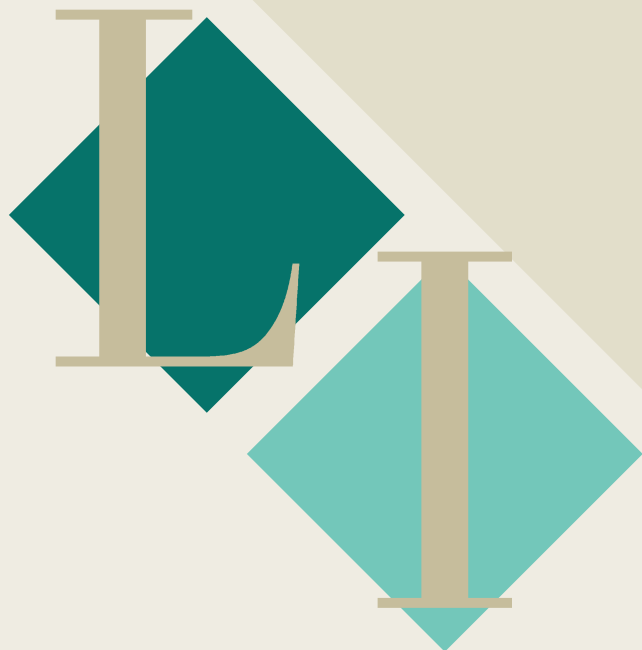


Domenico Chiodo
Rossana Sodano

Le muse sediziose

Un volto ignorato del petrarchismo

SAGGI E STRUMENTI



LETTERATURA ITALIANA

FrancoAngeli

Letteratura Italiana

Saggi e strumenti

Collana diretta da

Gian Mario Anselmi, Pasquale Guaragnella e Francesco Spera

La Collana intende presentare saggi e strumenti critici sulla letteratura italiana dal Duecento ai giorni nostri. Il progetto nasce dall'esigenza di rivendicare il valore e la vitalità della critica letteraria, intesa nella sua feconda varietà di metodi, come analisi rigorosa dei testi, approfondito studio del contesto culturale e interpretazione dei significati delle opere. A tal fine si propongono monografie sulla ricca galleria di autori e sui molteplici filoni della nostra tradizione, ma anche studi innovativi per sondare spazi inesplorati e allargare le possibilità della ricerca. I saggi e gli strumenti della Collana mirano a offrire al lettore una conoscenza autentica delle opere e degli scrittori, permettendogli così una fondamentale esperienza intellettuale ed estetica che esalti il piacere di leggere e interpretare. La libera voce della critica, anche in un'età difficile e problematica, può indicare nuovi percorsi e suggerire letture alternative, ravvivando la circolazione delle idee e riconfermando l'alto valore della nostra civiltà letteraria.

Comitato scientifico: Giorgio Barberi Squarotti, Jean-Jacques Marchand, Nicolò Mi-
neo, Emilio Pasquini, Vitilio Masiello, Francisco Rico.

Tutti i testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità

**Domenico Chiodo
Rossana Sodano**

Le muse sediziose

Un volto ignorato del petrarchismo

**LETTERATURA ITALIANA
SAGGI E STRUMENTI**

FrancoAngeli

Copyright © 2012 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

INDICE

Tra Cinzia e Flora. L'enigma del doppio amore nel canzoniere elegiaco dell'Alamanni	pag.	7
Amore agli Orti. Una finzione condivisa?	»	61
Sotto 'l velame. Ipotesi di lettura delle <i>Opere toscane</i>	»	89
Dagli ideali oricellari a una prospettiva italiana. Le esperienze poetiche di Ludovico Martelli	»	141
Un ultimo azzardo: le <i>Stanze in lode delle donne</i> manifesto oricellare?	»	179
Congedo	»	225
Nota bibliografica	»	229
Indice dei nomi	»	231

TRA CINZIA E FLORA.
L'ENIGMA DEL DOPPIO AMORE
NEL CANZONIERE ELEGIACO DELL'ALAMANNI

Intorno al 1530 la grande fioritura poetica di inizio secolo, sia in lingua latina sia in quella volgare, giunge alla consacrazione della stampa: nel 1528 la ristampa aldina del *De partu Virginis* propone in *limine* altri testi lirici sannazariani, il *Benacus* del Bembo, carmi di Giovanni Cotta; nel 1529 il Trissino pubblica le proprie *Rime*, mentre ancora a Venezia escono, sempre del Sannazaro, le *Odae* e l'*Elegia de Malo Punico*, con una più ampia scelta di carmi cottiani e altri di Marcantonio Flaminio; nel 1530, mentre del Sannazaro si pubblica finalmente il canzoniere volgare e Tacuino propone i già celeberrimi *Lusus* del Navagero, compaiono a stampa le *Rime* del Bembo. La raccolta lirica conquista insomma la scena letteraria ed editoriale e la conquista codificando con la proposta bembiana il campione del libro di poesia petrarchista; immediatamente dopo tuttavia il nuovo arengo letterario vede scendere in lizza esperienze liriche che rispetto a quel modello si pongono, se non apertamente in alternativa e in opposizione, quanto meno a margine, ostentando per più rispetti la propria diversità. Si tratta degli *Amori* di Bernardo Tasso, in tre libri editi rispettivamente nel 1531, nel 1534 e nel 1537, e delle *Opere toscane* che l'esule fiorentino Luigi Alamanni donò tra il 1532 e il 1533, in un'edizione lionese in due volumi subito replicata a Firenze e a Venezia, al proprio protettore Francesco I, re di Francia.

