo di metrica “barbara”: sulla scorta della *Dido in Cartagine* nella quale Alessandro de' Pazzi aveva cercato di riprodurre il senario giambico con un verso “lungo” di dodici o tredici sillabe, Alamanni, arrogandosi la priorità dell'operazione, rese il senario giambico con versi di tredici o quattordici sillabe, e l'ottonario giambico con versi tra le quindici e diciassette sillabe.

⁷⁰ BAUSI – MARTELLI, *La metrica italiana* cit., p. 151.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² In questa ottica, non è casuale la notevole presenza del nome dell'Alamanni in un manuale di metrica, quale il Bausi-Martelli, che ha un taglio storico. Alamanni sul versante metrico, vista la versatilità e l'ampiezza di interessi, si muove lungo i due assi portanti delle sperimentazioni cinquecentesche: «Lo

La prefazione, a partire dalla formula «Non mancheran qualche altri ancora» [E], prosegue con la difesa del genere satirico: lo schema metrico adottato è quello della terza rima e non presenta rilevanti caratteri innovativi.⁷³ Sull'impiego del genere satirico sarà più interessante focalizzare su questioni di ordine stilistico e retorico. È su questi piani che Alamanni introduce una profonda *variatio* nel genere:

La grande peculiarità delle *Satire* risiede, infatti, nel loro stile espressamente ricercato, elevato e tessuto su un ordito sintattico complesso, di stampo latineggiante [...] in forte attrito però con la materia satirica, che a norma di genere, secondo i dettami della retorica classica, esigerebbe, *ex contrario*, uno stile *humilis*.⁷⁴

Proprio a causa di questo scarto rispetto alla norma, i contemporanei offrirono giudizi non positivi:

Ma tra l'altre [opere] lasciò [Alamanni] le presenti Satire: argute veramente, ma di stil troppo elevato in questa materia e non punto piacevole, ma più tosto aspro e severo, perciocché la satira vuol essere per così dire umile e pedestre [...].⁷⁵

La difesa dell'Alamanni si svolge invece sul piano dei contenuti, non rivendicando in questo caso innovazioni personali, ma affidandosi ancora una volta all'*exemplum* dei classici. Terminata l'apologia della satira, la prefazione accoglie un tono scervo da note "polemiche" («ogni mia lite farò qui fine») rimettendosi al giudizio del sovrano, cui si rivolge l'appello conclusivo.

La prefazione a *2OT* (PR 2) non possiede la stessa densità programmatico/teorica di PR 1. Di estensione più breve rispetto alla precedente, si presenta come un testo "disimpegnato": Alamanni non fa specifici riferimenti a sezioni del volume, non difende le proprie scelte tecniche, ma si limita ad un'apologia della propria figura di letterato, inevitabilmente esposto tanto alle lodi quanto alle critiche del pubblico. Sono i motivi delle «morditure» e la consapevolezza del giudizio altrui ad intessere un dialogo a distanza con PR 1: lì Alamanni aveva indicato i possibili fuochi critici della sua opera; qui invece non troviamo riferimenti concreti: meriti e biasimi sono taciuti.

sperimentalismo metrico [...] conosce [nel Cinquecento] uno straordinario impulso, muovendosi lungo due principali e antinomiche direttrici [...]: da una parte, la spinta verso la forma "aperta", verso l'allentamento delle strutture tradizionali o, addirittura, verso il loro abbandono a vantaggio di nuove, più elastiche forme metriche; dall'altra, l'opposta aspirazione a creare strutture formali che, sia pure inedite e frutto di esperimenti originali, presentino, in misura talora superiore agli stessi metri "chiusi" tradizionali, caratteri di coerente, rigorosa strutturazione interna. Nell'ambito della prima di queste due linee fondamentali si collocano l'ideazione del verso non rimato [...]; all'altra pertengono, invece, i tentativi di riprodurre in italiano i metri della poesia classica [...]. Ivi, p. 147. Alamanni partecipa ad entrambe le direttrici: la prima trova impiego nella sperimentazione sul verso sciolto; la seconda, vale a dire l'impegno di strutture formali inedite desunte dai classici, è frequentata nel recupero, ad esempio, della canzone pindarica nella sezione degli *Inni* (o al di fuori di *OT* negli *Epigrammi*).

