

LA RISCrittURA DI OVIDIO
NELLA «FAVOLA DI NARCISso»
DI LUIGI ALAMANNI

ABSTRACT – My paper deals with the analysis of the mythological short poem *La Favola di Narcisso* by Luigi Alamanni, focusing on the rewriting of the episode of Narcissus in Ovid's *Metamorphoses*. This study takes into account the particular literary devices through which the author aims to reproduce and reinforce the rhetorical richness of the Latin example, such as the *amplificatio*, the modification of *dispositio* and the respect of *decorum*. Furthermore, the intertextual relationships between the *Favola* and the most important vernacular and Latin writers are highlighted; Petrarca's poems *Rvf* 23 and 50, suggesting the idea of painful love, are the primary models for Alamanni and will serve as the main sources. Alamanni's rewriting of the Ovidian text, as well as the connections between the different parts of the poem, lead to a new interpretation of the story of Narcissus. As the prologue and the conclusion of the *Favola* clearly point out, the episode of Narcissus represents a negative *exemplum* of amorous behaviour, in coherence with the author's poetics and with the poetical culture of the Renaissance. Finally, the *Favola* is placed in the literary tradition of the mythological short poems, the translations of Ovid and in the tradition of the lyrical-narrative octave.

doi: 10.7358/acme-2012-003-orig

1. *Premessa*

La *Favola di Narcisso*, poemetto mitologico in ottave che si rifà alla celebre vicenda ovidiana, apparve nel primo volume delle *Opere Toscane* di Luigi Alamanni, edito nel 1532 a Lione per i tipi di Grifio, a cui seguì un secondo volume l'anno seguente. L'autore, come è noto, incarnò le istanze più sperimentali e nel contempo equilibrate del classicismo cinquecentesco, ispirate, più che dai dettami bembeschi, dai coevi esempi di Bernardo Tasso e di Gian Giorgio Trissino¹.

¹) Quest'ultimo era entrato in contatto con l'Alamanni durante le riunioni degli Orti Oricellari, entro la cui esperienza va collocata la formazione della poetica alamanniana.

Nonostante la centralità dell'Alamanni nel panorama letterario del Cinquecento, solo recentemente si è ridestato l'interesse critico nei suoi confronti, soprattutto in relazione alla vena sperimentale, applicata a diversi generi letterari². In particolare, le *Opere Toscane* rivelano la volontà di rifondare i principali generi classici in lingua volgare, affiancando le *auctoritates* classiche a quelle moderne, soprattutto fiorentine, e contribuendo così alla divisione per generi della letteratura, che sostituisce la tripartizione stilistica classica³. La ricchezza delle prove dell'Alamanni e la loro caratterizzazione per genere è testimoniata dall'articolazione della silloge: il primo volume comprende quattro libri di *Elegie* in capitoli ternari⁴, quattordici *Egloghe* in versi sciolti⁵, numerosi sonetti, un'ottava, due canzoni, quattro ballate, la *Favola di Narcisso*, in ottave, il *Diluvio Romano*⁶ e la *Favola di Atlante*, in sciolti, dodici *Satire* in terza rima⁷ e sette *Salmi penitenziali*; nel secondo volume sono presenti tre libri di *Selve* in sciolti⁸, la *Favola di Phetonte*, la tragedia *Antigone*⁹, otto *Inni* pindarici, le *Stanze* e diversi componimenti brevi (68 sonetti, una stanza di canzone e tre ballate). L'Alamanni segue vari filoni, dall'amoroso al religioso, dall'encomiastico al politico, realizzandoli in una forma lette-

Un'ampia bibliografia sugli Orti è presentata da Cosentino 1999, p. 391; ricordo anche Dionisotti 1980, a proposito del quale si veda il recente Chiodo 2008. Sul rapporto tra l'Alamanni e il Trissino, si veda invece Pozzi 1989, pp. 156-169.

²) L'opera fondamentale per accedere al profilo biografico e culturale dell'Alamanni è la ponderosa monografia dell'Hauvette, scritta all'inizio del secolo scorso (Hauvette 1903); lo studioso francese pubblicò poi altri documenti relativi all'Alamanni in Hauvette 1908; tra i numerosi profili biografici e letterari brevi il più incisivo è Rinaldi 1993. I contributi critici recenti, apparsi a partire dagli anni Ottanta, riguardano piuttosto i diversi generi affrontati dal poeta; si vedano più avanti le note relative alle singole composizioni. La fortuna dell'Alamanni, soprattutto in Leopardi, è illustrata da Melani 1978, pp. 43-58; Bausi 2001.

³) Come esplicitato da Comelli 2007a, pp. 261-262. Sulla produzione epico-cavalleresca dell'Alamanni si veda anche Comelli 2007b, con relativa bibliografia.

⁴) Berra 2003; l'articolo mette in luce la tecnica a palinsesto, usata dall'Alamanni nell'imitazione dei suoi modelli classici. Si veda anche Penzenstadler 1993.

⁵) Cosentino 2003b sottolinea l'attualizzazione del patrimonio classico tramite la fusione di modelli antichi e tematiche contemporanee.

⁶) Il poemetto dell'Alamanni è contestualizzato entro il genere diluviale da Boffito 1942, da Niccoli 1987, pp. 189-190, e da Bausi 1992, che indica anche le numerosi fonti, classiche e volgari, su cui si basa la composizione.

⁷) Fondamentali, anche per l'approccio all'autore, risultano Floriani 1984 e Tomasi 2001; il tema del petrarchismo nelle *Satire* è svolto da Perri 2004. La terza satira è commentata in Longhi 2001.

⁸) Le *Selve* dell'Alamanni sono studiate nel panorama delle selve rinascimentali da Rinaldi 1995.

⁹) Si confronti Spera 1997; si veda in particolare la *Nota critica* a pp. 87-121. Precedentemente la tragedia era stata analizzata da Mastrocola 1996. Sulla rinascita del genere della tragedia ad opera del gruppo degli Orti Oricellari, si vedano Cosentino 2000, Cosentino 2003a, pp. 73-99, e Guglielminetti 1993.

raria rigorosa e attenta, e alludendo ai prototipi classici, anche quelli meno scontati¹⁰, tramite una particolare prassi poetica. Il suo «atteggiamento emulativo e sperimentale»¹¹, infatti, lo spinge a considerare il testo originale come un palinsesto, le cui tessere possono essere liberamente spostate, variate e ampliate per ottenere un nuovo prodotto culturale, aggiornato al secolo decimosesto, alla luce delle più importanti *auctoritates* volgari e del nuovo pubblico di corte¹².

All'interno di tale produzione si trova un ciclo di poemetti mitologici, tra i quali la *Favola di Narcisso* detiene il primato, sia per la posizione nelle *Opere Toscane*, sia per cronologia: Hauvette infatti assegna il componimento al biennio 1526-1527, quando l'autore si trovava in Provenza ed era in stretto contatto con Batina Larcara Spinola¹³, nominata nel prologo e nell'epilogo con il *senhal* di Lygura Pianta.

2. *Analisi della riscrittura di Met. III, 338-510*

Per il peculiare rapporto instaurato tra la *Favola* e l'episodio ovidiano, è interessante mettere in evidenza le modalità alamanniane di riscrittura dell'originale, che sono già state individuate in relazione ad altri lavori del poeta¹⁴.

Innanzitutto, l'Alamanni segue il modello ovidiano presente nelle *Metamorfosi* (III, 338-510)¹⁵, non tenendo conto delle elaborazioni successive, se non per qualche minima espressione forse mutuata da Boiardo¹⁶ e Muzzarelli, autore quest'ultimo di una *Fabula di Narciso*¹⁷; egli non fa, così come per gli altri generi da lui praticati, riferimento né ai

¹⁰) Nelle *Satire*, ad esempio, in luogo della tradizione oraziana, seguita fra gli altri da Ariosto, egli aderisce a quella giovenaliana; nelle elegie invece si rifà principalmente a Tibullo, più che a Propertio, come evidenziato dagli studi sopra citati.

¹¹) Berra 2003, p. 13.

¹²) La raccolta, infatti, è dedicata al sovrano francese Francesco I, presso cui l'Alamanni visse a partire dal suo secondo, definitivo esilio da Firenze, nel 1530. Per il passaggio, biografico e letterario, da letterato di piazza a letterato di corte, si veda Mazzacurati 1996.

¹³) Vedova del tesoriere del re in Provenza, Ottobone Spinola, Batina ha rivestito il ruolo di intermediaria tra l'Alamanni e il sovrano francese.

¹⁴) Faccio riferimento a Berra 2003 e a Spera 1997; sia le elegie, che sono considerabili come originale produzione poetica dell'autore, sia la traduzione della tragedia greca, infatti, rivelano caratteristiche molto simili per quanto riguarda le modalità di riscrittura della fonte classica.

¹⁵) Anderson 1997.

¹⁶) Tissoni Benvenuti - Montagnani 1999, II, pp. 1244-1252 (XVII, 50-55: sono le ottave che rinarrano l'episodio di Narciso, senza la coda sulla fata Silvanella).

¹⁷) Hannüss Palazzini - Muzzarelli 1983.

volgarizzamenti di Ovidio, né alle altre numerose riscritture del mito, ma recupera la fonte classica, per “tradurla” ed inserirla nella tradizione volgare. Inoltre incornicia il racconto con un prologo ed un congedo che lo dotano di autonomia e ne forniscono un’interpretazione moderna, e che ricordano anche le analoghe soluzioni offerte dalle traduzioni ovidiane del Cinquecento, e più in generale dai canti dei poemi epici e cavallereschi.

Il prologo, che ricopre le prime otto stanze, esplicita il tema del poemetto, ovvero quello della vendetta d’amore, annunciando alla donna amata e ritrosa l’implacabilità di Cupido¹⁸, e introducendo Narciso come *exemplum* della punizione destinata a chi non rispetta la norma della reciprocità dell’amore; il poeta però si concentra più sul concetto morale della colpa, legato alla disobbedienza alla virtù divina, che sull’espressione del sentimento amoroso. I contenuti morali infatti emergono con forza, accanto ad enunciazioni più strettamente pertinenti alla tematica amorosa: il poeta parla di virtù quali «senno e valor»¹⁹, della fragilità della vita e del dolore riservato ai seguaci della dea bendata. Tali idee sono sviluppate più ampiamente dall’Alamanni nelle *Satire*, composte nello stesso giro d’anni della *Favola*, e con cui la *Favola* condivide alcune espressioni del prologo²⁰; anche un altro genere praticato dall’autore, ovvero le *Egloghe*, rimanda ad una concezione dolorosa della vita, e offre al poemetto una serie di sintagmi dolenti e intrisi di moralismo²¹. Tale comunanza di linguaggio con composizioni dedicate al compianto o all’invettiva, in cui si intrecciano tematiche politiche e discorso religioso, infonde una venatura solenne e quasi luttuosa al prologo del poemetto, che a sua volta connota l’interpretazione di tutto l’episodio. La tonalità negativa della *Favola*, dunque, si distacca dallo spirito ironico e giocoso dell’originale latino²²; in questo modo, l’Alamanni si appropria del mito di Narciso per rinarrarlo secondo le proprie peculiari modalità.

¹⁸) Che nella *Favola* è denominato sempre «Amore».

¹⁹) I, 4. Ho trascritto il testo dall’edizione del 1532 trasformando *et* in *e* davanti a consonante, regolando l’uso degli accenti e degli apostrofi, e modificando in senso moderno l’uso della punteggiatura.

²⁰) Ad esempio, «chiare virtù» (*Favola* I, 2 e *Satira* VII, 80), «vita mortal» (*Favola* II, 4 e diffuso in tutte le *Satire*), «travaglio e pene» (*Favola* II, 6 e *Satira* VII, 27). Secondo l’Hauvette le *Satire* sono state scritte tra 1524 e 1527.

²¹) Ad esempio, «ben oprar» (*Favola* II, 2 e *Egloga* III, 88), «tempestoso verno» (*Favola* VIII, 4 e *Egloga* XII, 74).

²²) Nonostante la tematica dell’amore infelice e la presenza della punizione divina e della vendetta, che appare personificata nel personaggio di Nemese, Ovidio non vuole dare un’interpretazione moralistica o edificante della vicenda di Narciso; egli vuole piuttosto sottolineare lo «scarto tra apparenza e realtà» che governa la vicenda dei due infelici amanti, l’una in preda all’illusione acustica, e l’altro reso folle dall’illusione ottica. Tutto ciò è coerente con il relativismo morale del poeta sulmonese, che ama giocare con i mezzi retorici a sua disposizione, e che attraverso la voce del poeta disillude il lettore, e proietta

Il prologo rivela altre caratteristiche ricorrenti nella scrittura alamanniana, poi presenti in tutta la composizione: l'altezza dei concetti evocati implica un linguaggio sublime, che prevede espressioni elevate, formate in gran parte da più aggettivi abbinati ad un sostantivo²³. Spesseggiano inoltre i riferimenti ai personaggi del mondo classico: l'ovest è indicato tramite il nome di Atlante²⁴, la casistica d'amore è esemplificata con note eroine tragiche, tradizionalmente citate come emblemi della negatività del sentimento amoroso²⁵; il dio Apollo è richiamato a significare la suprema potenza d'Amore²⁶. Il tessuto retorico del prologo, poi, è notevolmente ricco: abbondano parallelismi, chiasmi e allitterazioni, così come nel resto dell'operetta²⁷. Si nota infine la pervasività del linguaggio petrarchesco, da cui derivano sintagmi, rime e strutture metrico-sintattiche²⁸.

A partire dalla nona ottava inizia la riscrittura del testo ovidiano, condotta principalmente secondo le tecniche dell'*amplificatio*, della modifica dell'*ordo*, dell'osservanza del *decorum* e della naturalizzazione linguistica, che metterò in luce tramite l'analisi di passi particolarmente significativi.