Tanto il Tasso quanto l'Alamanni, sia pure in modi diversi e attraverso diverse esperienze, ricusarono, almeno nell'impianto generale dell'opera, il modello petrarchesco e petrarchista dell'autobiografia spirituale in versi per organizzare le proprie raccolte secondo un principio di pluralità dei modelli e dei generi esperiti, mirando in sostanza a un classicismo in cui il magistero linguistico e poetico del Petrarca potesse sposarsi con le suggestioni della tradizione greca e latina, ma in cui soprattutto la libertà espressiva e imitativa fosse il prodromo di un'altrettanto importante libertà di contenuti e di temi, un sostanziale allargamento del poetabile rispetto alla circoscritta prospettiva del cantare "lo strazio e l'aspra guerra" della propria interiorità.

L'opera lirica di Bernardo Tasso si mostra in stampa attraverso tre differenti edizioni nell'arco di ben sette anni e si dipana, in effetti, tra contraddizioni, ripensamenti, compromessi, quella dell'Alamanni si presenta invece come il risultato di una scelta definitiva e coerente, compattamente strutturata per generi, in cui anche le prove più sperimentali hanno una precisa collocazione e un ben definito inquadramento; nel contempo rispetto all'incomparabile dolcezza del verseggiare tassiano, che farà di lui un campione della *suavitas* lirica cinquecentesca, i versi dell'Alamanni mostrano spesso una maggior durezza, addirittura un che di stentato in alcuni casi, tanto da parere a volte frutto di un atto volontaristico più che di una naturale ispirazione, e spesso sembrano sottendere un'allusività non immediatamente decifrabile o comunque stridente con i modi che dovrebbero essere quelli piani della lirica amorosa. Dal versante stesso della critica la raccolta sembra attrarre l'attenzione più per l'organizzazione strutturale che non per gli esiti poetici, più come progetto che non come oggetto di poesia. In tale progetto un elemento che da sempre ha colpito i lettori, e che costituisce un'altra vistosa deviazione dal modello bembiano, è la particolarità del "doppio amore" che rende il 'canzoniere' dell'Alamanni un *unicum*, pur nel panorama assai vario della lirica cinquecentesca, tale, cioè vario, anche a dispetto delle legioni di critici che, arrestatisi alla superficie, hanno bollato le scelte poetiche del secolo come monotonamente omologate sul solo modello petrarchista.

1. Gli equivoci

La questione del "doppio amore" è effettivamente centrale per affrontare la lettura della raccolta lirica dell'Alamanni, ma per la sua corretta impostazione è indispensabile sgombrare inizialmente il campo da alcuni equivoci che, paradossalmente, la fortuna editoriale dell'autore in età ottocentesca ha sedimentato sulla sua opera: la pubblicazione dei *Versi e Prose* a cura di Pietro Raffaelli nel 1861 e la monumentale monografia di Henry Hauvette nel 1903¹ hanno infatti frapposto più di un ostacolo alla comprensione dell'opera alamanniana, la prima stravolgendo senza criterio e senza ragione l'organizzazione strutturale della *princeps* e per di più corredando il te-

¹ *Versi e prose di Luigi Alamanni. Versione ordinata e raffrontata sui codici per cura di Pietro Raffaelli, con un discorso intorno all'Alamanni e al suo secolo*, Firenze, Felice Le Monnier, 2 voll., 1859; 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.

sto di note di commento e di intitolazioni talora del tutto fuorvianti, mentre l'enorme mole dello studio biografico dell'italianista francese ha illuso sulla reale consistenza delle sue indagini, della cui presunta autorevolezza ancora oggi si fa conto acriticamente, rinunciando a quelle ricerche che ne metterebbero in luce l'arbitrarietà degli assunti. Se dunque il compito è quello di confutare gli errori dell'Hauvette e tralasciare il riordino operato dal Raffaelli, Claudia Berra nel suo studio sulle elegie dell'Alamanni², prima sezione delle *Opere toscane*³, lo assolve soltanto a metà, tornando giustamente allo studio della *princeps*, ma citando ancora Hauvette a prova dell'esistenza reale delle due donne che dominano il canzoniere elegiaco⁴. Gli argomenti addotti dall'Hauvette a sostegno di tale tesi sono però assai deboli e tutt'altro che convincenti: per quanto riguarda la prima di tali due donne, Flora, essi si riducono al fatto che determinati episodi della vicenda amorosa hanno una precisa datazione e in secondo luogo che di lei, in un dato componimento, sarebbe artificiosamente indicato il nome, Chiara Fermi. Quanto al primo punto è evidente che anche una vicenda non amorosa allegorizzata in chiave erotica può essere scandita in momenti che hanno una precisa datazione, mentre la creazione di Chiara Fermi è uno dei tanti arbitrii del Raffaelli che Hauvette ha accolto cadendo in un clamoroso abbaglio. Ma procediamo seguendo la traccia dell'edizione lionese, ovvero partendo dal canzoniere elegiaco con cui quella si apre.