⁷³ HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 208. Per un'analisi delle *Satire* alamanniane cfr. FLORIANI, *Le 'Satire' di Luigi Alamanni* cit., *passim*; TOMASI, *Appunti sulla tradizione delle 'Satire' di Luigi Alamanni* cit., *passim*; PERRI, *Le 'Satire' "illustri" di Luigi Alamanni* cit., *passim*.

⁷⁴ Ivi, p. 36.

⁷⁵ F. SANSOVINO, *Sette libri di satire di Lodovico Ariosto*, Hercole Bentivogli, Luigi Alamanni, Pietro Nelli, Antonio Vinciguerra, Francesco Sansovino, Venezia, Sansovino, 1560, c. 50v.



La struttura di PR 2 si allinea a PR 1 per i movimenti iniziale e finale 1), 3) (OMAGGIO, INVIO), dimostrando in entrambe le parti una memoria su quanto detto nella prima prefazione: 1) «tornando oggi la seconda volta davanti la Maiestà vostra à fare umilmente dono del rimanente delle mie lunghe fatiche»; 3) «la Maiestà Vostra umilissimamente supplicando che si degni con quello istesso reale animo che gli altri fece (qualunque e' si siano) di legger questi».

PR 2

1) OMAGGIO

Non si può veramente con sì dritto piede per questo uman viaggio muovere il passo, che da molti talor giudicato non venga che torto sia; e ciò maggiormente si vede per quel sentiero per il quale, avvegna che con più utile di sé e di altrui onestamente si cammini, men si trovano dalla vulgar gente segniate l'orme, ma biasimevol sopra tutti gli altri è da dir colui il quale, soverchiamente d'esser biasimato temendo, più presto di nighittosamente e ascosamente giacersi nell'ocio, che di virtuosamente in qualche bello studio esercitarsi si dispone. Io conosco ottimamente, Valorosissimo e Cristianissimo Re FRANCESCO, tornando oggi la seconda volta davanti la Maiestà vostra a fare umilmente dono del rimanente delle mie lunghe fatiche;

2) «MORDITURE» E LODI

che e elle e io (sì come quelle cose non han più di tutte l'altre in questo mondo privilegio) deggiam per avventura sentire non poche morditure da' nostri lettori; le quali agevolmente schivar potute avrei, se con silenzio passava i miei primi anni, o scrivendo, se non bene asciutto l'inchiostro ancora, squarciava i nuovi versi, o quegli, a perpetua carcere e sepoltura, dentro i confini del mio povero albergo, condannava. Ma talmente fu sempre a questo contrario il mio proponimento che, continuoamente e di scrivere e di mostrare i miei scritti, e che tosto visitassero il mondo mi disposi, avvisando in ciò non potere altro riportarne che gran guadagno, perciò che, se per mia ventura avvenisse che cari e lodati fussero avuti in qualche parte e da qualche persona, larghissima riputava d'aver ricevuta la mercede d'ogni mia pena; se dannati e con fastidio veduti da gli uomini, il meglio era che questo fusse per tempo, che nell'ultime giornate dell'età mia, imperò che non avendo ancor fornito il mezzo del cammino dell'età nostra, e potendo (se i cieli il concedessero) distendere in più d'altro tanto spatio i futuri anni che questi passati, più agevol mi fia il correger gli errori che dalla Maiestà vostra e dagli altri benigni lettori mi saran mostrati, e di tornar migliore che nella estrema vecchiezza non sarebbe stato, e così per il tempo a venir con più ammaestrata penna e di più purgati inchiostri empier le carte. Troppo delle sue forze, troppo si confida chi pensa per sé medesimo ascondendosi conoscer tutto. Confesso certamente che il tempo insegna; ma più insegnano il tempo e la moltitudine insieme degli uomini discreti. Non mi sia adunque, o Gloriosissimo Re, a disordinato amor verso le mie cose, né a soverchiamente estimarle degnie imputato, se tante e sì varie, e in così poco spatio di tempo, e non mi trovando vecchio ancora ne ho alla Maiestà Vostra inviate; ma per fermo (sì come è detto) tenga ciascuno che non per mostrarmi solo, né per cercar lodi (le quai non di meno trovando dolcissime e carissime sì come a tutti gli altri mi saranno) ma per imparar primieramente e accingermi per lo innanzi a più grandi opere mi venne fatto.