Un esempio del cinquecentesco rispetto del *decorum*, che si traduce nel modificare o tralasciare particolari narrativi, per lo più di tema sessuale o religioso, inaccettabili per l'orizzonte d'attesa del tempo, è offerto dall'ottava XI e dai primi quattro versi della XII²⁹. In questo ca-

una luce ironica sulla storia. Per questa interpretazione, si veda l'ottimo Rosati 1983; la citazione proviene dalla p. 39.

²³ Ad esempio «santo nome altero» (*Favola* IV, 3) e «lungo soffrir, crucciato, e fero» (*Favola* IV, 5).

²⁴ «L'Athlante, il Gange, e l'uno e l'altro polo» (*Favola* I, 8).

²⁵ «Quante ne nostri, e ne gli antichi tempi / hanno Phedra compagne, Dido, e Fille! / Quante la bella Enon, che pur teme, / quante Ariadna, Issiphile, e Medea!» (*Favola* VII, 4-8). Anche nella tradizione della disperata, ad esempio, si trova, all'interno di un'ambientazione bucolica, «il *topos* degli eccessi d'Amore, esemplificato dalla casistica ovidiana» (Longhi 1989, p. 394), che comprende i personaggi di Mirra, Tisbe, Didone, Medea, Fedra, etc. Un elenco di esempi femminili ovidiani, alcuni in comune con quelli alamanniani, si trova in Serdini XXV, 101-104: «Io non dirò di Mirra, Tisbe e Dido, / di Fedra, d'Adriana e di Medea, / né della morte rea / che fece Fillis poi per Demofonte»; anche Pulci ne richiama qualcuna nel suo *Driadeo* («Non canterò or di Leandro ed Ero, / l'abbandonata da Teseo, o Fille, / e lascerò Medea, e 'l pianto fero / d'Esaco per Esperia e 'l fin Achille», *Driadeo* II LXXX, 1-4).

²⁶ «Phebo a cui vive 'l ciel, la terra, il mare, / Phebo il rettor del divino occhio eterno / ben sa per pruova, quanto danno acerbo / senta chi contro Amor sen va superbo» (*Favola* VIII, 4-8).

²⁷ Nella seconda ottava, gli emistichi finali del quarto e del settimo verso presentano la stessa struttura: «che fe' non tiene» e «ch'a molti è charo». Si veda inoltre il chiasmo in clausola che coinvolge aggettivi e sostantivi del terzo e del quarto verso dell'ottava VIII: «fin che la primavera in piogge amare / vider conversa, e 'n tempestoso verno».

²⁸ La lista dei petrarchismi della *Favola* è lunga; ne proporrò un consuntivo più avanti.

²⁹ A proposito del concetto di *decorum* nel XVI secolo, si veda Mazzacurati 1985.

so, l'Alamanni interviene sul testo di base eliminandone la componente omoerotica: nelle *Metamorfosi*, infatti, Narciso fa innamorare di sé sia fanciulle sia fanciulli, e ciò viene espresso tramite un parallelismo che sottolinea la parità nell'amore e nel rifiuto fra i generi maschile e femminile, poiché l'autore assegna gli *iuvenes* al primo emistichio, e le *puellae* al secondo, ripetendo poi tale partizione due versi dopo. Nella *Favola*, invece, le vittime sono esclusivamente «Donne e Donzelle»:

Gia crescendo costui publica peste
di quante ivi n'havea Donne e Donzelle,
quante Matrone alla virtù celeste
state d'Amor fin'a quel di rubelle
mirando 'l volto, e le sembianze honeste
da tor dal corso suo l'onde e le stelle,
si sentivan cangiare a dramma, a dramma,
fin ch'eran tutte in amorosa fiamma!

Ei sì crudel come leggiadro e bello
tutte havea sempre duramente a schivo,
né d'alto monte mai fuggì ruscello
com'egli Amor, d'ogni dolcezza privo,

I versi latini corrispondenti sono i 351-355:

*namque ter ad quinos unum Cephisius annum
addiderat poteratque puer iuvenisque videri:
multi illum iuvenes, multae cupiere puellae;
sed (fuit in tenera tam dura superbia forma)
nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae.*

Il poeta dà poi voce ai lamenti delle amanti non ricambiate, dall'ottava XII alla XXVI, proponendo una situazione che il testo latino, nella sua concisione, tralascia; in tal modo egli applica la tecnica dell'*amplificatio*, utilizzando inoltre un dettato d'ispirazione petrarchesca, conforme alle tendenze liriche contemporanee. Le amanti deplorano il proprio destino avverso e la crudeltà dell'oggetto del loro desiderio, e cercano di far leva sul sentimento d'orgoglio di Amore. Le donne giungono persino a domandare vendetta, anticipando notevolmente un punto del testo ovidiano: «cotal s'avampi di se stesso almeno, / che 'l duol posto in altrui si porti in seno» (*Favola XV, 7-8*), da: "*sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!*" (*Met. III, 405*).

Questa richiesta, pur essendo la traduzione della domanda di vendetta, non scatena il processo di punizione di Narciso; sarà infatti Eco a suscitare l'azione di Amore, con parole analoghe. L'Alamanni anticipa e duplica la richiesta di rivalsa per sottolineare ed amplificare il tema tradizionale della vendetta d'amore, che si sviluppa anche nelle stanze successive. Questa zona del poemetto trae ispirazione da un motivo poetico che si trova nel Dante delle petrose, e in vari componimenti petrarche-

schì; in particolare, il madrigale 121 dei *Rvf*³⁰ pare offrire alcuni riscontri testuali:

Or vedi, Amor, che giovenetta donna
tuo regno sprezza, et del mio mal non cura,
et tra duo ta' nemici è sì sicura.

Tu se' armato, et ella in trecce e 'n gonna
si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba,
ver' me spietata, e 'ncontra te superba.

I' son pregon; ma se pietà anchor serba
l'arco tuo saldo, et qualchuna saetta,
fa' di te e di me, signor, vendetta.

Nelle preghiere a Cupido, infatti, le innamorate lamentano che il giovinetto: «superbo vada, non pur sciolto sempre, / dispregiator dell'amorose tempore» (*Favola XIV*, 7-8).

Le donne sperano che Amore sia mosso almeno dall'«antico honore» del suo «alto regno» (*Favola XVI*, 8), e auspicano appunto che egli faccia «degli oltraggi suoi [...] vendetta» (*Favola XVII*, 8). Esse inoltre definiscono il cuore di Narciso «dispietato» (*Favola XXIV*, 4), e il sentimento provato per lui «l mio mal» (*Favola XX*, 7). Al di là dell'effettiva corrispondenza tra i versi del *Narcisso* e le suggestioni di *Rvf* 121, pare evidente che l'Alamanni saldi la tradizione classica con quella volgare, utilizzando uno spunto ovidiano per dar voce a *lamentationes* di stampo soprattutto petrarchesco.

L'Alamanni inoltre, per allargare il dettato ovidiano, e dare completezza al proprio racconto, aggiunge sovente alcuni versi di contestualizzazione, che descrivono l'ambiente in cui sta per svolgersi l'azione, danno talvolta indicazioni cronologiche e soprattutto giustificano la presenza dei personaggi in determinati luoghi. Per introdurre il primo incontro tra Eco e Narciso, ad esempio, l'autore spiega che la ninfa si trova in «chiuso calle» per sfuggire la presenza umana:

Advenne pur che 'l suo destino un giorno
costei piangente in chiuso calle addusse,
là dove nulla si scernea d'intorno
villa o pastor ch'a disturbarla fusse,
ma 'l sentir risonar da lunge un corno,

³⁰) Per un'analisi del madrigale si veda il commento di Santagata 1996, e inoltre lo studio di Capovilla 1998, pp. 47-90: quest'ultimo sottolinea che il madrigale è debitore, a livello concettuale e linguistico, di Dante, e in particolare delle petrose. Le due stanze finali di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, infatti, riportano il desiderio di vedere riprodotti nella donna i tormenti a cui il poeta è soggetto. Anche la ballata dantesca *Perché ti vedi giovinetta e bella* e la canzone *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* offrono motivi analoghi.

d'odiosa compagnia tema le 'ndusse,
e per indi fuggir mosse veloce
pure addoppiando al suon l'ultima voce.

(Favola XXXIV)

Nel testo latino, invece, non vi è alcuna precisazione di questo tipo, ma un semplice: *ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem / vidit et incaluit, sequitur vestigia furtim* (*Met.* III, 370-371).

L'ottava successiva offre un altro esempio di *amplificatio*, a partire questa volta da spunti ovidiani. Da *vidit et incaluit*, poi, il poeta trae un'intera ottava, per approfondire la psicologia della ninfa in preda al fuoco d'amore e all'esitazione:

Presta già di partir dal fianco scorse
vicin venirse il giovinetto altero,
ne pria la vista ne' dolci occhi porse,
che si sentì scaldar dentro il pensiero,
resta in se stessa di fuggirsi in forse
pensando pur se sia fantasma, o vero,
che gli appresenti bei sembianti e 'l viso
dell'honorata pianta di Cephyso.

(Favola XXXV)

In particolare, l'Alamanni sviluppa il desiderio di Eco di fuggire, velato però dal dubbio, anche nell'ottava successiva:

Il piccol passo lentamente muove
quasi del suo partir pentita e trista,
Amor che nel suo cor fiammelle piove,
e l'ha descritta in l'amorosa lista,
del cominciato suo sentier la piega
e mal suo grado il dipartir le nega.

(Favola XXXVI, 3-8)

«Pentita e trista», coppia di provenienza petrarchesca, oltre a suggerire lo stato d'animo della fanciulla crea un reticolo allitterante, basato sulle consonanti *p*, *r* e *t*, all'interno del verso e anche della strofa. Amore, dunque, provvede a cambiare il destino di Eco, distogliendola dal «cominciato suo sentier», concetto che ha origine morale³¹.

Di seguito, il poeta si rivolge in maniera originale ad Eco, mostrandole come il dolore della parola perduta sia stato sostituito da quello dell'amore non ricambiato; a questo punto, con un ulteriore scarto, richiama la propria esperienza personale, simile a quella della ninfa, poiché

³¹) Il concetto verrà ripreso più avanti, a proposito di Narciso: «ben del comun sentier m'hai tratto fuora, / oh van pensier ch'i semplicetti intrica» (*Favola LXV*, 4-5).

anche per lui il sentimento amoroso è un male maggiore rispetto ad esilio e povertà:

Oh misera Echo ch'al tuo scampo vale
del perduto parlar tristezza e doglia?
Hor vie più che di te d'altrui ti cale,
hor nuovo altro desir la mente addoglia.
Se in un sol punto l'amoroso strale
di sì negri pensier l'anime spoglia,
qual meraviglia sia, se più dolore
ch'esilio e povertà m'apporta Amore?

(Favola XXXVII)

L'episodio dell'incontro tra Eco e Narciso, che si prolunga dall'ottava XL fino alla XLIX, riproducendo i versi 379-406, rappresenta un'occasione per dimostrare la tecnica di contestualizzazione, il gusto classicistico e la scaltrezza retorica dell'Alamanni. Il ritrovo tra i due personaggi è infatti preceduto da dettagli contestualizzanti: la volontà di protezione della ninfa nei confronti dell'amato spiega la sua presenza nelle vicinanze di Narciso, mentre nell'originale Eco compare improvvisamente, in *Met.* III, 379-380 (*Forte puer comitum seductus ab agmine fido / dixerat: "ecquis adest?" et "adest" responderat Echo*):

Da suoi compagni d'una damma il corso
lunge portato havea Narcisso un giorno,
costei, quasi al suo gir fido soccorso,
seguiva ascosa il giovinetto adorno,
sempre guardando se 'l cinghiale, o l'orso
al suo charo thesor vedesse intorno,
che l'acerbo morir del bello Adone
le dava di temer giusta cagione.

(Favola XL)

La premura di Eco è giustificata, come detto, con un episodio mitologico, di gusto classicistico: la morte di Adone per colpa di un cinghiale, infatti, ricorda alla ninfa che il suo amato potrebbe essere vittima di un «acerbo morir», sintagma petrarchesco di origine virgiliana³². Inoltre, le rime inclusive corso:soccorso:orso anticipano il dialogo ad eco; esso è ridotto nella *Favola* a due battute prima della scoperta di Narciso, ovvero in «veloce vieni» (*Favola* XLI, 7-8, che corrisponde al latino *veni* in *Met.* III, 381) e in «perché teco non son?» (*Favola* XLII, 6 e 8), la seconda delle quali modifica, secondo il *decorum*, l'ultima esortazione di

³² Il sintagma «acerbo morir» (*Favola* XL, 7) è tratto da «acerba morte», frequente in Petrarca (*Rvf* 323, 11; 325, 11; 332, 7; 360, 57: la morte è sempre quella di Laura) e a sua volta proveniente da Virgilio, *Aen.* VI, 429 (*et funere mersit acerbo*) e da Cino, e poi ripresa da Poliziano in *Stanze* II 35, 4.

Narciso, “*huc coeamus*” (*Met.* III, 386), ambigua, perché può indicare un normale incontro oppure un’unione sessuale.

L’ottava XLIV conclude il dialogo responsivo, presentando al suo interno numerosi fenomeni interessanti dal punto di vista retorico:

Ei più selvaggio assai che Damma, o cervo,
 che vicin senta i can seguir la traccia,
 con più furor che stral possente nervo
 la innamorata Nympha indi discaccia,
 pria mi diventi polve ogni osso e nervo
 dice ’l crudel, ch’io sia ne le tue braccia,
 gli occhi addoppiando in mille parti l’onde
 ch’io sia ne le tue braccia Echo risponde.

Le similitudini, aggiunte rispetto al testo originale (*Ille fugit fugiensque “Manus complexibus aufer!”*, in *Met.* III, 390) e sostenute da anafore con valore amplificante, servono a rovesciare la situazione di Narciso, che da cacciatore diventa preda³³; nell’ottava successiva, Eco è ugualmente paragonata ad un animale cacciato. Dal punto di vista rimico, la rima equivoca *nervo:nervo* e quella inclusiva *onde:risponde* rappresentano due varianti della tecnica dell’eco, che consiste nella ripetizione della parte finale delle parole altrui (rima inclusiva), con significato diverso, o delle stesse parole con differente senso (rima equivoca)³⁴. Gli artifici che investono la rima sono impiegati sistematicamente in tutto il poemetto, il cui argomento principale è l’illusione ottica ed acustica, e in maggior quantità nel passo in cui si realizza il dialogo tra Eco e Narciso. Si osserva infine in questa zona l’uso della ricercata perifrasi petrarchesca «Pria mi diventi polve ogni osso e nervo» al posto del semplice *ante emoriar*.