Claudia Berra ha dimostrato in modo inoppugnabile che la "collocazione iniziale" dei componimenti elegiaci nelle *Opere toscane* "non è dovuta a mera precedenza cronologica", ma al loro essere "il manifesto, se non il capolavoro", del progetto letterario perseguito dall'Alamanni, ovvero la sperimentazione di un "rinnovato classicismo"; in modo altrettanto inoppugnabile ha chiarito la natura di 'canzoniere' di quella sezione e la sua struttura interna: "i tre libri [...] si aprono ciascuno con un componimento proe-

² Cfr. C. BERRA, *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento, Dip.to di Scienze Filologiche e Storiche, 2003.

³ Le *Opere toscane di Luigi Alamanni al Christianissimo Re Francesco primo* furono stampate la prima volta a Lione presso Sebastianus Grippius, il primo volume nel 1532, il secondo l'anno seguente; immediatamente vennero ristampate il primo a Firenze dai Giunti (1532) e il secondo a Venezia dai Nicolini da Sabio (1533). In proposito cfr. anche C. DIONISOTTI, *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980, p. 152, e P. COSENTINO, *Una «zampogna tosca» alla corte di Francia: le egloghe in versi sciolti di Luigi Alamanni*, in «Filologia e critica», XXVIII (2003), pp. 70-71.

⁴ Anche Mazzacurati mostra di affidarsi senza dubbi di sorta al racconto di Hauvette: cfr. G. MAZZACURATI, *1528-1532: Luigi Alamanni, tra la piazza e la corte*, in *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 89-112.

miale di un certo impegno teorico; le elegie in seconda posizione sono devolute alla lode delle amate in coppia [...]. Dalla terza posizione in avanti [...] i componimenti sono alternativamente dedicati alle due donne”⁵; eccede dallo schema la decima elegia del primo libro indirizzata all’amico Francesco Guidetti⁶ e dedicata alla narrazione dell’innamoramento per Cinzia, “presupposto della storia”; chiude infine un quarto libro di argomento sacro nella cui elegia iniziale, dedicata alla Vergine, viene esibito il canonico pentimento per il proprio fallo amoroso. Dunque si riconosce un maggior respiro teorico nelle tre (anzi quattro, comprendendovi anche quella alla Vergine) elegie proemiali: la prima, inizialmente rivolta a Renato Trivulzio⁷ e poi andata a stampa dedicata a Francesco I, enuncia il programma poetico del canzoniere; la seconda, all’amico Zanobi Buondelmonti⁸, celebra la potenza di Amore; nella terza il poeta si rivolge al proprio libro indirizzandolo congiuntamente alle due donne ed è appunto questa che per Hauvette costituisce la prova dell’esistenza dietro al nome di Flora di “une femme très réelle”. Per lei Alamanni si accese “già diece anni”, ed essendo “Già il second’anno” da che egli non la vede, ovvero essendo trascorsi due anni dal maggio del 1522 quando il poeta fu costretto alla fuga da Firenze in seguito al fallimento della congiura ideata per assassinare il cardinale Giulio de’ Medici, l’elegia si data al 1524, suggerendo la conclusione: “C’est en 1514 – soyons précis, c’est en decembre 1514 [precisazione desunta da un altro riferimento temporale nel sonetto *Carco due volte il ciel di pioggia e neve*] – qu’Alamanni s’eprit de Flora”⁹. Ma più che la topica determinazione temporale colpisce nell’elegia, che saluta il nuovo maggio e il generale risveglio della natura e dell’amore, il fatto che essa sia indirizzata a entrambe le donne, “mia Cinzia e Flora, / Ch’io tengo in mezzo ’l cor sa-

⁵ C. BERRA, op. cit., pp. 210-211.

⁶ Su di lui, del quale si tratterà diffusamente più avanti, si veda la voce redatta per il DBI da Stefano Jossa e le pp. XIX-XXII dell’introduzione a C. RUCELLAI – L. ALAMANNI – F. GUIDETTI, *Rime*, a cura di Domenico Chiodo, Torino, Res, 2009.

⁷ Letterato milanese, esponente della cosiddetta tendenza al ‘classicismo volgare’: cfr. S. ALBONICO, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1990. È stato ipotizzato che la sua conoscenza con l’Alamanni sia avvenuta in Francia ai tempi dell’esilio di questi, ma l’episodio relativo alla prigionia svizzera del poeta (di cui si dirà più avanti) e all’intervento del Trivulzio per farlo liberare induce a credere che essa datasse già a un periodo precedente.

⁸ Compagno d’esilio dell’Alamanni, insieme al quale riuscì a fuggire da Firenze dopo la scoperta della congiura anti-medicea del 1522, anche di lui si tratterà ampiamente in seguito.

⁹ Cfr. HAUVETTE, op. cit., pp. 152-153 e n. Le pagine dedicate all’identificazione di Flora sono quelle da 151 a 157.