3) INVIO

Or, parendomi avere, e de' miei versi e di me troppo più forse che bisogno non era parlato, farò qui fine, la Maiestà Vostra umilissimamente supplicando che si degni con quello istesso reale animo che gli altri fece (qualunque e' si siano) di legger questi; e a quella tutto riverente



raccomandandomi prego Dio che allunghi gli anni suoi lieti e felici, e non men forza doni alla mia penna di scrivere il suo lodato nome, che a lei donò virtù perch'io ne canti.

Nonostante PR 2 non faccia riferimento esplicito ad innovazioni di genere, 2OT contiene una sezione che la prefazione di *IOT* non ha compreso nella propria trattazione. Se il paragrafo 2) di PR 1 può legittimamente comprendere ST e 3SO («amorosi ragionamenti», in una metrica “tradizionale”), e il paragrafo 3) può comprendere SE, FP e TA (tutte sezioni in sciolti), la sezione degli *Inni* (IN) è una novità metrica rispetto ad *IOT*. La sezione inoltre conferma alcune costanti di *OT*:

- 1) attenta gestione della veste tipografica delle sezioni;
- 2) volontà di sperimentazione formale e rivendicazione di un primato letterario;
- 3) centralità di Francesco I.

Cercherò di illustrare i tre punti con una rapida analisi degli aspetti più rimarchevoli di una sezione, IN appunto, che non ha attratto finora le attenzioni della critica, ma che tuttavia ben rappresenta le differenze d'ispirazione di *IOT* e *2OT* (con il secondo volume sbilanciato a favore del sovrano rispetto alla materia d'ispirazione personale) e gli interventi che Alamanni compie a ridosso della pubblicazione della *princeps*.

- 1) Trascrivo diplomaticamente la prima pagina degli *Inni*:

HYMNI DI LVIGI ALAM. AL
CHRIS. RÈ FRANC.
P R I M O
HYMNO PRIMO.

BALLATA.

Alme sorelle chiare
Ch'à tanta gloria alzaste
Il buon Thebano spirto;
Deh come dotte et caste
Mai sempre fuste; et chare
All'hedra, al lauro, al mirto;
Al mio crin rozzo et irto
La sua ghirlanda antica
Per voi non mi si toglia,
Poi ch'honorata voglia
De i vostri studi amica
Per questa riva aprica
Mi spinge ad esser vosco
Col nuovo canto Tosco.

CONTRA BALLATA.

Forse che chiaro un giorno
Sarà 'l nome oscuro
Nel Pindaresco stile,
Pur che 'l cristallo puro
Ch'irriga d'ogn'intorno
Il bel monte gentile



(Bench'io sia indegno et vile)

Sul versante tipografico, che Alamanni ancora una volta conferma di curare con meditata attenzione, si noti la volontà di evidenziare le componenti strutturali dell'inno: ogni parte è preceduta da una specifica denominazione e l'isolamento delle strutture è mantenuto lungo lo svolgersi dell'intero testo. In tal modo Alamanni impone una veste specifica alla forma metrica riprodotta: l'ode (o canzone) pindarica, una forma "chiusa" che ha delle sue regole e partizioni interne.⁷⁶ Le canzoni pindariche vengono dunque raccolte in una sezione isolata; possiedono una denominazione di immediata riconoscibilità «*Hymni*»; tipograficamente è sottolineata la scansione tripartita della struttura, con l'introduzione di diverse denominazioni per le singole parti: *ballata/contraballata/stanza*. Un tale dispiego di mezzi non è riscontrabile nelle scelte del diretto termine di confronto dell'Alamanni, vale a dire Trissino, che nelle *Rime*,⁷⁷ per le sue canzoni pindariche, non adotta specifici indicatori: alle canzoni non è assegnata una sezione propria; compaiono sotto il nome generico di «CANZONE», lo stesso che viene utilizzato per indicare canzoni regolari; non è esplicitata la tripartizione in *strofe/antistrofe/epodo*.