Dopo la delusione amorosa, il tema della vergogna e dell’impudicizia della ninfa è sviluppato in un’ottava ricca di anafore, sempre a scopo amplificante:

E ’n tal vergogna e ’n tal disdegno sale,
 che qual fera cacciata si rimbosca,
 odia se stessa, e chi la ’ndusse a tale,
 fugge il seren cercando l’aria fosca,
 più di morir che di restar le cale
 là ’ve sterpo pur sia che la conosca,
 ovunque asconda il volto, ovunque mire
 ode un che biasma l’impudico ardire.

(Favola XLV)

³³ Tale meccanismo è presente in numerosi testi della tradizione pastorale-mitologica, ed è stato illustrato dal volume di Barberi Squarotti 2000 (analisi del *Ninfale Fiesolano*, pp. 260-265; *Stanze per la giostra*, pp. 270-275; *Driadeo d’Amore*, pp. 343-345).

³⁴ Questa seconda variante è particolarmente evidente nella ripetizione di «ch’io sia ne le tue braccia», che nel primo caso fa parte di una temporale, mentre nel secondo caso è una frase ottativa.

Lo spunto per tale insistenza concettuale («vergogna», «disdegno», «impudico ardire»), che è comunque nelle corde dell'Alamanni, proviene da un aggettivo ovidiano:

*Spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora
protegit et solis ex illo vivit in antris;*

(*Met.* III, 393-394)

Successivamente il poeta anticipa rispetto al testo ovidiano la richiesta di vendetta, che è formulata dalla ninfa (all'ottava XLVI), e non da un anonimo amante (*Met.* III, 405-406), come avviene nella riscrittura dell'episodio di Narciso nel *Roman de la Rose*³⁵ e nell'*Orlando Innamorato*; egli poi aggiunge altre affermazioni al discorso di Eco, per sottolineare con forza il desiderio di morte:

E me qui nata a trista doglia e scherno,
signor conduci al destinato fine,
il mio grave martir non viva eterno
se mai concesse fur gratie divine,
trahi questo cor dell'amoroso inferno,
là dove senza fior sol truovo spine,
il morir giovinetta è dolce sorte
a chi vita sostien peggior che morte.

(*Favola* XLVII)

Tale parte è del tutto assente nel testo di Ovidio, ed è un'occasione per indicare il sentimento amoroso con una serie di espressioni negative («trista doglia e scherno», «grave martir» petrarchesco³⁶, «amoroso inferno»), e con un'insistita allitterazione consonantica (principalmente di *s*, *r* e *t*). L'ottava è suggellata da un distico di sapore sentenzioso, tipico della modalità di procedere del poeta nella *Favola*, che ricalca un luogo comune³⁷.

L'abilità combinatoria con cui l'Alamanni rimescola le tessere originali, e la perizia retorica del fiorentino si dispiegano nel discorso diretto di Narciso, in cui alla *lamentatio* rivolta alla fonte segue la tragica rive-

³⁵ Lecoy 1965, pp. 45-47 (vv. 1437-1508). Oltre a questo, altri dettagli narrativi comuni al *Narcisso* e al *Roman* potrebbero far pensare ad un utilizzo, da parte dell'Alamanni, dell'opera francese, che il fiorentino probabilmente conosceva, dato che scrive il *Narcisso* durante un soggiorno in Francia, e considerando anche che il suo successivo *Gyrone il Cortese* presuppone una buona padronanza della letteratura cavalleresca, e non solo, francese. Un effettivo legame, però, è difficilmente dimostrabile.

³⁶ Fusione di «I mei gravi sospir' non vanno in rime, / e 'l mio duro martir vince ogni stile» (*Rvf* 332, 11-12), dove «gravi sospir» e «duro martir» occupano la stessa posizione metrica, e i cui aggettivi, di conseguenza, sono facilmente interscambiabili.

³⁷ Boccaccio, *Rime* XXVII, 14 («si sta in vita assai peggior che morte»), nell'edizione Branca 1958.

lazione dell'identità tra il giovinetto e l'amato. L'ottava LIX presenta un esempio di inversione dell'ordine e di amplificazione; il distico finale, infatti, recupera un verso appartenente alle prime impressioni dell'innamoramento di Narciso, da *dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit* (*Met.* III, 415):

per la sete cacciar, temprar l'ardore
altra sete, altro ardor m'hai posto in core.

(Favola LIX, 7-8)

Al primo verso, chiastico, segue il secondo che instaura col primo un rapporto di parallelismo, sottolineato dall'anafora, cosicché il poliptoto (*sitim-sitis*) del testo latino risulta raddoppiato.

I lamenti di Narciso innamorato sviluppano tre versi latini; la prima ottava,

Ma tu qualunque sei mortale, o divo
giovin leggiadro, che pur Dio mi sembri,
non esser (prego) del tuo amante schivo
se cortesia come bellezza assembri,
di me solingo sempre e fuggitivo
de gli amorosi lacci hor te rimembri,
che d'ogni crudeltà, del fallir mio
piangendo, pago doppiamente il fio

(Favola LX)

da *Quisquis es, huc exi! Quid me, puer unice, fallis / quove petitus abis? ...* (*Met.* III, 454-455); il testo volgare si estende al di là della fonte grazie ad una nota reminiscenza virgiliana (*o ... quam te memorem, virgo? Namque haud tibi voltus / mortalis nec vox hominem sonat; o dea certe / an Phoebi soror? an nimpharum sanguinis una?*), già impiegata da Poliziano³⁸. La seconda ottava:

Di quante vaghe giovinette e belle
ho scherniti gli amor, fuggito il foco!
Di quante Nymphe in queste parti e 'n quelle
l'aspre pene e martir me' ho preso in gioco!
Hor m'han condotto l'inimiche stelle
a pianger teco in questo ombroso loco,
e tu s'al mio pregar duro sarai,
tosto con altri anchor ne piangerai.

(Favola LXI)

da ... *Certe nec forma nec aetas / est mea, quam fugias, et amarunt me quoque nymphae* (*Met.* III, 455-456).

³⁸) *Aen.* I, 327-329, poi ripresa in «O qual che tu sia, vergin sovrana, / o ninfa o dea (ma dea m'assembri certo)», da *Stanze* I 49, 1-2.

Nell'ottava LXIII Narciso realizza la scoperta della corrispondenza tra illusione ottica e amorosa, che, nella *Favola*, avviene al di fuori del discorso diretto del giovinetto; in questi versi, l'Alamanni riutilizza alcune parti del testo ovidiano di cui aveva già dato una versione, e in particolare i versi 458-462, in cui Narciso nota la perfetta coincidenza tra i propri gesti e quelli del riflesso³⁹.

Alla nuova consapevolezza del protagonista segue la rappresentazione della sua disperazione, modulata sempre secondo una ricca retorica amplificante e reminiscenze petrarchesche⁴⁰, quindi un altro discorso diretto:

Oh selva, oh spiaggia, oh chiusa valle aprica
vedete quel, che non vedeste anchora,
oh fortuna al mio ben solo inimica
ben del comun sentier m'hai tratto fuora,
oh van pensier ch'i semplicetti intrica
dimmi in che parte ogni mio ben dimora!

(*Favola* LXV, 1-6)

Questi versi provengono dall'inizio del primo discorso diretto di Narciso in Ovidio: "*ecquis, io silvae, crudelius*" inquit "*amavit? / Scitis enim et multis latebra opportuna fuistis. / Ecquem, cum vestrae tot agantur saecula vitae, / qui sic tabuerit, longo meministis in aevo?*" (*Met.* III, 442-445).

Nella *Favola*, però, gli elementi originali si moltiplicano, poiché Narciso si appella alle selve, alla spiaggia, alla valle (secondo un modulo ternario di chiara derivazione petrarchesca), e poi alla fortuna e al pensiero d'amore, ponendo in anafora l'interiezione «oh» e la congiunzione «che»; tra l'altro l'Alamanni preferisce i verbi di percezione («vedete», «vedesti», che creano un poliptoto, a sottolinearne la pregnanza) a quelli di memoria (*scitis, meministis*), probabilmente per far emergere il tema dell'illusione ottica, che ormai a questo punto della narrazione è sma-

³⁹) «Così dicendo intorno gli occhi gira, / e che gli ascenda nella valle crede, / poi torna al fonte e chiamalo e sospira, / che nel medesimo loco assiso il vede, / ma poi che intento lungamente mira / muover la man, la fronte, il braccio, il piede, / la lunga pruova ch'ogni dubbio sgombra / gli mostra in fin che di se stesso è l'ombra» da *cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi / me lacrimante tuas; nutu quoque signa remittis / et, quantum motu formosi suspicor oris, / verba refers aures non pervenientia nostras.*

⁴⁰) «Oh che caldi sospir, che amari pianti / empiono 'l ciel quando di lei s'accorge! / Oh che duro languir, quai (lasso) e quanti / biasmi sdegnoso a la sua stella porge!» (*Favola*, LXIV 1-4): l'espressione martellante del dolore estremo di Narciso è affidata all'anafora di «Oh che» e di «che»; inoltre, tra il primo e il terzo verso si instaura un parallelismo rafforzato dalla rima interna («Oh che caldi sospir» - «Oh che duro languir»). Le *iuncturae* del primo verso sono di provenienza petrarchesca («caldi sospir»: *Rvf* 153, 1; «amari pianti»: *Rvf* 135, 21, nella variante «amaro pianto»), e la quartina è intessuta delle allitterazioni in *s* e *r*.

scherata, ma che Narciso in qualche modo continua a sostenere, poiché protrae il suo amore per il riflesso nella fonte.

Il distico finale: «Di me stesso ardo, e me medesimo bramo, / io senza frutto alcun rispondo e chiamo» (*Favola LXV*, 7-8) risale ad alcuni versi che, nel testo latino, precedono addirittura la rivelazione: *Se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur, / dumque petit, petitur pariterque accendit et ardet* (*Met.* III, 425-426).

Il discorso di Narciso procede con l'auspicio, inusuale per un innamorato, di trovarsi lontano dall'oggetto del desiderio:

Sempre vien meco quel ch'io più vorrei,
né (se volesse ben) fuggir porria,
oh quanto men dolor nell'alma havrei
più lunge havendo la speranza mia!
Felice te che vai dicendo homei
per cosa pur che 'n altra parte sia,
tu forse un giorno a te vicin l'havrai,
ma se da sé non si disgiunge mai.

(*Favola LXVI*)

L'ottava sviluppa i versi 467-468: *O utinam a nostro secedere corpore possem! / Votum in amante novum: vellem, quod amamus, abesset!*

La riscrittura alamanniana fa assumere ai concetti di vicinanza e lontananza una connotazione opposta a quella tradizionale, tramite mezzi retorici come sempre amplificanti: il chiasmo «meco - più lunge - 'n altra parte - vicin» infatti può essere visto come un parallelismo a livello connotativo, poiché «meco» e «'n altra parte» sono sfavorevoli in questa particolare situazione, mentre «più lunge» e «vicin» sono favorevoli⁴¹.

La stanza successiva è basata sul paradosso dell'abbondanza generatrice di povertà:

Contr'ogni legge in me medesimo face
estrema povertà troppa ricchezza,
estremo guerreggiar la troppa pace,
estrema servitù troppa bellezza,
troppo a me stesso di piacermi spiace,
beato quel, che sua beltade sprezza,
che pur ad altri vien talvolta in pregio,
ma 'l mio troppo pregiar mi fa dispregio

(*Favola LXVII*)

⁴¹) I primi due termini del chiasmo sono riferibili all'io di Narciso, mentre gli altri due riguardano un «tu» generico, che rappresenta il polo della normalità, in cui la prossimità all'innamorato è positiva. In questo modo, l'Alamanni gioca con l'idea di una vicinanza dell'amato che è negativa solo nel caso paradossale di Narciso, in cui l'«io» è sdoppiato.

con la ripresa del verso 466 *Quod cupio, mecum est: inopem me copia fecit*, amplificato attraverso un vero tripudio retorico: le anafore di «estremo» e la ripetizione di «troppo» che riguardano tre versi, la figura etimologica «di piacermi spiace», e l'opposizione semantica di due parole dalla stessa radice etimologica nella rima inclusiva *pregio:dispregio*.

L'estremo dolore amoroso di Narciso, che sconfinava nell'instabilità psichica, si trova all'ottava LXVIII:

Cotal dicendo sopra l'herba verde
empiea la valle d'amorose strida,
né con tutto il suo dir dramma si perde
di quel cieco desir ch'al cor annida,
ma nel dolersi più, più si rinverde
e dove men vorria più sempre 'l guida,
torna alla fonte e parla, e guarda, e chiama,
piange, sospira in van, si strugge e ama.

Il punto culminante del parossismo amoroso è raggiunto nel distico finale, in cui l'autore accumula paratatticamente ben otto verbi, ad indicare l'inquietudine e la mancanza di equilibrio del giovane, ormai prossimo alla morte⁴². Le tecniche di costruzione di questa stanza, dal carattere più propriamente elegiaco, sono quelle già individuate: l'Alamanni riprende il linguaggio dei classici volgari, e in particolare del *Canzoniere*, poiché «amorose strida» recupera, con metaplasmo, «amorosi stridi» di *Rvf* 280, 4; anche «cieco desir» è petrarchesco (*Rvf* 56, 1 e 128, 36), e tutto il verso ripropone la struttura prosodica di *Rvf* 56, 1 («Se col cieco desir che 'l cor distrugge»). Il lessico presenta suoni aspri, con una forte componente allitterante. Per quanto riguarda la costruzione retorica, oltre all'accumulo in parallelismo dei verbi finali e il chiasmo del quinto verso, si notano le rime inclusive; in particolare la coppia «ad eco» chiama:ama suggerisce che il lamento di Narciso al riflesso, così come l'amore del giovinetto, è destinato a rimanere inevaso.