crate e sole”¹⁰, alle quali egli non dona come gli altri amanti “fior, non rose (oimè) non frondi ancora” (perché sempre “fuggirà ’l sereno e ’l verde, / Fin che non torni di vedervi l’ora”), ma “amorose rime”, il “Picciol mio libro [...] Pegno a duo chiari sol d’amor e fede”. Esso viene inviato prima alla più vicina Cinzia, l’“alma Luna gentil” che risiede “Lungo Durenza e Sorga”, ad attestare la dedizione del “vostro servo fido”, ma senza mancare di palesarle l’altra sua destinazione: “Altro lido / Mi convien ricercar; l’altra compagna / Lungo m’aspetta al bel fiorito nido” presso l’Arno: a lei il “picciol” libro dovrà rinnovare le assicurazioni di totale fedeltà, nonostante che “per Cinzia ancor la penna avara / Non è, che spesso sua seconda appella”, perché questa “è talor così cortese e bella, / Che voi gli sembra; e se non fussi voi, / Donna de’ soi pensier sola oggi era ella”. Quello che Hauvette porta come caso al quale “paraît difficile de donner une interprétation allégorique” pare anzi più che mai richiedere una tale interpretazione, dandosi come davvero sconcertante un pegno amoroso duplicabile nella destinazione, al punto di rendere la realtà di ambedue queste donne affatto dubbia e problematica, potendo esse così convivere l’una accanto all’altra senza difficoltà, come ‘compagne’. Quanto alla prima per la sua posizione in ordine di importanza e di precedenza cronologica Hauvette non nega che “un certaine confusion finit par s’établir entre ces deux noms, Flora et Florence, qui devinrent à peu près synonymes”, ma crede che così non fosse “à l’origine”, quando ancora l’amore del poeta non era “un simple travestissement de son patriotisme”, meramente investito di “un sense symbolique”, ma anzi si mostrava “de tous les amours chantés par Alamanni [...] le moins conventionnelle et le moins platonique”. Il meno platonico vuole Hauvette questo amore tra gli altri da lui cantati per la condiscendenza con la quale infine “elle récompensa la constance d’un si fidèle amant le 4 avril 1518, date mémorable dont Alamanni saluait chaque année le retour avec émotion”. Il riferimento è all’elegia seconda del secondo libro, che festeggia la sesta ricorrenza (“Oggi ha ’l sesto anno”) del 4 di aprile, “giorno / In cui Flora gentil gran tempo acerba, / Mi mostrò il volto di pietade adorno”, ma in quell’elegia, bella per la parentesi ripresa da Bione degli amori di Venere e Adone, si assiste a una celebrazione ben poco privata e ristretta tra gli amanti, poiché altri sono chiamati a partecipare ad essa: ad onorare “il mio gran giorno” dopo Venere e Amore è chiamata Cinzia, che tiene il secondo luogo nell’amore del poeta, invitata a “passar Durenza e Sorga /

¹⁰ Salvo i casi in cui si citino gli autori antichi da edizioni recenti, i criteri adottati per la trascrizione dei passi dalle edizioni antiche e dai codici sono quelli ammodernanti ispirati agli aurei precetti barbiani.

Che 'n sul lito vicin non lunge al colle / Il pio servo fedel di qua vi scorga", cioè ad avvicinarsi ad Aix dove è il poeta, ed esortata a non sdegnarsi "se in me si tolle / Flora (e per sempre) il primo eletto loco" in quanto "Ella nel petto mio fu 'l primo foco", e a rinfrancarsi consapevole della propria importanza, che per andarle "di par ben manca poco"; il che non manca di stupire: pretendere dalla nuova venuta che non soltanto si contenti di tenere il posto di seconda anziché soppiantare la rivale, ma che addirittura l'onori e si conformi a lei. A Cinzia spetta il posto d'onore in questa festa aperta alla partecipazione di ogni "spirto gentil" che "Solo il Donna servir diletta e giova", anzi è "la Donna, che onorar dee Flora sola, / E cui sola adorar dee 'l mondo cieco", mentre il ritorno in patria della chiusa è immaginato ancora in terzetto, quando "sopr'Arno sarò tra Cinzia e Flora". Intanto Flora, che è assente perché lontana, sull'Arno, sia "in tal dì [...] Più che mai bella, e non le porga noia / Il vulgo, il mondo, il viver basso e vile. // Tornile a mente quanto dolce e gioia / Sentì vivendo, il duol ponga in oblio, / Verdian le speranze, e 'l timor muoia": Flora deve tornare a sperare ricordando quanta "gioia sentì vivendo"? cioè ora non 'vive'? Si tornerà ancora su questo punto; per ora registriamo che il "santo bel giorno" cadeva il 4 di aprile del 1518¹¹, Pasqua di risurrezione, e in quel giorno una rediviva Flora, rediviva per Alamanni soltanto e quanti con lui 'spirti gentili' animati solo a servire "Donna", univa a sé "per sempre" il suo "servo", già da "gran tempo" a lei devoto. Il 4 di aprile è rievocato ancora in un'egloga, la IX, *Phylli*, nell'avvio diligente ripresa del lamento d'amore negletto dell'idillio III di Teocrito, poi vistosamente contaminata con l'egloga II virgiliana; in tale contesto, finemente letterario, e al di fuori di ogni apparente necessità interna torna la ricorrenza, che qui è senz'altro la festa di Cinzia e Flora, cioè alla stessa stregua anche di Cinzia, che nell'aprile del 1518 era lungi dal fare la sua comparsa nella vita e nella poesia dell'Alamanni.

Hauvette, fondando sulle presunte risultanze dell'elegia celebrativa della ricorrenza del 4 di aprile l'esistenza di una donna reale dietro il nome di Flora, si spinge oltre, fino a far coincidere con lei la donna il cui tradimento egli ravvisa oggetto di più componimenti, alcuni dei quali a stampa nell'edizione lionese (il madrigale *Sotto altro ciel dal caro natio loco*, p.