2) Questo confronto tra le scelte d'impaginazione dell'Alamanni e del Trissino, introduce la seconda delle costanti annunciate: Alamanni possiede un *modus operandi*, anche soltanto nelle soluzioni apparentemente più esteriori, finalizzato all'affermazione di un suo primato, di una scelta originale rispetto alla tradizione o a sperimentazioni coeve. Hauvette così commenta la veste di IN:

[Rispetto al Trissino] Alamanni mostra un peu plus d'initiative et de décision. Les noms nouveaux dont il se servit pour désigner ces pièces et leurs diverses parties, la structure des strophes nettement soulignée par la disposition et les titres qu'il leur donna dans l'édition, tout révélait, même à un lecteur peu attentif, une tentative ambitieuse et hardie.⁷⁸

Tra le innovazioni introdotte, può risaltare la scelta di sostituire a dei nomi di matrice greca dei nomi di tradizione italiana (*ballata/contraballata/stanza*): è uno dei segnali, ancora secondo Hauvette, rivelatori di una volontà di riuscire a tutti i costi originale e innovativo, cosciente del confronto col Trissino.⁷⁹ È in quest'ottica, nella rivendicazione di un primato, che vanno accolte alcune delle dichiarazioni presenti nella sezione:

[Alme sorelle chiare]

La Tosca cethra omai

⁷⁶ L'ode pindarica è suddivisa in tre parti, o scansioni: *strofe/antistrofe/epodo*. Le prime due parti «sono uguali fra loro per numero e disposizione dei versi e schema rimico, mentre la terza ha una struttura propria e diversa». Questa forma fu inaugurata («subito dopo le edizioni di Pindaro del 1511 e del 1513, rispettivamente a Venezia, presso Aldo Manuzio, e a Roma») dal Trissino nei cori della *Sofonisba* e nelle *Rime*. G. LAVEZZI, *I numeri della poesia*, Roma, Carocci, 2002, p. 100.

⁷⁷ Edizione di riferimento G. G. TRISSINO, *Rime. 1529*, a cura di A. QUONDAM, nota metrica di G. MILAN, Vicenza, Neri Pozza, 1981.

⁷⁸ HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 227.

⁷⁹ La scelta di Alamanni è originale anche rispetto ad Antonio Sebastiano Minturno, che compose due canzoni pindariche (nel 1535, poco distante dunque dall'Alamanni). Minturno tuttavia assegnò denominazioni proprie alle tre parti della canzone pindarica: *Volta/Rivolta/Epodo*. Cfr. A. MINTURNO, *L'arte poetica*, Napoli, Muzio, 1725, p. 182.



Mi spinge ad esser vosco	Non prima udità ancora
Col nuovo canto Tosco.	Ritorni al mio cantare;
Forse che chiaro un giorno	Non udir forse mai
Sarà 'l mio nome oscuro	Le rive ch'Arno irrorà
Nel Pindaresco stile,	Dall'Apennino al mare
(IN 01, vv. 13-17)	Fra tante rime chiare
	Questo [...]
	(IN 04, vv. 1-8)