La stanza LXIX ripropone la situazione illustrata nei versi 475-479, ovvero la scomparsa dell'immagine amata in seguito al pianto di Narciso nelle acque della fonte, con ovvie amplificazioni⁴³. L'ottava LXX invece è l'occasione per recuperare alcuni versi delle *Metamorfosi*, precedenti la rivelazione dell'identità tra Narciso e l'amato, che riguardano il rifiuto

⁴² Questo accumulo di verbi è tanto più notevole in quanto proviene dal semplice *Dixit et ad faciem redit male sanus eandem* (*Met.* III, 474).

⁴³ La domanda *quo refugis?* (*Met.* III, 477) si sdoppia in «che l'amata ombra al suo mirar s'asconde» (*Favola* LXIX, 4) e «perché abbandoni queste ombrose sponde?» (*Favola* LXIX, 6); l'aggettivo *crudelis*, nello stesso verso, diventa l'endecasillabo «or che m'hai crudo in mille lacci avvolto» (*Favola* LXIX, 5).

di cibo e riposo da parte del giovane⁴⁴: tale spostamento è funzionale ad introdurre la morte di Narciso, che così è logicamente successiva e conseguente al deperimento fisico del ragazzo.

Il dolore per la perdita dell'altro, conseguente al proprio decesso, nel testo latino precede il pianto di Narciso nella fonte; l'Alamanni, invece, lo pone dopo, per raggruppare nella stessa zona tutti i discorsi e le descrizioni pertinenti alla morte, e per dare così maggior coerenza narrativa al testo:

Sente il miser mancarsi a poco a poco
e più dell'ombra che di sé gl'incresce,
pensa, morendo, in me sia spento il foco
ma 'l morir di costei pena m'accresce,
poi si conforta, e dice, in altro loco
che nel suo dolce meno amaro mesce,
ci rivedrem tra più chiar'acque amiche,
che non son queste al mio desir nimiche.

(Favola LXXI)

Viene da:

*Iamque dolor vires adimit, nec tempora vitae
longa meae superant, primoque extinguitur in aevo.
Nec mihi mors gravis est, posituro morte dolores:
hic, qui diligitur, vellem, diuturnior esset!
Nunc duo concordēs anima moriemur in una”.*

(Met. III, 469-473)

Se nell'originale la consapevolezza serena della propria fine, e il dolore per quella dell'altro, sono espressi un'unica volta, nel rifacimento tali concetti sono duplicati, grazie alla scansione data, a inizio verso, dai verbi «sente» e «pensa», e anche dalla rima ricca *incresce:accresce*; l'insistenza è sottolineata dal poliptoto del verbo «morire» («morendo»-«morir»), che ripropone una figura retorica dell'originale (*Nec mihi mort gravis est, posituro morte dolores*). La parte finale, invece, rappresenta il sollievo dato dal pensiero di una morte comune; l'anafora tra il sesto e l'ottavo verso («che») reitera la positività del luogo d'incontro ultraterreno; inoltre, la rima ricca *amiche:nimiche*, che pone in relazione due sostantivi dalla stessa radice ma dal significato opposto, sottolinea la differenza tra il luogo presente, fonte di dolore, e quello futuro, portatore dell'anelata felicità.

Infine Narciso si spegne, salutando per l'ultima volta l'immagine amata; mentre Ovidio descrive il trapasso con un diretto *lumina mors*

⁴⁴ «Senza ber né mangiar non posa, o dorme / tenendo sempre le medesme forme» (Favola LXX, 7-8), da *Non illum Cereris, non illum cura quietis / abstrahere inde potest, sed opaca fusus in herba / spectat inexplēto mendacem lumine formam* (Met. III, 437-439).

clausit (*Met.* III, 503), nell'Alamanni l'espressione della morte è alquanto attenuata:

L'alma spogliando la terrena vesta
fra fior lasciolla e tra vermiglie rose,
qual giglio tronco dal nativo stelo
da fermar di pietà le stelle e 'l cielo.

(*Favola* LXXII, 5-8.)

L'immagine bucolica del corpo abbandonato tra i fiori è caricata del sentimento di pietà, tanto forte da fermare il corso degli astri⁴⁵. Alle estreme parole del morente risuona di nuovo la voce di Eco, che ripete «in pace resta» (*Favola* LXXII, 1 e 7), corrispondente al *vale* (*Met.* III, 501) ovidiano.

Nella *Favola* è tralasciata l'immagine di Narciso che si specchia perfino nello Stige: forse eccessiva e di dubbio gusto agli occhi dell'Alamanni, essa viene sostituita dal rispecchiamento *post mortem* del narciso, ovvero del fiore in cui il ragazzo si è trasformato, nel «tranquillo fonte»⁴⁶.

Il congedo, nelle ultime quattro stanze, riprende i concetti del prologo, legando ancor più chiaramente l'episodio di Narciso alla norma della reciprocità d'amore, e presentando l'intero episodio come un *exemplum* la cui morale è rivolta alla donna amata dal poeta:

Cotal fine hebbe il giovanetto altero
dispregiator dell'amoroso foco,
e così va chi s'arma contro al vero
e l'altrui lagrimar si prende in gioco.
Lygura Pianta se mai versi fero
torcer credenza altrui d'ingiusto loco
non dispreghiate Amor, né i servi suoi
per quanto amate 'l ciel, virtute, e voi.

(*Favola* LXXXVI)

L'idea della punizione conseguente al disprezzo per Amore è mutuata dal prologo, a cui questa stanza è legata anche da rispondenze testuali, che determinano la struttura circolare della *Favola*: l'espressione «s'arma contro al vero» corrisponde a «s'allontani al vero», sempre in clausola, della quarta ottava⁴⁷, e le rime altero:vero:fero si trovano ancora nella quarta ottava, con disposizione diversa (vero:altero:fero). Nella stanza LXXXVII, poi, si trova un'altra rima della quarta ottava (esempio:scempio); il resto

⁴⁵ Quest'ultima figurazione, poi, se lievemente modificata è riconducibile alla tradizione poetica: si trova infatti in Petrarca e in Poliziano: «che i monti avrè fatto ir, restare il sole» (*Stanze* I 50, 3).

⁴⁶ «È di candide frondi intorno cinto, / ha d'orato color la bella fronte, / e pur anchor da proprio amor sospinto / guarda se stesso nel tranquillo fonte» (*Favola* LXXXV, 1-4).

⁴⁷ Al primo verso.

del congedo ribadisce la necessità di seguire i precetti d'Amore, data la potenza del dio, che è in grado di sottomettere le altre entità divine (Giove, Marte, Apollo), e che è depositario di una sacralità intoccabile.

Il linguaggio è sempre elevato, come nel prologo, e veicola alcuni concetti morali proprio come all'inizio della *Favola*; non a caso, il sintagma «duro scempio» è presente anche nella terza egloga, in cui Titiro e Melibeo, travestimento pastorale dell'Alamanni e Buondelmonti, cantano con tono dolente la scomparsa di Luigi di Tommaso Alamanni e di Jacopo da Diacceto⁴⁸. Il lessico penitenziale prevede il verbo «pentirsi» (*Favola* LXXVII, 4), l'aggettivo «pio» (*Favola* LXXVII, 8), la rima scempio:esempio, l'espressione «alta ruina» (*Favola* LXXVIII, 6) e «colma di pianto» (*Favola* LXXIX, 7); il motivo del ritardo del pentimento (*Favola* LXXIX, 8) è proverbiale, e si trova spesso, ad esempio, nelle *Rime* del Poliziano.

La marca dolorosa ed elevata del congedo è suggellata dalla definizione che l'Alamanni stesso dà del proprio fare poetico:

vi sovrerà del mio *gravoso canto*.

(*Favola* LXXIX, 8)

3. *I rimandi testuali nella «Favola di Narcisso»*

La riscrittura alamanniana, oltre a modificare per ordine e ampiezza le tessere dell'originale, ne traduce il linguaggio poetico tramite numerose immagini e *uncturae* degli autori volgari più importanti, *in primis*, naturalmente, di Petrarca e Dante, e secondariamente di pochi altri, tra cui Boccaccio, Lorenzo de' Medici e Poliziano. L'Alamanni infatti mira a «sperimentare i generi e i temi dei classici latini e greci in lingua volgare, in nome di una ideale continuità retorica e linguistica tra antichi e moderni»⁴⁹. Non mancano reminiscenze della letteratura classica, isolate e facilmente riconoscibili, che riportano ad un dettato alto. Propongo dunque una breve rassegna, puramente esemplificativa, dei principali debiti alamanniani nei confronti della tradizione poetica precedente.

Il Petrarca del *Canzoniere* emerge tra le fonti sia per la quantità di citazioni sia per la qualità: da una parte vi sono i riecheggiamenti "neutri" dal poeta di Laura, che fanno parte del linguaggio lirico ormai invalso nel Cinquecento; è un gruppo di rimandi testuali che, come dice Santagata, presenta «quei tratti comuni che non richiedono di necessità

⁴⁸) I due erano stati decapitati in seguito alla congiura fallita contro Giulio de' Medici.

⁴⁹) Tomasi 2001, p. 31.

un rapporto da testo a testo e per i quali, in ogni caso, una analisi contestuale non sarebbe pertinente»⁵⁰. I debiti di tal tipo sono numerosissimi, e comprendono sintagmi formati da un sostantivo accompagnato dall'aggettivo, riguardanti i campi tematici ormai tipici della descrizione naturale⁵¹, della sintomatologia amorosa⁵², delle virtù fisiche e morali dell'amato⁵³; vi sono notissime coppie⁵⁴, ed anche espressioni più estese, provenienti sempre dal *Canzoniere*⁵⁵; infine, molte rime dei *Rvf* entrano a far parte del sistema rimico del *Narcisso*.

D'altra parte vi sono riprese petrarchesche che conferiscono una particolare marca interpretativa all'intera *Favola*, ed hanno quindi un «ruolo attivo»⁵⁶ sul testo alamanniano. In particolare, l'Alamanni predilige il Petrarca «doloroso», che utilizza un lessico volto al polo della *gravitas* e talora dell'*asperitas*, e non della *dulcedo*, per cantare un amore disforico. È interessante notare come i riferimenti petrarcheschi più importanti del *Narcisso* si concentrino in due canzoni, la 23 e la 50. La prima è la famosa canzone delle metamorfosi, fortemente debitrice di immagini ovidiane, mentre la seconda è incentrata sulla tematica dell'angoscia notturna dell'amante, a cui si oppongono le figure dei *simpliciores*.

L'Alamanni si rifà alla canzone 23 (*Nel dolce tempo de la prima etade*) non solo per le comuni suggestioni ovidiane, ma anche per l'insistenza sul desiderio amoroso frustrato⁵⁷, e per l'esito metamorfico di tale sentimento. La canzone, la più abbondantemente saccheggata per la *Favola di Narcisso*, è dunque creditrice del nucleo concettuale del poemetto, nonché di ulteriori suggestioni specifiche dei *Rvf*: ad esempio, la prima stanza di *Rvf* 23 contiene un'espressione di cui si giova la *Favola*, per riecheggiare il motivo petrarchesco della dispersione: «[...] sì che mille penne / ne son già stanche [...]» (11-12) si ritrova in «stancar

⁵⁰) Santagata 1990, p. 87.

⁵¹) «Ombrosa valle» (*Favola* XXVIII, 5; *Rvf* 129, 5; *Rvf* 66, 26); gli esempi che propongo sono ovviamente limitati e selezionati, rispetto alla quantità di effettive riprese petrarchesche.

⁵²) «Pianto amaro» (*Favola* II, 8; *Rvf* 135, 21).

⁵³) «Spirto sì vago» (*Favola* IV, 2; *Rvf* 213, 7).

⁵⁴) Ad esempio, il binomio «senno e valor» (*Favola* I, 3) viene da *Rvf* 156, 9 («Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia»).

⁵⁵) «Non pur annoda i cor, gli arde» (*Favola* VI, 3) contiene due verbi petrarcheschi, associati anche da Petrarca al sostantivo «cor»; il secondo è diffusissimo, mentre il primo si trova in «O di che vaga luce / al cor mi nacque la tenace speme, / onde l'annoda et preme / quella che con tua forza al fin mi mena!», *Rvf* 207, 74-77; «O chioime bionde di che 'l cor m'annoda / Amor [...]», *Rvf* 253, 3-4.

⁵⁶) Santagata 1990, p. 87.