¹¹ Nello stesso periodo si facevano i preparativi e si celebravano (28 aprile) con gran pompa ad Amboise le nozze, concertate dalla diplomazia pontificia con la corona francese, di Lorenzo de' Medici, partito il 22 marzo per la corte del re, con la nobile imparentata con la casa reale Maddalena de La Tour d'Auvergne, nozze che per i Fiorentini avevano il significato di confermare, con la nuova posizione internazionale assunta dalla famiglia col contratto parentado e la promessa matrimoniale che ne sventava la minaccia di estinzione del ramo principale, la via intrapresa verso il principato dal giovane duca.

191, la canzone *Quanto di dolce avea*, pp. 209-211, il sonetto *Quanta dolcezza il mondo unqua mi diede*, p. 213), altri, cui dedica maggiori attenzioni, da quella assenti, e in particolare le stanze *Poi che non son quelle promesse ferme*, edite la prima volta dal Moreni¹², cui sono ancora da aggiungere le stanze *L'oscuro suo sentier la notte avea* stampate invece nel secondo volume dell'edizione lionese. Quanto alle prime, pur riconoscendo che non vi è fatto il nome di Flora, egli vuole che proprio per questo in esse Alamanni abbia espresso “ses préoccupations et son chagrin avec le plus de liberté”, come quelle che “contenaient l'explosion plus sincère, moins surveillée de sa douleur d'amant trompé”. Escluse dalla raccolta a stampa e contenute in un solo codice (il Magliabechiano VII 1089)¹³, esse non dovettero dunque avere nemmeno circolazione manoscritta e questa dimensione privata per Hauvette confermerebbe la loro destinazione a Flora. “Il est permis de croire que ce sont des raisons de discrétion qui ont empêché Alamanni de publier les vers qui parlaient trop clairement de sa mésaventure et surtout d'y mêler le nom de Flora, glorifié partout ailleurs”: l'identificazione della disleale donna che ha potuto “a tanto amore / A tanta servitù far tanto torto” con Flora tuttavia poggia unicamente su supposte analogie ravvisate da Hauvette tra la situazione di tali stanze e quella di un'elegia (I IX) riferita a Flora, che “parle aussi des mauvais bruits qu'Alamanni avai recueillis sur la conduite de sa belle, et reproduit quelques-unes dex expressions contenues dans les stances”. In realtà il tono dei due componimenti è molto diverso; inoltre nelle stanze la dimensione del rapporto amoroso è monogamica ed esclusiva della coppia di amanti, ben distante da quella libertà che attiene alla sfera che circonda Flora.

Il punto chiave della disamina di Hauvette sull'identificazione di Flora con la donna del tradimento riguarda le settantuno stanze *L'oscuro suo sentier la notte avea*, che egli riconduce “à la même trahison” per trarne la conclusione che da esse “on peut tirer [...] quelques indications plus précises sur la femme qui fu l'objet de l'amour d'Alamanni au début de sa carrière poétique: elle se serait appelée Chiara Fermo – ou Fermi”¹⁴. E si viene

¹² Cfr. D. MORENI, *Saggio di poesie inedite di Luigi Alamanni*, Firenze, Stamperia Magheri, 1819.

¹³ Il codice, di provenienza Strozzi, è in verità formato dall'assemblaggio (antico) di vari pezzi sparsi, contenendo dunque, oltre alle Stanze, le Egloghe, cinque Selve e la Favola di Narcisso; tuttavia la sua importanza non va sopravvalutata, perché non si tratta di una raccolta organica, ma di carte separate unite insieme successivamente, e non certo per disposizione dell'autore.

¹⁴ Robert Weiss nella voce redatta per il DBI accoglie senza meno tale indicazione ma, verosimilmente per una svista, trasforma il nome in “Chiara Ferini”.

qui a incappare in un equivoco prodotto e tramandato già dal Raffaelli nella sua edizione, quando di propria iniziativa faceva precedere le stanze dal titolo *In onore di Chiara Fermi*, senza averlo trovato “dans aucun manuscrit ni dans aucune édition ancienne”, sulla base soltanto dell’osservazione della “complaisance avec laquelle le poète y joue sur les mots *chiara* et *fermo*”. Commenta Hauvette che “cet artifice, d’un goût fort contestable, a du moins l’avantage d’être assez facile à interpréter”, ma l’approccio dello studioso francese risulta non meno contestabile e bensì facile ad essere smentito. Egli registra, sia pure in nota e senza darvi rilievo, che queste stanze “different des précédents surtout par l’appareil mythologique qu’y a introduit le poète et par les éloges, plus magnifiques que jamais, qu’il prodigue à sa dame”, ma attribuisce tale scarto al fatto che Alamanni sia qui più sorvegliato e meno impulsivo nel suo dolore e quindi “plus maître de lui”, al suo studio di “faire appel à toutes les habilités, a toutes les séductions de son art” in esse, perché “destinée sans doute à être mises sous les yeux de l’infidèle”.