Tali dichiarazioni vanno difese sul terreno metrico con delle soluzioni che desiderano coniare un modello che non abbia precedenti. Negli *Inni* Alamanni propone una monoversificazione in settenari,⁸⁰ sottile risposta alle scelte del Trissino che invece impiega in prevalenza l'endecasillabo.⁸¹ Hauvette, che non valuta positivamente l'uso insistito del settenario,⁸² motiva la scelta in base alla volontà di discostarsi dalla tradizione: «on peut croire que si Alamanni a fait précisément le contraire [cioè ha evitato l'endecasillabo], c'est qu'il voulait rompre avec les traditions séculaires de la poésie italienne: plus la rupture était nette, plus elle devait lui plaire».⁸³

3) Per una migliore comprensione dell'insieme degli *Inni*, è necessario soffermarsi sui contenuti. È vero che la maggior parte delle sezioni di *OT* espone una dedica a Francesco I; tuttavia questa dedica è spesso non estensibile alla totalità dei componimenti della sezione: ad esempio, le singole satire hanno dei dedicatari diversi dal sovrano: ad esempio, «À MESSER' ANTONIO/ BRVCIOLI». (SAT 03); «AD ALBIZO DEL BENE». (SAT 04). Negli *Inni* l'invio al sovrano non è affatto convenzionale: Francesco I è il centro tematico della sezione, a partire da quanto enuncia l'ultima stanza dell'inno d'apertura (*Alme sorelle chiare*, IN 1):

Santa Troiana prole
 Che maggior lodi hai teco
 Che 'l vincitore ingiusto,
 FRANCESCO il chiaro sole
 Del nostro mondo cieco,
 Saggio, pietoso, e giusto,
 Che sol di nome Augusto

⁸⁰ Da sottolineare è lo schema metrico seguito da Alamanni in IN 06 (*Santa compagna antica*), inno che scarta dalla monoversificazione settenaria e dalla stessa legislazione pindarica: *ballata* e *contraballata* condividono lo schema della stanza: abC abC cdeeDfF // abC abC cdeeDfF. Si tratta di un rinvio esplicito alla petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque*, le cui stanze possiedono identico schema, quasi che Alamanni sia disposto a cedere in originalità solo nel caso di un voluto e visibile omaggio all'autorità del Petrarca.

⁸¹ Più approfondite analisi sugli schemi metrici adoperati dai due autori (che in questa sede evito di proporre e che coinvolgono anche i cori della *Sofonisba*) rivelano un costante tentativo di introdurre elementi di *variatio* da parte di Alamanni: nelle ripetizioni del modulo triadico della canzone pindarica, nella lunghezza media delle stanze, negli schemi di fronte e sirma.

⁸² «Il est permis de se demander si l'adoption du septénaire, comme vers unique, au lieu du mélange qui avait prévalu jusqu'alors, était judicieuse. Le rythme de ce vers est sautillant et monotome; toute la strophe prend dès lors une allure étriquée qui ne sied guère qu'aux genres légers; or la prétention d'Alamanni était précisément d'élever plus que jamais le ton de la poésie lyrique». HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 228.

⁸³ *Ibid.*



Tra noi degno sarebbe,
 Dal tuo bel tronco crebbe;
 E ben lodar ten dei
 Che per lui viva sei.

Se programmaticamente Alamanni ha deciso di rifondare o almeno di imitare lo stile pindarico, quest'imitazione deve estendersi anche ai contenuti: «[Alamanni] abordait des sujets dont le caractère devait être en harmonie avec la poésie héroïque de Pindare, toute pleine des éloges décernés aux vainqueurs des jeux de la Grèce». ⁸⁴

Laddove non compare direttamente la figura di Francesco I, gli *Inni* esibiscono comunque una poesia eroica: in IN 05 (*Come la voglia è ingorda*), ad esempio, viene cantata l'impresa di Megollo Larcaro. ⁸⁵ Valuta bene Hauvette l'operazione sostenendo che «C'est vraiment le lyrisme héroïque qu'Alamanni a essayé d'inaugurer, et dans ce but il a recouru à l'emploi des digressions historiques ou mythologiques, à ce que l'on a depuis longtemps appelé le "beau désordre" de Pindare». ⁸⁶