⁵⁷) «Tutta la canzone è dominata da una sorta di coazione a ripetere, a *dire* il desiderio», Santagata 1981, p. 59, che definisce la 23 una canzone giovanile.

potrebbe mille penne e mille» (*Favola* VII, 2) 58. Una citazione precisa dalla medesima canzone si trova in *Favola* XXXIX, 8: «e fra sé dice pur che son, che fui?», che viene da «Lasso, che son! che fui!» (*Rvf* 23, 30): è un *topos* dal lungo corredo bibliografico (Properzio, Ovidio, Orazio, Agostino) 59, ma l'Alamanni cita chiaramente le parole petrarchesche di *Rvf* 23, e non, per avanzare un altro esempio ipotetico, quelle dei *Triumph* («pensando pur: che sarò io, che fui?», da *Tr. Et.* 75). Un'altra ripresa significativa riguarda la *iunctura* «osso e nervo», nella stizzosa risposta di Narciso ad Eco («pria mi diventi polve ogni osso e nervo / dice 'l crudel, ch'io sia ne le tue braccia», da *Favola* XLIV, 5-6), e che proviene dal sintagma, opportunamente rovesciato, «i nervi et l'ossa» di *Rvf* 23, 137, che appartiene alla metamorfosi di Eco in pietra⁶⁰; a proposito di tale trasformazione petrarchesca, scrive Vanossi: «la pietrificazione comporta un arresto vitale conseguente alla violenza della rimozione, lo sgomento estremo del soggetto che cerca rifugio nell'inanimato per sottrarsi all'eccesso di confusione e di dolore»⁶¹; analogamente, l'Eco alamanniana si trasforma dopo lunghi tormenti, e dopo la metamorfosi non prova alcun sentimento⁶²; la pietrificazione, dunque, è un processo che coinvolge l'interiorità della ninfa, e ciò è suggerito anche dalla reminiscenza petrarchesca. Perfino il sistema rimico di *Rvf* 23 è oggetto di attenzione da parte dell'Alamanni, come testimonia la rima scempio:esempio (*Favola* IV, 7-8 ed anche LXXVII, 2-4), tratta da «di ch'io son facto a molta gente exempio: / benché 'l mio duro scempio» (*Rvf* 23, 9-10), che raffigura il poeta come vittima di uno «scempio» d'amore, ed esempio vivente per molti, così come Narciso è *exemplum* per l'amata e per tutte le donne indifferenti ad Amore⁶³. Tra l'altro, la vicinanza al testo di Petrarca non si limita alla rima, perché il verso 7 della *Favola* riporta «ch'esser deggiate a tutte l'altre esempio». Infine la rima sgombra:ombra, che nella *Favola* segna il momento fondamentale della scoperta di Narciso dell'identità

⁵⁸ L'espressione «a mille a mille», invece, si trova in *Rvf* 53, 64, e a sua volta viene da *Inf.* XII, 73.

⁵⁹ Si vedano il commento di Santagata a *Rvf* 252, 13 (p. 1024), e quello di Bettarini a *Rvf* 23, 30 (Bettarini 2005, I, p. 112).

⁶⁰ «Ch'ancor poi ripregando, i nervi et l'ossa / mi volse in dura selce; et così scossa / voce rimasi de l'antiche some, / chiamando Morte, et lei sola per nome» (137-140); la Bettarini definisce la dittologia «di conio dantesco» (I, p. 123), poiché sarebbe modellata su «d'ossa e di polpe» (*Inf.* XXVII, 73) e su «le vene e i polsi» (*Inf.* I, 90).

⁶¹ Vanossi 1986, p. 5.

⁶² «Odia se stessa, e chi la 'ndusse a tale, / fugge il seren cercando l'aria fosca, / più di morir che di restar le cale / là 've sterpo pur sia che la conosca, / ovunque asconda il volto, ovunque mire / ode un che biasma l'impudico ardire» (*Favola* XLV, 3-8); «Nullo dentro desir la punge e cuoce / stassi soletta e non s'allegra, o duole» (*Favola* XLIX, 3-4).

⁶³ Anche se in Petrarca il motivo dell'*exemplum* richiama fortemente quello della *fabula vulgi*, assente nel *Narcisso*.

tra amante e amato (LXIII, 7-8), si trova anche in *Rvf* 23, 168-169, a sua volta mutuata dal Dante petroso (*Io son venuto al punto de la rota*, 9-10: ombra:disgombra); «ombra» è parola chiave della *Favola*, perché individua ogni volta l'immagine riflessa di Narciso, e tramite il riecheggiamento delle petrose assume ulteriori connotazioni, tutte implicate nel campo semantico dell'*asperitas* e del dolore; del resto, «sgombra» è parola consonantica, che suggerisce l'asprezza a livello del significante.

Dopo la canzone 23, il componimento petrarchesco che probabilmente ispira di più il poeta è *Rvf* 50, *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, altra canzone dalle suggestioni petrose che oppone l'andamento delle stagioni alla fissità dello *status amantis*, e alla figure dell'amante-poeta quelle dei *simpliciores*⁶⁴. Una formazione di sicura provenienza petrarchesca è costituita dall'unione dell'aggettivo «avaro» ad un sostantivo indicante un'occupazione umile; nella *Favola* si tratta del «villanel» (L, 5-6), mentre in *Rvf* 50 è «l'avaro zappador» (18). Come in Petrarca, anche nell'Alamanni il «villanel» è un *simplicior*, che, insieme al pastore, altro personaggio petrarchesco, è capace di godere del riposo dal lavoro senza alcun impedimento⁶⁵. La stanza in cui egli è presentato, inoltre, introduce l'episodio dell'innamoramento di Narciso, così come le figure di personaggi umili, nelle prime quattro strofe di *Rvf* 50, preparano il terreno all'espressione incontrastata dell'Io del poeta nella quinta strofa⁶⁶; forse non è casuale il fatto che tale ottava della *Favola* sia proprio la cinquantesima, così come *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* è il cinquantesimo componimento dei *Fragmenta*. In tal modo l'Alamanni ricrea la stessa opposizione tra un personaggio povero e semplice e un personaggio tormentato dal rovello amoroso, ovvero Narciso, in cui il poeta non si riconosce direttamente (poiché le parti liminari creano piuttosto una corrispondenza tra l'istanza poetica ed Eco), ma che vive gli stessi assilli amorosi del poeta. Ancora una volta, la citazione petrarchesca arricchisce di significati il testo dell'Alamanni, il quale, rifacendo

⁶⁴) Scrive difatti Albonico: «La *simplicitas* cristiana apprezzata dal prosatore aristotelico e sempre riproposta, se trasferita nella dimensione diversa (più profonda) e personale della scrittura volgare non garantisce più la felicità o anche solo la salvezza morale, e può addirittura diventare emblema dell'impossibilità a raggiungerla. Il pastore-poeta allinea di fronte a sé le figurine dei *simpliciores* e cerca di animarle con i classici più cari, ricorrendo alla *simplicitas* virgiliana; si ritrova però – nel particolare frangente della poesia volgare, e, soprattutto, in questa zona del canzoniere – contrapposto ad esse, ad interrogarsi sulla propria condizione di amante sofferente sottratto alla pace dei classici come a quella degli umili», in Albonico 2001, p. 28.

⁶⁵) «Scaldava il Sol di mezzo giorno l'arco / nel dorso del Lion suo albergo charo, / sotto 'l boschetto più di frondi carco / dormia 'l pastor con le sue greggi a paro, / giaceva il villanel dall'opra scarco / vie più di posa che di spighe avaro, / gli augei, le fere, ogni huom s'asconde e tace / sol la cicala non si sente in pace» (*Favola*, L).

⁶⁶) Come osserva Albonico 2001, p. 13.

il dettato latino, lo connota di ulteriori sfumature, grazie alla tradizione poetica volgare; in ciò si può scorgere il senso più profondo dell'operazione classicista alamanniana.

Le successive citazioni sono difficilmente verificabili; ad esempio, l'espressione «e restando di gielo, arde ogni loco / qual fredda pietra, che fuor manda foco» (*Favola* XXVI, 7-8) ricorda la «viva pietra» di *Rvf* 50, 78, ovvero «“selce o pietra focaia” (*lapis vivus*): la sua freddezza simboleggia l'insensibilità di Laura, la capacità di generare scintille il “foco” amoroso che Laura ha acceso nel narratore»⁶⁷. Il *senhal* petrarchesco è il più evidente fra i segni dei legami con la dantesca *Io son venuto al punto de la rota*, con la quale *Rvf* 50 intrattiene un rapporto di *aemulatio*⁶⁸; l'Alamanni, dunque, probabilmente riecheggia Petrarca che si rifà al Dante petroso, traendo il lemma più fortemente connotato di tale zona poetica. L'immagine venatoria di *Favola* XXXVIII, 1-2 («Restasi adunque e tacita e pensosa / del suo Narcisso seguitando l'horme») potrebbe essere un ricordo di *Rvf* 50, 39-42 («Ahi crudo Amor, ma tu allor più mi 'nforme / a seguir d'una fera che mi strugge, / la voce e i passi et l'orme, / et lei non stringi che s'appiatta et fugge») ⁶⁹; la metafora della caccia, infatti, è ricca di implicazioni, poiché permette di rappresentare un inseguimento tra predatore e preda, e anche il rovesciamento dei ruoli, inaspettato per chi lo subisce⁷⁰. Nella canzone petrarchesca il cacciatore è l'amante, che è logorato dalla sua stessa preda; nella *Favola*, Eco è cacciatrice, e

⁶⁷) Dal commento di Santagata, p. 261. Citerei più estesamente i versi petrarcheschi: «ch'assai ti fia pensar di poggio in poggio / come m'à concio 'l foco / di questa viva pietra, ov'io m'appoggio» (76-78). Mi sembra invece che la probabile citazione alamanniana non presupponga i dati scritturali individuati dalla Bettarini nel commento ad *Canzoniere*: «Il ricovero e il sostegno dell'Io, ambiguamente antitetico a bucolici rifugi, è però riservato al congedo, dove il “foco / di questa viva pietra, ov'io m'appoggio” sembra intercettare il significato della *spiritalis petra*, la pietra che dà vita, dell'apostolo Paolo, che attribuisce a Cristo, *petra autem erat Christus* (I Cor. X 4), le prerogative di Dio Padre: *Domine, petra mea, arx mea ... rupes mea* (Ps. XVII 3); la “viva pietra” è così la pietra filosofale contenente il fuoco del sapere e insieme la roccia di sedime alla quale l'Io inquieto chiede stabilità ed è la pietra angolare sulla quale è costruito tutto l'edificio del *Canzoniere*, come nell'immagine sacra del Vangelo di Matteo: *et super hanc petram aedificabo ecclesiam mea* (XVI 18); nella prima epistola lo stesso Pietro chiama *lapis vivus* ciascuna pietra che costituisce la mistica casa di Dio (I Petr. II 4-6)» (I, p. 254).

⁶⁸) Velli 2002. A proposito della citazione dantesca di «viva pietra» da parte di Petrarca, Velli scrive che il poeta del *Canzoniere* la inserisce «sì, privo della specifica funzione, solo in sede di congedo attribuendogli più ampia valenza allusiva (“Come m'a concio 'l foco / di questa viva pietra, ov'io m'appoggio”, vv. 77-78: con rimando cioè, anche alla “montanina” di Dante e, per il dimostrativo, all'altra canzone *Così nel mio parlar*, v. 2 “Questa bella pietra”), ma, invitando il lettore a riportarsi à rebours alla prima stanza (vv. 12-13) di *Io son venuto*, alla sua martellante conclusione: “La mente mia, ch'è più dura che pietra / in tener forte imagine di pietra”», p. 82.

⁶⁹) Si veda anche *Rvf* 6, 2: «a seguir costei che 'n fuga è volta».

⁷⁰) A tal proposito, ricordo ancora Barberi Squarotti 2000.

Narciso si trasforma così da cacciatore reale a preda metaforica, come sottolineato dalla successiva comparazione «Ei più selvaggio assai che Damma, o cervo, / che vicin senta i can seguir la traccia» (*Favola* XLIV, 1-2). La struttura del verso «ch'ogni dolcezza dal suo petto scuote» (*Favola* XLVI, 6) ricalcherebbe invece, rovesciandolo, il petrarchesco «ogni gravezza del suo petto sgombra» (50, 20): parte del lessico è in comune, mentre «gravezza» si rifà per opposizione a «dolcezza»; in questo modo, si crea un'opposizione profonda tra la pace raggiunta dallo «zappador» alla fine della giornata, e il tormento generato da Narciso nel cuore delle sue amanti. Si veda anche la struttura simile di *Rvf* 23, 169: «ogni men bel piacer del cor mi sgombra», motivo tipico della lirica romanza che l'Alamanni sovverte: pare proprio che egli voglia evitare qualsiasi marca positiva che verrebbe suggerita dal sostantivo «dolcezza», perché ancora una volta lo inserisce in un'espressione negativa.

Vi sono poi oltre trenta esempi di reminiscenze petrarchesche che non sono concentrate in componimenti specifici, ma che sono comunque legate al tema dell'amore dolente, e inserite in un contesto simile a quello della *Favola*; tali debiti si caratterizzano per la provenienza da particolari rime dei *Rvf*, come le sestine e i testi dalle suggestioni petrose⁷¹, oppure per la sostanza fonica, energetica, che ben si adatta al contenuto: la *littera canina r*, inserita in nessi consonantici, caratterizza «amoroze tempre» (*Favola* XIV, 8), che proviene da *Rvf* 359, 37, oppure «il mio grave martir» (*Favola* XLVII, 3), fusione de «I mei gravi sospir' non vanno in rime, / e 'l mio duro martir vince ogni stile» (*Rvf* 332, 11-12)⁷², dove «gravi sospir» e «duro martir» occupano la stessa posizione metrica, e i cui aggettivi, di conseguenza, sono facilmente interscambiabili.

Tali prestiti inoltre illustrano la tematica dell'amore non ricambiato, e per questo il loro trasferimento nella *Favola* risulta non solo opportuno, ma anche arricchente, per il bagaglio di nozioni petrarchesche evocate⁷³; ad esempio, la dispersione del poeta-amante è suggerita tramite «di

⁷¹ Il tricolon «Quante voci spargean, quanti sospiri, / quante lagrime [...]» (*Favola* XIII, 1-2) ricorda «Quante lagrime, lasso, et quanti versi / ò già sparti [...]» di *Rvf* 239, 13-14, che è una sestina incentrata sul tema dell'amore non ricambiato.

⁷² È l'unica sestina della seconda parte del *Canzoniere*.