In realtà il diverso tono riconosciuto da Hauvette nelle stanze in esame è dovuto alla diversa natura, encomiastica, del componimento, che possiamo anche presumere scritto a nome d’altri, su commissione, dal momento che nulla nella narrazione ivi contenuta si attaglia alle vicende biografiche del poeta. Esso si apre con movenze di epitalamio con l’apparizione, di tibiliana memoria, in sogno al dormiente, narratore in prima persona, di Apollo in veste di giovane che sembra “uscir di paradiso”, il quale rivela al protagonista del sogno la sua amata, “Per valor, per beltà, per nome chiara”, essere stata a lui, Febo, votata dalla madre sul punto del parto e di averle allora egli stesso imposto “quel chiaro nome”; non solo: allevata dalle Grazie e da Venere, giunta all’età adulta “A giovin per virtù, per sangue degno [...] la fei congiunta”, con sponsali a cui “le sante Parche [...] presenti furo”, a predire agli sposi “Sì come a Peleo e Teti il ben futuro”. Se non che qui esce di scena così come è entrato il “giovin” che le fu marito, perché Venere, non tollerando che una tale “beltà [...] Volga i dì senz’amor, e sia d’un solo” ottiene da Febo (e dopo l’antefatto veniamo nel presente che interessa, in una sorta di secondo epitalamio) di darla a “tal [...] Ch’oggi di fede esempio è solo”, del quale non è “altro mortal più fido e degno / Di là giù posseder sì caro pegno”, ovvero lo stesso narratore, sì che “tanta beltà, tanta chiarezza”, ha da essere congiunta a tanta fede, perché quelle e questa vanno di pari “a quella altezza, / Ove non ponno andar cose terrene”. Il punto che è “la sola cagion ch’a te mi mena”, dice Febo, è la “nuova tema” per lei, sorta “Poi che tu quinci con tuo danno e pena / Hai fuggito il furor che i buoni sgombra / Fuor della bella Italia”, lasciandola in balia delle tentazioni: “Ivi [“c’est-à-dire à Florence”, chiosa Hauvette] è che senza te sola di-

mora, / Né pur di te parlar l'è dato loco, / Quant'esche son, quanti foci
 ognora / Per incenderle il cor di nuovo foco!". L'apparizione si dilegua, ma
 resta il mandato di Febo: "Porgi alla penna l'amorosa mano; / E scrivi quel
 ch'io t'ho narrato, e quanto / Aviam d'essa timor, ma forse vano". Seguono
 molte proteste di fede dell'amante e suppliche di essere contraccambiato, e
 infine un discorsetto edificante prestato alla viva voce della stessa amata,
 più virtuosa di Neera.

Come si vede tutto si risolve in una separazione forzata, sia pure anche
 qui a causa di un esilio "Fuor della bella Italia", e nell'invio di una galante-
 ria che ha un po' il sapore dello scongiuro di possibili guai: l'unica indica-
 zione è proprio in quella insistenza rilevata in particolare nella stanza 48, in
 cui "la répétition des mots *Chiara et fermo* (ou *ferma*) est le plus remar-
 quable (chacun cinq fois!)". Ebbene, da quella stanza quello che si rileva è
 la probabilità che l'attributo "fermo" sia riferito piuttosto all'amante, quali-
 ficato appunto proprio per la sua fermezza in amore, che alla presunta Chia-
 ra, ordita com'è in contrappunto che oppone lei a lui per tre coppie di versi:

Ché ritrovando in voi virtù sì chiara,
 Stretto il cor m'annodai tenace e fermo,
 Né si potria mirar beltà sì chiara
 Che cangiassi il voler ch'io tengo fermo.
 Ma qual sarà di voi luce più chiara?
 E qual sarà del mio servir più fermo?
 Chiara e ferma d'amor portando salma,
 Chiara e ferma d'onor s'acquista palma.

Si è insistito su questo punto perché è su tale base che Hauvette argo-
 menta le proprie conclusioni: "Or précisément chacune des autres piécès
 que l'on peut considérer comme inspirées par la même trahison, contient
 également, bien qu'avec moins d'instance, ces mêmes qualificatifs *chiara*,
fermo", nonché il nome di Flora "est très fréquemment accompagné de
 l'épithète *chiara*" (usitatissimo nella lirica cinquecentesca e, per riferirsi a
 raccolte di analoga estensione, occorrente in Alamanni – 74 volte - non di-
 versamente che in Bernardo Tasso – 72 - o in Varchi – 54 -, per non dire
 delle più tarde rime di Torquato Tasso ove compare ben 89 volte¹⁵), così
 che "cette particularité constitue comme le lieu visible, saisissable, encore
 que dissimulé, qui réunit ces diverses compositions poétiques et permet de
 les expliquer l'une par l'autre", per dare come risultato l'acquisizione, tanto

¹⁵ Le rilevazioni sono state svolte servendosi del repertorio digitale ATL.

rilevante quanto dimostrata, che “Flora, ou si l’on veut Chiara, était mariée”.

La labilità di simili argomenti destituisce di ogni fondamento le supposizioni dell’Hauvette¹⁶, ma se Flora non è nome di una “femme très réelle”, nemmeno semplicemente esso venne a designare col tempo “l’image de la patrie absente”, né “s’identifie lentement avec Florence”: piuttosto Flora, emblema primaverile e quindi di rinnovamento spirituale, pare assimilabile all’idea della libertà da ricondurre in Firenze, agli ideali cui il giovane Alamanni venne educato durante la frequentazione degli Orti Oricellari, e forse potrebbe alludere a un’organizzazione impegnata a realizzarli. Il sonetto *Volge veloce il ciel, l’età si fugge* parrebbe emblematico nel provare la natura allegorica del personaggio di Flora: disanimato dall’esilio e dall’oppressione della patria, il poeta si chiede:

Quando deggio io sopra le verdi rive
D’Arno lieta veder di Libertade
Vestirsi il manto la mia bella Flora?
Con che amor, con qual fé, con qual pietade
Le ’nsegerem, fin ch’ella eterna vive,
Schivar quel laccio che la stringe ancora?.