Sul piano della materia Alamanni si rivela, ancora una volta, più ambizioso rispetto al Trissino che nelle sue *Rime*, nelle canzoni pindariche, non si propone come fondatore di un nuovo genere eroico: i componimenti XXXI (*Quella virtù, che del bel vostro velω*) e LXV (*Per quella strada, ove il piacer mi scorge*) sono infatti di carattere amoroso. ⁸⁷

L'altezza compositiva della sezione, a ridosso della pubblicazione della *princeps*, dimostra l'attenzione di Alamanni ad incrementare i gruppi di testi che alimentino il mito di Francesco I: tutte le sezioni tarde di *OT*, tutti quei materiali che vengono aggiunti tra il 1530 e 1531 alla produzione poetica già sedimentata, rivelano l'esclusiva predilezione per la figura del sovrano. ⁸⁸

A. D. A.

⁸⁴ Ivi, p. 227. Sull'argomento può fungere da termine di confronto un passo tratto dall'*Arte Poetica* del Minturno: «[...] a questa maniera di Canzoni certo niun'altra materia sta così bene, come la grave e la illustre, la qual' Eroica si chiama: perciocché, come che non si trovi, che in altro Pindaro l'usasse, che in cantare le vittorie, le quali nelle celebratissime feste della Grecia riportavano i Cavalieri; nondimeno io stimo, ch'essendo la giostra, e 'l corso, e ciascun'altra contesa, la qual è in uso di farsi nelle feste, sembianza della vera battaglia, nella qual si pone la vita a rischio, e ne seguita o morte, o servitù; non meno il vero, che l'ombra con queste Canzoni si possa, e debba celebrare». MINTURNO, *L'arte poetica* cit., p. 184. Il passo si propone, di fatto, come canone degli argomenti autorizzati nella canzone pindarica.

⁸⁵ Antenato di Batina Larcara Spinola.

⁸⁶ HAUVETTE, *Un exilé florentin* cit., p. 229.

⁸⁷ Alla maniera dell'Alamanni, per i contenuti eroici, si conforma invece il Minturno.

⁸⁸ Nel complesso le linee correttive seguite da Alamanni nella revisione dei suoi testi in vista della stampa rispondono ad una primaria esigenza di consolidamento dell'elogio del sovrano e di un generale livellamento dei materiali non direttamente ispirati dalla figura di Francesco I.



Abstract

Luigi Alamanni, nelle sue *Opere Toscane*, utilizza gli strumenti di dedica (rubriche e prefazioni) per rafforzare l'elogio verso il sovrano protettore Francesco I. Nei due volumi, pubblicati a Lione tra il 1532 e il 1533, Alamanni allestisce un'architettura innovativa per la varietà di generi e metri affrontati. Le dediche, che aprono e chiudono ciascuna delle quindici sezioni, verranno analizzate per illustrare la complessa distribuzione dei materiali nei due volumi e per risalire alla genesi dell'intero progetto delle *Opere Toscane*. Se le dediche dimostrano un'attenzione privilegiata verso Francesco I, le prefazioni ai due volumi insistono sulla difesa delle novità letterarie introdotte. Tra queste, notevole spazio è concesso all'endecasillabo sciolto: Alamanni lo utilizza in ben sei sezioni e lo adatta a generi diversi tra loro.

In his *Opere Toscane*, Luigi Alamanni uses several strategies (dedications and prefaces) to reinforce the eulogization of his protector Francis I. The two volumes of the *Opere Toscane*, published between 1532 and 1533, reveal an innovative architecture of genres and meters. In this article, the dedications that open and close each of the fifteen sections will be analyzed in order to illustrate the complex distribution of materials into two volumes. I will also trace the genesis of the *Opere Toscane* project. If the dedications show a privileged attention to Francis I, the prefaces to the two volumes insist on defending the innovations introduced. Considerable space is given to *endecasillabo sciolto*: Alamanni uses this meter in six sections, trying to adapt the *endecasillabo* to different genres.



I margini del libro