⁷³ All'interno di questa categoria vi sono anche reminiscenze non così essenziali all'arricchimento ideologico del testo: «Era in la schiera che 'l suo mal seguiva» (*Favola* XXVII, 1) ricorda, soprattutto per la definizione dell'amato come «suo male», «allora corse al suo mal libera et sciolta:» (*Rvf* 96, 12; il soggetto è l'anima del poeta) e «corro sempre al mio male [...]» (*Rvf* 135, 40). La «fera stella» è quella che governa sia il destino di Eco (*Favola* XXVII, 6) sia quello del poeta del *Canzoniere* (*Rvf* 174, 1). Infine, il binomio di aggettivi «pentita e trista» (*Favola* XXXVI, 4) viene dalla stessa coppia, declinata al maschile, in *Rvf* 364, 9, componimento d'intonazione palinodica; del resto, il verso che contiene i due aggettivi recita «pentito et tristo de' miei sì spesi anni», e la coppia costituisce una «dittologia penitenziale» (Bettarini 2005, II, p. 1605).

tante voci lagrimando sparte» (*Favola* XVI, 6), che si trova nello stesso campo semantico di «Benedette le voci tante ch'io / chiamando il nome de mia donna ò sparte, / e i sospiri, et le lagrime, e 'l desio» (*Rvf* 61, 9-11) e di «lagrime [...] sparte» di *Rvf* 366, 79, componimento d'intonazione palinodica. Un altro tema petrarchesco riecheggiato è quello della solitudine dell'amante, che ricerca angoli naturali appartati ed idillici, che siano testimoni del suo dolore:

Muove fuggendo ogni huom gl'infermi passi
cercando intenta solitario loco,
per valli ombrose, tra montagne, e sassi
va consumando i giorni a poco a poco;

(*Favola* XXXIII, 1-4)

Tali versi serbano memoria della prima quartina di *Rvf* 35, componimento celebre per la serie di luoghi naturali testimoni del dolore del poeta:

Solo et pensoso i più deserti campi
vo mesurando a passi tardi et lenti,
et gli occhi porto per fuggire intenti
ove vestigio human la rena stampi.

L'idea della fuga dalla compagnia umana si trova anche in *Rvf* 129, 1-6: «Di pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor, ch'ogni segnato calle / provo contrario a la tranquilla vita. / Se 'n solitaria piaggia, rivo o fonte, / se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle, / ivi s'acqueta l'alma sbigottita», e in *Rvf* 259, 1 («Cercato ò sempre solitaria vita»), dove però il poeta non fugge per amore, ma per «sdegno morale»⁷⁴. Il sonetto 35, dunque, è quello più affine, a livello tematico, al *Narcisso*. Un altro esempio dello stesso calibro è individuato tramite il lemma «sterpo» (*Favola* XLV, 6), che contiene due nessi consonantici forti, ed è usato anche, in un contesto tematico simile, in *Rvf* 288, 9, a sua volta tratto da *Inf.* XIII, 7 e 37; nella *Favola* si legge:

E 'n tal vergogna e 'n tal disdegno sale,
che qual fera cacciata si rimbosca,
odia se stessa, e chi la 'ndusse a tale,
fugge il seren cercando l'aria fosca,
più di morir che di restar le cale
là 've sterpo pur sia che la conosca,
ovunque asconda il volto, ovunque mire
ode un che biasma l'impudico ardire.

(*Favola* XLV)

Le due terzine petrarchesche recitano:

⁷⁴) Da Santagata 1996, p. 1027.

Non è sterpo né sasso in questi monti,
 non ramo o fronda verde in queste piagge,
 non fiore in queste valli o foglia d'erba,
 stilla d'acqua non vèn di queste fonti,
 né fiere àn questi boschi sì selvagge,
 che non sappian quanto è mia pena acerba.

Altre citazioni petrarchesche, invece, implicano più propriamente la tematica morale, prediletta dall'Alamanni in tutta la sua produzione poetica. Il sintagma «vista mortale» (*Favola* V, 6) proviene probabilmente da «mortal vista» di *Rvf* 151, 5, che offre un contesto simile: «Né mortal vista mai luce divina / vinse, come la mia quel raggio altero / del bel dolce soave bianco et nero, / in che i suoi strali Amor dora et affina» (5-8); anche nella *Favola* si parla delle saette di Cupido, impossibili a vedere per i mortali, mentre in Petrarca il poeta è abbagliato dallo sguardo dell'amata. Inoltre la punizione di Narciso, che nell'originale ovidiano è intrapresa da Nemesi e nella riscrittura alamanniana da Amore, è annunciata da versi che rimandano precipuamente a un luogo petrarchesco, forse col ricordo dell'ovidiano verso 406: ... *adsensit precibus Rhamnusia iustis*.

Ma 'l fero Amor, che (se ben tardi nuoce)
 le ingiuste offese perdonar non suole,
 tutto sdegnoso loco e tempo aspetta
 per far d'ogni altro, e poi di sé vendetta.

(*Favola* XLIX, 5-8)

Nella prima quartina di *Rvf* 2 la medesima situazione, ovvero quella di Amore che si appresta a far vendetta, è presentata infatti con le stesse espressioni:

Per fare una leggiadra sua vendetta
 et punire in un dì ben mille offese
 celatamente Amor l'arco riprese
 come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta.⁷⁵

I *Triumph*i rappresentano un altro serbatoio di espressioni per la *Favola*, benché in misura nettamente inferiore rispetto al *Canzoniere*: ad esempio, la *iunctura* «semplicetti cor» (*Favola* XIV, 6) proviene da «[...] che i semplicetti cori invasca», *Tr. Cup.* IV, 129⁷⁶, oppure «seco invidia

⁷⁵) Lo stesso luogo petrarchesco è stato ripreso da Luca Pulci, che nel *Driadeo* scrive: «e però, dolce mio signore, aspetta / ch'oggi farò di te alta vendetta» (*Driadeo* IV, XC, 7-8, in Giudici 1916) e anche più pertinentemente da Poliziano, nelle *Stanze*: «Ivi consiglio a sua fera vendetta / prese Amor, che ben loco e tempo aspetta» (*Stanze* I 33, 7-8, in Carrai 1988).

⁷⁶) A sua volta tratto da «l'anima semplicetta che sa nulla», *Purg.* XVI, 88. I *Triumph*i si leggono nell'edizione Pacca - Paolino 1996.

portando a chi non nasce» (*Favola* XXXIII, 8) riecheggia l'esclamazione «Beato chi non nasce!» da *Tr. Temp.* 138⁷⁷.

Il Dante delle *Rime* trasmette un lascito simile a quello petrarchesco, concernente il tema dell'amore insoddisfatto e doloroso, benché le reminiscenze siano meno pervasive, e spesso mediate proprio dall'uso di Petrarca. Il riscontro più importante, che appartiene alle rime dantesche classificate come petrose, è costituito dalla rima 'mpetra:pietra, che ricalca la dantesca petra:impetra di *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (2-3), anche se impetrare ha significato diverso (racchiudere dentro, come in una pietra)⁷⁸. Tale verbo si trova col significato di "trasformasi in pietra" in *Rvf* 37, 56, tra le rime ispirate alle petrose⁷⁹. Comunque tale citazione, fatta nel momento in cui Eco subisce la sua trasformazione, è apportatrice di significato; nelle petrose, infatti, l'impetramento del poeta è di tipo psicologico, ed è determinato dalla dolorosa indifferenza della donna; nella *Favola*, la pietrificazione è letterale, poiché la ninfa si trasforma davvero in roccia, ma è conseguenza dell'affanno amoroso, e diventa così anche un impetramento psicologico, come è suggerito dalla reminiscenza dantesca e petrarchesca ed è sottolineato dal successivo «Nullò dentro desir la punge e cuoce / Stassi soletta e non s'allega, o duole»⁸⁰.

La *Commedia* dantesca invece è evocata, più frequentemente e senza intermediazioni, per elevare il dettato alamanniano, che mira ad uno stile sublime; fra i casi più rilevanti, nell'ottava XVI si percepisce la presenza in filigrana di un noto passo del *Purgatorio*, nel quale Dante deplora le condizioni dell'Italia:

Deh quell'alto valor, ch'Apollò e Giove
vinse sovente, e 'l bellicoso Marte,
ha così gli occhi suoi rivolti altrove,
noi qui lasciando in solitaria parte!

⁷⁷) L'espressione però si trova anche nella *Fiammetta* («Oh quanto più felice sarebbe stato se nata non fossi», I, 1, 2); nel commento, a cura di Consigli Segre, si dice che è *topos* diffusissimo, nato dalla liturgia e sviluppato dalla poesia popolareggiante (Consigli Segre 1987, p. 227).

⁷⁸) Con tale significato, la rima pietra:impetra si trova anche in *Driadeo* I, XXXVIII, 1 e in IV, XLIX, 7-8.

⁷⁹) Petrarca infatti richiama spesso, nei *Rvf*, le petrose, che sono i testi danteschi che più sfrutta, dopo la *Commedia*. Il complesso arnaldiano-comico-petroso (le petrose petrarchesche) si concentra soprattutto fino alla canzone 73, e si accompagna ad «una concezione angosciosa dell'esperienza amorosa come passione, frustrata, dei sensi» (Santagata 1990, p. 17). Nelle petrose petrarchesche, inoltre, si sviluppa il nucleo tematico meduseo, secondo cui Laura possiede un potere impetrante nei confronti dell'amato, e si trovano immagini «mitologico-metamorfiche, che iconizzano la sofferenza alienante dell'innamorato» (Berra 2007). Per l'espressione «Petrarca petroso», si veda il fondamentale De Robertis 1997.

⁸⁰) Segnalo inoltre che nella *Favola* la «pietra» è sempre accompagnata dall'aggettivo «fredda», ad indicare una precisa tonalità del racconto.

Hor se nulla pietà ver noi ti muove
 di tante voci lagrimando sparte,
 almen ti muova o nighittoso Amore
 dell'alto regno tuo l'antico honore.

Il terzo verso ricalca il dantesco «son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?», *Purg.* VI, 120, in cui Dante (qui in veste di *auctor*), nella celebre invettiva «Ahi serva Italia», si rivolge alla divinità⁸¹; il quinto verso invece riprende, con qualche spostamento, «e se nulla di noi pietà ti move», *Purg.* VI, 116. Queste reminiscenze dantesche hanno la funzione di innalzare il tono dell'appello ad Amore, ed entrano a far parte dunque della strategia retorica delle donne innamorate di Narciso, per convincere la divinità a punirlo. Della *Commedia* sono ricordate altre *iuncturae* che appartengono ai luoghi più conosciuti del poema, e quindi facilmente individuabili⁸².

La terza corona, ovvero Boccaccio, è meno presente⁸³, ma le sue opere in ottave devono aver avuto qualche influenza sull'Alamanni, vista la comune tematica mitologica ed amorosa di molti poemetti boccacciani.

L'Alamanni saccheggia più di una volta anche un altro autore fondamentale, Poliziano. Le sue *Stanze per la giostra* costituiscono una prova particolare del genere del poemetto mitologico, che presenta affinità tematiche col *Narcisso*: Iulio infatti, proprio perché modellato sulla figura del Narciso ovidiano, è un giovane dedito alla caccia, che disprezza Amore ma che si innamora grazie all'intervento di Cupido. Il nesso «giusto sdegno» (*Favola* IV, 6) si trova anche in *Stanze* I, 22, 7, così come «afflitte amanti» (*Favola* XIII, 2) si trova in *Stanze* I, 9, 8. L'espressione «giovinetto altero», più volte ripetuta nella *Favola*, si rinviene in ben due luoghi poliziani, ovvero in *Stanze* I, 10, 2 («Ma fu sì altero sempre il giovinetto») e I, 22, 2 («altero giovinetto»). Per restare in ambito laurenziano, ricordo anche altre citazioni dal de' Medici: «fin che la primavera in piogge amare / vider conversa, e 'n tempestoso verno» (*Favola* VIII,

⁸¹ «O sommo Giove», 118 (Bosco - Reggio 1979).

⁸² Il nesso «notturno gielo» (*Favola* XVIII, 6), ad esempio, è infernale (nella forma «notturno gelo», II, 127), ed è ripreso poi da Boccaccio (*Filostr.* II, 80, 1) e Poliziano (*Stanze* II, 38, 8). Il binomio di parole e lacrime di «Così parlando e lagrimando in parte» (*Favola* XXII, 1) si trova nel verso «parlare e lagrimar vedrai insieme», *Inf.* XXXIII, 9, che a sua volta richiama «dirò come colui che piange e dice», *Inf.* V, 126. Dal *Purgatorio* provengono la coppia «tema e vergogna» (*Favola* XXXII, 4 da *Purg.* XXXIII, 31) e il «piccol passo» di Eco (*Favola* XXXVI, 3) che ricalca il «picciol passo» di Matelda (*Purg.* XXIX, 9); il verso in cui tale espressione è inserita («il picciol passo lentamente muove») rivela anche un debito con Petrarca, per la sua struttura sintattica («i dolci passi honestamente muove», *Rvf* 165, 2).

⁸³ Ad esempio, il nesso «casi dolorosi», che precede l'elenco di eroine infelici, proviene dal *Ninfale fiesolano* («[...] doloroso / caso [...]»: *Ninf.* 360, 4-5), così come il sintagma «angosciolo duolo» (*Favola* XVIII, 8 e *Ninf.* 151, 6).

3-4) potrebbe serbar memoria di «La lieta primavera in crudo verno / or s'è rivolta [...]», che si trova nel *Canzoniere* laurenziano (*Canz.* 5, 5-6); «acque amiche» (*Favola* LXXI, 7) invece si trova, sempre in clausola, in *Ambra* 14, 7⁸⁴.

Infine, anche gli autori classici sono sfruttati: il verso «Morte, natura, il ciel, crudele appella» (*Favola* LXXIII, 4) richiama, per la costruzione sintattica e il lessico, il virgiliano *atque deos atque astra vocat crudelia mater* (*Ecl.* V, 23)⁸⁵. Il binomio di aggettivi «caduco» e «fragile» (*Favola* II, 3) è ben diffuso nella letteratura classica, a partire da *Res humanae fragiles caducaeque sunt* di Cicerone (*Lael.* 102); in ogni caso, la citazione più eclatante da Cicerone è «publica peste» (*Favola* XI, 1), denominazione che le donne innamorate applicano a Narciso renitente, e che Cicerone invece utilizza per Catilina (*rei publicae pestem* in *Cat.* I, 30). La forte differenza di contesto è giustificabile con la tendenza, propria dell'Alamanni, ad appropriarsi di espressioni elevate, e dal contenuto anche morale, per dare un tono sublime alla *lamentatio* amorosa, come accade anche con le reminiscenze dantesche. Infine, la metafora del crudele amante come di un «dispietato e fello / aspe» (*Favola* XII, 5-6) potrebbe essere mutuata dal *ferus ... anguis* di ovidiana memoria (*Met.* XI, 56), così come dalle *Metamorfofi* proviene la suggestiva immagine di «Cyprigna con Adon tra l'erbe giacque» (*Favola* LXII, 5): *opportuna sua blanditur populus umbra / datque torum caespes: libet hac requiescere tecum* / (*et requievit*) «humo» *pressitque et gramen et ipsum*, in cui il discorso diretto è pronunciato da Venere (*Met.* X, 555-557).