Si tratta della sovrapposizione di Flora a Firenze sostenuta dall’Hauvette, ma da lui attribuita a un periodo tardo e successivo alla composizione del canzoniere elegiaco; tale sonetto invece è tra i primi della raccolta, che segue in modo evidente una scansione cronologica, ed è posto in dittico con il precedente, *Quanta invidia ti porto, amica Sena*, ove egualmente l’Arno “Piange soggetto e sol, poi che gli è tolta / L’antica gloria sua di Libertade” e ove è evidente la collocazione cronologica ai primi tempi dell’esilio. Inoltre nella settima elegia del terzo libro, il cosiddetto “Natale di Flora”, la preghiera rivolta a Venere dal poeta a nome della festeggiata ha toni in larga parte simili: “Per la mia lingua umil ti prega Flora, / Benigna Dea, che ’l suo bel toscano lido / Dalle fere unghie altrui sia tratto fuori”; l’auspicato conseguente ritorno in patria dell’esule vedrà la coppia ricongiunta, “libertade et amor cantando”, schernire “il mondo e’ suoi fallaci inganni”.

¹⁶ Si noti anche, per inciso, un particolare messo in luce da Guglielmo Pellegrini (*Stanze sconosciute di Luigi Alamanni per Elena Bonaiuti*, in «GSLI», LXII (1913), pp. 289-335) che osservò che nelle stanze in questione la donna è detta avere “auree chiome” mentre Flora è sempre descritta bruna di capigliatura (vd. p. 307).

Molte perplessità suscita dunque l'ipotesi dell'esistenza reale di una donna amata dal poeta con il nome di Flora, ma resta a vedere chi si celi dietro il *senhal* propezziano di Cinzia, tenuto conto che, sulla scorta di Hauvette, Claudia Berra giunge addirittura a proporre tale racconto della vicenda amorosa che la riguarda: "Cinzia provoca il poeta che si prodigava per l'amico Guidetti, gli concede il proprio amore, lo tormenta con la gelosia; rivelandosi avida, consuma il tradimento con un rivale facoltoso, e chiude l'amante sfortunato fuori dalla porta, a consolarsi con Bacco e intonare un amaro *paraklausithyron*; si ammala, richiedendo l'intervento risanatore di Apollo"¹⁷. L'ultima elegia del terzo libro ne celebra il giorno natale senza apparenti implicazioni allegoriche e quindi, anche al confronto con Flora, accrescendo le aspettative di un'individuazione reale, ma in verità essa, fatto salvo l'ossequio all'imprescindibile modello del Petrarca attraverso l'assimilazione di Cinzia a Laura, "per cui Durenza / Verdi ha sempre le rive e chiare l'acque", ricalca assai da vicino un'elegia del *corpus Tibullianum* (III XII), ugualmente invocazione a Giunone perché presieda alla ricorrenza onorata con offerte votive dalla "docta puella" e ne consenta e consacri l'unione con l'amato non "ullae [...] puellae / servire [...] dignior", senza disturbo alcuno apportato da un "vigilans [...] custos", o da "chi turbar si crede / L'oneste fiamme", anzi avvantaggiandosi per sfuggirvi di "vias mille" procurate da Amore, fin che il nuovo anno riporti il fausto giorno ritrovandoli ancora uniti; tutt'al più Alamanni di suo aggiunge un elemento di sospetto circa la risolutezza dei desideri di Cinzia ("Forse altri cerca"), ostacolo aggirato dalla considerazione consapevole di "Quanto sempre al ben suo sia pigra e tarda". Dunque lo spunto celebrativo del Natale di Cinzia deriva all'elegia da un'ispirazione letteraria, in cui ben poco spazio sembra avere la dimensione biografica; semmai personale sarà l'insistito richiamo alla presenza di un'altra donna amata ("Ami me sol com'io lei sempre, e Flora"; "Amor con meco, et io fra Cinzia e Flora") a fianco dell'esibita fedeltà ("Ella il sa se fedel fui molto o poco"); contraddizione che dovrebbe da sé imporre all'interprete di andare oltre la lettera del testo.

Un'altra elegia, la quarta del primo libro, è ispirata invece al tormento di Lygdamo per l'abbandono di Neera, pena che egli nell'elegia tibulliana che chiude il suo piccolo canzoniere (III VI) affida alle cure di Bacco: le prime diciassette terzine traducono più o meno infedelmente tutta la seconda parte del testo latino, ondeggiante tra disperazione, recriminazioni e insopprimibile rinascere del desiderio d'amore, per lasciare alle restanti otto una ca-

¹⁷ C. BERRA, op. cit., p. 188.

nonica ritrattazione che chiede a Cinzia “perdono” e depreca la possibilità del tradimento, ellitticamente adombrato in chiusa a sorpresa: “Se nel mondo ebbi mai pena sì grave / Come in quel dì che n’arrossisti alquanto, / Ch’io dissi: O del mio cor catena e chiave, / Ecco un che ’l riso mio rivolge in pianto”; apparizione di un rivale ancora in netta sintonia con l’esito dell’elegia latina sigillata dall’inconstanza della “vana puella” desiderosa di un “ignotum [...] torum”. In questi casi, se non si può direttamente parlare di traduzione, è però ripreso passo passo, in ambito elegiaco, propriamente il tema dei componimenti tibulliani presi a modello e non si tratta soltanto di imitazione formale di uno spunto (come nel caso delle stanze *L’oscuro suo sentier* l’apparizione in sogno di Febo) o di un’immagine (il dileguarsi della notte): tutto si riduce insomma a un esercizio poetico imitativo, rendendo inutile una ricerca della realtà umana di Cinzia.