4. Interpretazione e architettura del testo

L'*aemulatio* del testo ovidiano è raggiunta, oltre che con mezzi tecnici riguardanti lo spostamento, l'amplificazione e il travestimento linguistico delle tessere originali, anche grazie alla nuova prospettiva esegetica sulla vicenda di Narciso: l'Alamanni, infatti, attraverso prologo e congedo, e con riprese lessicali studiatissime, fornisce un'interpretazione originale del mito, considerando umanisticamente l'episodio di Narciso come un *exemplum* negativo di comportamento amoroso, da cui il pubblico femminile possa trarre giovamento. Nella *Favola*, difatti, determinati sintagmi o lessemi ritornano più volte per legare, tra di loro, la figura di Narciso, quella di Eco e soprattutto quella della Lygura Pianta, per

⁸⁴) Bessi 1986.

⁸⁵) Anche Boiardo cita tali versi in «Chiama le stelle e il sol e il ciel crudele» (*Orl. Inn.* I III, 46, 8).

dimostrare, tramite il principio del contrappasso, il passaggio, compiuto dal giovanetto e possibile anche per Batina, dal ruolo di carnefice a quello di vittima. La componente formale, dunque, si salda perfettamente con l'interpretazione che il poeta dà della storia di Narciso; inoltre la *Favola* è dotata di una struttura circolare, che ne testimonia la raffinatezza e la compiutezza a livello strutturale.

La circolarità è data, in maniera evidente, da due tipi di riprese lessicali: quelle che si verificano a livello del prologo e del congedo, che delimitano la narrazione, e quelle che riguardano prologo, narrazione e congedo, che coprono così tutte le zone del poemetto. Un esempio lampante del primo tipo è costituito dalla già citata rima scempio:esempio (*Favola* IV, 7-8), fondamentale per l'interpretazione del testo, dato che proprio dall'infrazione di una norma, che prevede il rispetto del dio Amore e la reciprocità del sentimento, deriva lo scempio, che costituisce un esempio per tutti gli amanti. Tali rime si ritrovano anche alla fine della *Favola*, nella zona del congedo (*Favola* LXXVII, 2-4), e sono tanto più significative perché seguono una vicenda che ha messo in scena tale percorso di colpa e di punizione esemplare, confermando così la prima occorrenza di tali termini in rima. Il secondo caso è testimoniato invece dal lemma «vendetta», basilare a livello ideologico, che ricorre sia nel prologo, ad enunciare un principio generale («Né cosa è più crudel che la vendetta, / che porge Amor delle sue torte offese», *Favola* VI 1-2), sia nell'introduzione alla storia di Narciso, a stabilire una prima connessione sempre tramite una *sententia* («Però ch'Amor, sotto 'l cui giusto impero / sempre superbia e crudeltà dispiacque, / quanto più grave l'altrui fallo intende, / tanto aspra più la sua vendetta prende», *Favola* IX 5-8), sia all'interno dell'episodio vero e proprio (il soggetto è Narciso: «e senza tema haver d'altra vendetta / mercé d'affanni a suoi soggetti rende», *Favola* XXVI 5-6; in *Favola* XLIX, 8 si parla di vendetta d'Amore). Anche nel congedo si trova la «vendetta» (*Favola* LXXVII), definita «dovuta»; la vicenda di colpa e punizione è ulteriormente posta in collegamento con il rifiuto dell'amata del poeta ad essere soggetta ad Amore.

Altre riprese, volte a creare un organismo compatto, riguardano invece solo il prologo e la narrazione stessa, oppure l'episodio centrale e la conclusione, o semplicemente il racconto e non le parti liminari. Tali ripetizioni sono riferibili, di volta in volta, a soggetti e situazioni differenti; in particolare, determinate caratteristiche sono attribuite sia a Narciso sia ad un altro personaggio, proprio per dare evidenza esemplificativa alla vicenda del giovinetto, sottoposto ad un contrappasso evidente dunque anche a livello formale, nel momento in cui le sue qualità gli si ritorcono contro. Fra i numerosissimi esempi, significativo è quello del «pianto amaro» del prologo (*Favola* II, 8), destinato a chi crede nelle apparenze, che si ritrova negli «amari pianti» di Narciso (*Favola* LXIV, 1), conseguenti alla scoperta della vera natura dell'amato; in entrambi i casi,

dunque, l'apparenza è disillusa, e il dolore ne è il risultato. Il legame tra violazione della norma e pena è dato anche dall'uso dell'aggettivo «superbo», ripetuto nel prologo, ad indicare la qualità deprecata e punita da Amore (*Favola VIII*, 8 e subito dopo, in *Favola IX*, 6), e nel corpo della narrazione (*Favola XIV*, 7), a mostrare una caratteristica di Narciso: in tal modo, l'esito della vicenda appare come una logica conseguenza di quanto detto all'inizio, ovvero che:

ben sa per pruova, quanto danno acerbo
senta chi contro Amor sen va superbo.

(*Favola VIII*, 7-8)

L'«amoroso foco» è quello provato dalle amanti di Narciso (*Favola XVII*, 2), ma la metafora ignea torna anche nel congedo, a ribadire come chiunque si renda «dispregiator dell'amoroso foco» (*Favola LXXVI*, 2), come Narciso, sia poi destinato ad una fine drammatica. Una delle riprese più significative, tornando all'interpretazione globale della *Favola*, è quella del sostantivo «pianta» per indicare la discendenza della persona chiamata in gioco: a «pianta di Cephyso» (*Favola XXXV*, 8) corrisponde, nel congedo, «Lygura Pianta» (*Favola LXXVI*, 5), nome poetico dell'amata, Batina Larcara Spinola. Se il nesso non è casuale, e a mio parere non lo è, esso suggerirebbe il legame tra la vicenda di Narciso e quella dell'amata, anch'ella restia nel ricambiare il poeta; la differenza consiste nel fatto che Batina, proprio a partire dall'*exemplum* proposto dal poeta, può ravvedersi e conseguentemente salvarsi dal terribile destino riservato a chi disobbedisce ad Amore. Infine l'«amoroso strale» che colpisce Eco facendole dimenticare il dolore della perdita della parola (*Favola XXXVII*, 5) potrebbe essere pronto a colpire anche la Lygura Pianta (*Favola LXXIX*, 3), con effetti immaginabili. L'episodio di Narciso, per come è ideato da Ovidio, offre molti spunti per un'architettura fatta di corrispondenze e di rovesciamenti, e l'Alamanni sfrutta tutte le possibilità insite nel racconto, aggiungendo però un'interpretazione morale che ne eleva il valore, dal suo punto di vista di letterato italiano del Cinquecento.

Altre ripetizioni hanno funzione prettamente strutturale; due ottave del *Narcisso*, infatti, piuttosto distanti tra loro, sono particolarmente legate a livello lessicale: si tratta della nona e della quarantanovesima, che grazie alla loro composizione lessicale strutturano fortemente il testo, in quanto entrambe precedono le due parti in cui si può dividere la narrazione⁸⁶.

⁸⁶ «Ma chi far ne porria più fede al vero / che 'l bel figliuol, che di Cephiso nacque! / Che quanto ad altri fu sdegnoso e fero / tanto poi troppo a se medesimo piacque! / Però ch'Amor, sotto 'l cui giusto impero / sempre superbia e crudeltà dispiacque, / quanto più grave l'altrui fallo intende, / tanto aspra più la sua vendetta prende» (IX) e «Lasciolle viva il ciel l'antica voce / onde può geminar l'altrui parole, / nullo dentro desir la punge e cuoce / stassi soletta e non s'allegra, o duole, / ma 'l fero Amor, che (se ben tardi

Altre riprese hanno valore mimetico⁸⁷, o caratterizzante nei confronti dei personaggi⁸⁸.

La riscrittura alamanniana nella *Favola*, dunque, risponde perfettamente alle modalità peculiari del suo autore, ma anche, più generalmente, al clima culturale dell'epoca rinascimentale: «riscrivere il passato, dopo un'epoca di decadenza, significa riprendere la via della perfezione; comporta un incisivo desiderio di rinnovamento, una concreta volontà di trasformazione, non statica continuità e conservazione: richiede una attualizzazione dell'insegnamento degli antichi per renderlo consono ai tempi nuovi, alla costruzione di una civiltà capace di ricuperare l'essenza di quella antica senza esserne copia»⁸⁹.

5. *La tradizione letteraria alla base della «Favola di Narcisso»*

Proprio in virtù delle tecniche di riscrittura dell'Alamanni, la *Favola di Narcisso* può essere collocata, all'interno del panorama letterario cinquecentesco, in un punto nodale dell'incrocio di generi letterari, o più genericamente di tradizioni letterarie, affini.

Innanzitutto, la *Favola* si inserisce nella storia del poemetto mitologico in ottave, genere minore e sperimentale⁹⁰, per la scelta tematica di stampo ovidiano, per l'intreccio di lirismo e narrazione e per la cura formale, e d'altra parte mira alla rifondazione del genere, per il partico-

nuoce) / le ingiuste offese perdonar non suole, / tutto sdegnoso loco e tempo aspetta / per far d'ogni altro, e poi di sé vendetta» (*Favola* XLIX).

⁸⁷⁾ La *iunctura* «estreme altrui parole», presente nella stessa posizione in due stanze contigue (*Favola* XXX e XXXI, all'ottavo verso), traduce formalmente il fenomeno dell'eco.

⁸⁸⁾ A Narciso sono attribuiti sovente le stesse qualità e i medesimi sentimenti: egli è definito «dispietato» (*Favola* XII, 5), come il suo cuore (*Favola* XXIV, 4), ed anche «superbo» (*Favola* IX, 6 e XIV, 7); spesso è chiamato «giovinetto altero» (*Favola* XVII, 1; *Favola* XXXV, 2; *Favola* LXXVI, 1), «fuggitivo amante» (*Favola* XXII, 2 e XLIII, 8), o «vago cacciatore» (*Favola* XLI, 2 e LIV, 2); i suoi occhi sono indicati come «lumi santi» (*Favola* XIII, 6 e XXIV, 5), con espressione tradizionale del linguaggio amoroso.

⁸⁹⁾ Pozzi 1989, pp. 46-47.

⁹⁰⁾ Il genere del poemetto mitologico (al quale mi propongo di dedicare un lavoro specifico), considerandone lo sviluppo fino alla metà del XVI secolo e i testi più noti, comprende il *Ninfale Fiesolano* di Giovanni Boccaccio, il *Driadeo d'amore* di Luca Pulci, le *Stanze* del Poliziano, l'*Ambra* (*Descriptio hiemis*) di Lorenzo de' Medici, la *Fabula di Narciso* di Giovanni Muzzarelli, la *Favola di Narcisso* dell'Alamanni, e la *Favola di Piramo e Tisbe* di Bernardo Tasso; i poemetti mitologici, dalle spiccate componenti narrative e liriche, traggono tutti ispirazione dalle storie di amore tragico presenti nelle *Metamorfosi* di Ovidio, e contengono solitamente un racconto nel racconto, segno di raffinatezza strutturale.

lare rapporto di fedeltà e variazione con la fonte, per la forte contaminazione con l'elegia⁹¹ e per l'innalzamento stilistico di un genere poco praticato. La *Favola* si avvicina soprattutto agli esemplari del poemetto mitologico del XVI secolo, in cui viene riscritto un episodio ovidiano, di cui il poeta mutua l'*inventio* ma modifica sostanzialmente l'*elocutio*, cercando così di emulare gli antichi scrittori latini⁹². L'Alamanni si misura in particolare con una vicenda mitologica che qualche anno prima era stata già riscritta da Giovanni Muzzarelli, nella *Fabula di Narciso*⁹³; sebbene non ci siano elementi testuali che confermino la conoscenza, da parte del poeta fiorentino, della prova precedente, si può ben ipotizzare che egli abbia scelto l'episodio di Narciso per emulare non solo l'*auctoritas* classica, ma anche il recente esempio volgare, dandone una versione più elevata, un «gravoso canto» per l'appunto⁹⁴. Tale operazione non sarebbe isolata, nella produzione alamanniana: anche nel caso di un altro poemetto mitologico, il *Diluvio Romano*, è evidente la «nobilitazione» letteraria e ideologica cui l'Alamanni sottopone il genere, privandolo dei suoi tradizionali connotati popolari e dando vita a un prodotto quanto mai ricco ed elaborato sul piano stilistico e metrico, con il ricorso a numerosi e prestigiosi modelli sia classici che moderni⁹⁵. Infatti, come Muzzarelli guarda al mondo canterino, non esimendosi dall'usare forme molto connotate in tal senso⁹⁶, utilizzando figure retoriche semplici, così l'Alamanni si distingue per l'elevatezza degli usi linguistici, segnati da un lessico solenne e dolente e dall'uso di inversioni, e per l'applicazione sempre ponderata e sottile di figure retoriche e di rime⁹⁷. Inoltre, un

⁹¹) Autorizzano l'accostamento al genere elegiaco numerosi riscontri tematici tra la *Favola di Narciso* e l'*Elegia di madonna Fiammetta*, definita «elegia perfetta» (Surdich 1990, p. 30): tali coincidenze servono non per affermare la derivazione di un'opera dall'altra, anche se comunque l'Alamanni conosceva bene la *Fiammetta*, inclusa nell'inventario della sua biblioteca al 1524, ma per indicare la comune ispirazione all'universo elegiaco. In entrambe le opere, ad esempio, si ritrova la maledizione del proprio giorno natale, il *topos* della perdita di sé, la repentinità del mutamento di stato di chi, trovandosi innamorato, perde la tranquilla felicità del periodo precedente, etc.