A questo proposito la Berra parla a ragione di una “tecnica a palinsesto” in cui il modello tibulliano, ed elegiaco antico più in generale, funge da “traccia ben riconoscibile sulla quale si innestano la memoria e il fare poetico alamanniani”. Dal punto di vista della nostra indagine ciò significa che quanto può concretamente riguardare il personaggio di Cinzia è piuttosto da ricercare nei testi non direttamente ricalcati su modelli. L’elegia più interessante è allora la decima del primo libro, indirizzata all’amico Guidetti, l’innamorato di Cinzia, per riferirgli della propria passione e della corresponsione di lei e per chiederne il perdono. Riferito letteralmente, il racconto fornito dall’Alamanni sarebbe il seguente: saputo dell’arrivo di Cinzia in Provenza e memore dell’innamoramento per lei dell’amico “nella prima etade” egli avrebbe desiderato conoscere chi ha potuto essere tanto crudele da respingerlo. Interrogata di ciò, Cinzia arrossisce (“mai vergogna fia più bella”) ma protesta che “senza ragion” è stata accusata di crudeltà; anzi addossa all’amante “pigro e tardo” tutte le colpe del mancato connubio: “Ma non sapea che convien tigre o pardo / Alle prede d’amor, ov’ei di ghiaccio, / Quasi avvinto animal, fu pigro e tardo”. Per meglio convincere l’Alamanni lo invita a saggiare lui stesso quanta sia la sua disponibilità, aggiungendo un corollario davvero sibillino: “Se non ti spiace or¹⁸ qui chi là ti piacque”. Non solo, quale ulteriore incoraggiamento, afferma che gradirebbe mostrargli “quant’io sia d’altrui pietosa”, anzi, “che sono or più che ’n altro tempo soglia”¹⁹. Dopo tali dichiarazioni “E fatta in vista una vermiglia

¹⁸ L’aggiunta “or”, metricamente indifferente, appartiene in verità alla tradizione manoscritta e non alla stampa.

¹⁹ Anche in questo caso la citazione appartiene alla versione manoscritta, della quale si tratterà più diffusamente nei seguenti capitoli, mentre la versione della stampa reca: “che son più qui, che al nostro nido soglia”.

rosa” il suo fascino diviene irresistibile e il poeta si ritrova “al Sol fatto di neve” e non soltanto chiede perdono all’amico di aver ceduto all’amore, ma quasi gli impone di offrirgli “in dono / La vana servitù ch’a Cinzia avete”. Circa tali sviluppi, sia pure dovendo mettere in conto un rapporto amicale non propriamente paritario e un comportamento femminile quanto meno assai disinvolto, la narrazione potrebbe anche risultare verosimile; incomprendibile rimarrebbe tuttavia la battuta di Cinzia, peraltro centrale nella narrazione, che chiede di essere amata “Se non ti spiace or qui chi là ti piacque”, cioè esattamente in coincidenza col persistere dell’amore per Flora: condizione nemmeno giustificata dalla sovrapposizione dell’una all’altra, in quanto dal medesimo canzoniere sappiamo le due donne essere descritte fisicamente agli opposti, bruna con gli occhi neri Flora, bionda con gli occhi azzurri Cinzia. L’argomento usato da Cinzia (‘verifica di persona quanto sono “pietosa” se anche qui in Provenza provi per Flora lo stesso amore che provavi in Firenze’) preso alla lettera è privo di qualsiasi logica; ma anche la parte finale dell’elegia, in cui il discorso poetico torna a essere direttamente rivolto all’amico Guidetti, presenta varie incongruenze logiche e psicologiche: l’amico è invitato a sciogliere il nodo che lo lega a Cinzia, poiché “Non si convien due cor dentro una rete”, ma nel contempo il poeta ribadisce la propria devozione a Flora, il cui amore gli chiede di non ‘usurpare’, perché ella rimane la sua “prima fiamma eletta”. Dunque le due donne dovrebbero serenamente dividersi l’amore del poeta come “compagne”, ma rispettando la gerarchia che vede preminente Flora, e nel contempo l’amico adattarsi al triangolo amoroso rinunciando a godere di quanto, sembrerebbe, entrambe le donne potrebbero essere disposte a concedere. Si stenta a credere che tanto imperdonabile improntitudine venisse da Alamanni messa per iscritto e sostenuta come ragionevoli scuse con l’amico: l’intera vicenda sembra sottendere altro che il resoconto, poeticamente trasfigurato, di una reale vicenda amorosa. L’evidente rapporto di sudditanza che parrebbe legare a lui il Guidetti sembra piuttosto pertinente alla comune militanza politica: questa invece è ben accertata e la testimonianza del Varchi²⁰ conferma anche l’immagine di un Guidetti “pigro e tardo” nel sostenere l’idea repubblicana, presente il 9 agosto 1530 all’adunata in piazza Santo Spirito a sostenere la parte di Malatesta Baglioni che intendeva trattare la consegna della città agli Imperiali, presente insomma dalla parte di “quelli i quali stimavano più il vivere che il viver libero”.

²⁰ Le opere varchiane sono citate da: B. VARCHI, *Opere*, Trieste, Lloyd Austriaco, 1858, 2 voll.; da preferire all’edizione milanese del Bettoni (1834). La *Storia fiorentina* è edita nel primo volume.