⁹²) Nei due secoli precedenti, invece, il poemetto mitologico si rifaceva allusivamente ai modelli classici, assumendone determinate caratteristiche dei personaggi e dettagli narrativi, ma mantenendo una maggiore autonomia dalla fonte.

⁹³) Il poemetto è stato pubblicato a Venezia, nel 1518, insieme ai versi di Serafino Aquilano. Sulla *Fabula* ci sono i vecchi studi di Cian 1893 e 1901.

⁹⁴) Elementi esterni al testo inducono a pensare che l'Alamanni possa aver letto la *Fabula*: egli infatti si recò a Venezia, città di pubblicazione della *princeps* muzzarelliana, dopo il fallito attentato del 1522.

⁹⁵) Bausi 1992, p. 26.

⁹⁶) Ricordo «sì che torniamo or alla istoria nostra. / Attendete, auditor: la parte è vostra» di *Fabula* VII, 7-8.

⁹⁷) Ad esempio, mentre Muzzarelli realizza l'eco a livello formale tramite le rime identiche reiterate per un'intera ottava (la XVIII: «Alor rimase priva della voce, / ché da se istessa non può far parole, / l'infelice Ecco, e si ode un'altra voce, / risponde sempre al

tratto che distingue la favola alamanniana è senza dubbio il *decorum*: Muzzarelli, infatti, non cela la natura omoerotica dell'amore indirizzato verso Narciso (*Fabula XIII*), e nel dialogo responsivo tra Eco e il giovinetto conserva il doppio senso della battuta finale tra i due, facendo pronunciare a Narciso l'esclamazione «Quivi si congiungiamo!» (*Fabula XXXI*, 1). L'Alamanni invece afferma solamente che «Donne e Donzelle» (*Favola XI*, 2) si innamorano di Narciso ed elimina, nel dialogo tra amante e amato, il doppio senso finale, limitandosi alla battuta «Perché teco non son?» (*Favola XLII*, 6 e 8)⁹⁸.

La *Favola di Narciso* rivela invece un tipo di ispirazione letteraria vicina a quella di Bernardo Tasso che, nella *Favola di Piramo e Tisbe*⁹⁹, forse posteriore al *Narciso*¹⁰⁰, realizza una riscrittura dell'episodio ovidiano fortemente contaminata col genere elegiaco¹⁰¹, in uno stile elevato e dolente, retoricamente raffinato, che utilizza un linguaggio dantesco e petrarchesco selezionato nel senso dell'*asperitas* e che amplifica fortemente il tessuto elocutorio della fonte, tutte caratteristiche comuni all'esperimento alamanniano, benché la *Favola* di Bernardo si differenzi dal *Narciso* per lo sperimentalismo metrico (strofe pentastiche) e per la *gravitas*, espressa in primo luogo tramite l'uso pervasivo degli enjambements. La vicinanza tra le due sperimentazioni è confermata dall'assunto teorico tassiano, valido anche per l'Alamanni, per cui «l'arte del poeta si esplica essenzialmente sui tre livelli dell'*inventio*, intesa come selezione della materia, della *dispositio*, intesa come ordinamento di quella [...], e infine dell'*elocutio*, ma è soprattutto nei termini di quest'ultima che doveva avvenire lo scarto verso la modernità»¹⁰².

fin delle parole: / repetendo il tenor di quella voce, / radoppia il suon de l'ultime parole. / Così ad ognun dopo il parlar risponde, / né parla prima, ma sempre risponde»), l'Alamanni usa più sistematicamente e finemente un sistema di rime inclusive, identiche (ma mai per un'intera ottava) ed equivoche che ricreano una ricca corrispondenza tra piano del significato e del significante.

⁹⁸) Muzzarelli inoltre inizia a raccontare il mito fin dalla nascita di Narciso, riportando in tal modo lo scabroso episodio di Tiresia, che aveva vissuto per sette anni da donna, ritornando poi ad essere uomo, e risolvendo così un diverbio di natura sessuale scaturito tra Giove e Giunone (*Fabula IX*). L'Alamanni invece lo tralascia.

⁹⁹) Chiodo 1995. Per un'analisi della *Favola* in rapporto con l'originale ovidiano si veda Mastrotoataro 2001-2002.

¹⁰⁰) La *Favola* è pubblicata per la prima volta nel secondo libro degli *Amori* di Bernardo Tasso, edito nel 1534.

¹⁰¹) Infatti Tasso amplifica i monologhi in cui si deplorano i dolori provocati dal sentimento d'amore non soddisfatto, e aggiunge due patetiche invocazioni di Tisbe, alla luna e a Diana. Inoltre l'autore bergamasco è dedito alla stessa sperimentazione di generi a cui si dedica l'Alamanni: nel 1560 egli pubblica le *Rime*, una raccolta che comprende sonetti, canzoni, ma anche inni, odi, una selva, un epitalmio, poemetti mitologici, egloghe, elegie e salmi; anche l'Alamanni, nelle *Opere Toscane*, offre un'ampia gamma di generi provenienti direttamente dalla classicità.

¹⁰²) Comelli 2007b, p. 409.

Le suggestioni che concorrono a formare l'ispirazione alamanniana sono estese, ed infatti coinvolgono anche l'ambito delle traduzioni dai classici, in particolare da Ovidio, del XVI secolo¹⁰³; queste ultime infatti presentano affinità col *Narciso*, sia banalmente per l'uso metrico e per l'inserzione di parti liminari¹⁰⁴ che contengono la direzione interpretativa dell'episodio, sia per le tecniche di riscrittura, che comportano l'amplificazione e il travestimento del dettato classico col linguaggio poetico della tradizione letteraria volgare. Sia le traduzioni sia il poemetto, infatti, adattano Ovidio al contesto culturale d'arrivo, poiché lo scopo della traduzione consiste non nel restituire l'originale fedelmente, rendendolo parola per parola, ma nell'«avvicinarsi il più possibile alla forma che l'opera avrebbe avuto se l'autore l'avesse scritta non nella lingua in cui l'ha scritta, ma in quella in cui viene tradotta»¹⁰⁵.

Considerando le traduzioni delle *Metamorfosi* del primo Cinquecento, e in particolare analizzando quelle dell'episodio di Narciso, è possibile tracciare una storia entro cui collocare idealmente la *Favola di Narciso*, che supera le modalità di Degli Agostini, autore de *Di Ovidio le Metamorphosi* (1522)¹⁰⁶ e addirittura anticipa quelle di Dolce, che pubblica *Le Trasformazioni di m. Lodovico Dolce tratte da Ovidio* (1553)¹⁰⁷. Degli Agostini, infatti, primo traduttore ovidiano del secolo, appronta un'opera attardata dal punto di vista stilistico e dell'orizzonte di attesa, come appare evidente dalla sua vicinanza ai cantari¹⁰⁸. La man-

¹⁰³) Ovviamente, la *Favola di Narciso* non è riconducibile al genere delle traduzioni, per esplicite finalità e per orizzonte d'attesa; il pubblico d'elezione delle *Opere Toscane*, e dunque anche della *Favola*, è sicuramente diverso da quello di Degli Agostini, e comprende la corte francese, il cui sovrano costruiva la propria immagine come quella di un principe promotore delle arti e amante della cultura classica, e la cosiddetta Nazione di Lione, ovvero il gruppo di fiorentini fuoriusciti e stabilitisi in Francia (come ben argomenta Tomasi 2001, p. 36). In particolare, la dedicataria della *Favola* è vicina al sovrano francese; l'analogia che immediatamente risalta è con la *Favola di Piramo e Tisbe* di Bernardo Tasso, componimento appartenente alla sfera cortigiana e dedicato a Ginevra Malatesta, donna amata dal poeta, a cui è destinata buona parte della produzione lirica dello stesso.

¹⁰⁴) Nelle traduzioni delle *Metamorfosi* esordio e chiusa incorniciano ogni libro del poema.

¹⁰⁵) Romani 1973, p. 390.

¹⁰⁶) Degli Agostini 1538; ho consultato un'edizione posteriore alla *princeps*, che risale al 1522, per ragioni di reperibilità.

¹⁰⁷) Dolce 1570.

¹⁰⁸) Stilisticamente questa tendenza si traduce nell'uso dei *topoi* più triti, degli aggettivi formulari, delle figure retoriche più semplici, e delle apostrofi al pubblico, per richiamare l'attenzione; dai cantari deriva anche la mancanza di profondità nella narrazione, in cui i luoghi passibili di elaborazioni incentrate sui sentimenti e sulla psicologia dei personaggi sono fortemente ridotti. Su Degli Agostini, e più in generale sulle traduzioni del Cinquecento, si veda Guthmüller 1997.

canza di scrupolo filologico si addiziona al moralismo semplicistico¹⁰⁹, e alle tendenze interpretative allegoriche, di tipo evenemeristico¹¹⁰; inoltre, particolare ancor più significativo, egli modifica la sua fonte procedendo soprattutto tramite la sintesi, e rinunciando quindi allo sviluppo dell'*elocutio*. Degli Agostini infine assume Boiardo a modello, e dall'*Innamorato* trae molte suggestioni, dimostrandosi legato ad una cultura cavalleresca poco innovativa, considerando che la *princeps* del *Furioso* è stata pubblicata prima della traduzione agostiniana; non a caso il suo successore, Lodovico Dolce, si rifà proprio ad Ariosto, perfino nel modificare la struttura dell'originale¹¹¹. Quest'ultima traduzione, che segue i principi di decoro e verosimiglianza, nonché di fedeltà filologica alla fonte¹¹², applica altresì la poetica dell'*amplificatio*, duplicando i versi ovidiani tramite tecniche simili a quelle alamanniane: Dolce raddoppia o addirittura aggiunge aggettivi in serie, inserisce frasi riempitive, esplicita spesso i nessi logici, ed annette qualche commento personale, anche per far percepire la figura di un nuovo autore moderno, al di là di Ovidio. Un'altra tecnica dolciana, più evidentemente legata alla necessità di ricollegare le *Metamorfosi* al genere cavalleresco, è quella della naturalizzazione, che si attua soprattutto tramite l'uso del linguaggio poetico cinquecentesco, derivato da quello petrarchesco. L'interpolazione testuale che più avvicina la traduzione dolciana al precedente dell'Alamanni riguarda l'interpretazione dell'episodio, che anche per Dolce è un monito di natura esemplare¹¹³, rivolto alle donne, affinché rispettino la norma della reciprocità d'amore:

Non è pena maggior, cortesi Amanti
 voi, che donaste a due begli occhi il core,
 che quando l'huomo è a la sua Donna avanti,
 far palese non possa il suo dolore,
 e, quantunque ella il cor vegga ai sembianti

¹⁰⁹ Degli Agostini infatti, come suggerisce Guthmüller, non si rifà all'originale ovidiano, ma versifica la traduzione (a sua volta non eseguita sul testo ovidiano ma su una parafrasi trecentesca) di Bonsignori, che si legge in Ardissino 2001. In realtà, dall'analisi dell'episodio di Narciso, ho osservato che Degli Agostini si serve anche dell'originale, per particolari dettagli narrativi. Ideologicamente Degli Agostini adotta, come scritto sopra, un moralismo semplicistico, che tuttavia rinuncia al *decorum*.

¹¹⁰ Per una panorama sulle tipologie di interpretazione del mito nel Rinascimento, si veda Seznec 1981.

¹¹¹ A proposito della traduzione di Dolce, si veda Guthmüller, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, in Guthmüller 1997, pp. 125-143.

¹¹² Dolce infatti si rifà al testo di Ovidio, dividendolo mediamente in quattro versi, e ricavando da ciascun gruppo un'ottava; sporadicamente egli ricorda anche qualche espressione di Degli Agostini. Inoltre, per quanto concerne il *decorum*, vi è la stessa censura dell'amore omoerotico che si riscontra nella *Favola*.

¹¹³ «L'esempio di Narciso in ogni etate / deve ammonire huomini e Donne ingrati» (*Dol.* 19, 7-8: ho aggiunto la numerazione delle ottave a partire dall'inizio dell'episodio di Narciso).

non si mova a pietà di chi si more.
 Gran miseria è il suo amor tener celato,
 e amando altri non esser punto amato.

(Dol. 18)

Dolce inoltre mette in relazione la situazione letteraria dell'amore non corrisposto alla propria biografia, come l'Alamanni¹¹⁴:

Che già non piace a la bontà infinita,
 anzi egli è abominoso e gran peccato,
 che s'amò te, come la propria vita,
 non sia da te, come la vita, amato.
 Ma quanto avanzi questa ogni ferita,
 sasselo Donne mie chi l'ha provato,
 l'ho provat'io, e non amando noi,
 prego che ancor ve lo proviate voi.

(Dol. 20)

Dolce potrebbe aver tratto la morale proprio dal poemetto dell'Alamanni¹¹⁵, oppure ha semplicemente utilizzato un espediente diffuso. L'Alamanni, al di là del fatto che Dolce l'abbia preso in considerazione o meno, anticipa dunque l'ideologia e le modalità di riscrittura dolciane, in virtù della sua posizione avanzatissima nel panorama culturale del secolo¹¹⁶.

La *Favola di Narciso*, infine, si inserisce anche nella tradizione dell'ottava rima lirico-narrativa, inaugurata da una raccolta curata proprio da Dolce, le *Stanze di diversi illustri poeti* (1553), contenente una trentina di testi di autori già affermati sulla scena letteraria, tra cui appunto l'Alamanni, presente con la *Favola* e le *Stanze*. I componimenti non sono disposti cronologicamente, quindi il primo della serie è rilevante poiché aiuta a comprendere il significato dell'intera operazione edito-

¹¹⁴) Il poeta della *Favola* infatti non solo si identifica con la figura di Eco, ma scrive anche: «qual meraviglia sia, se più dolore / ch'esilio e povertà m'apporta Amore?» (*Favola* XXXVII, 7-8).

¹¹⁵) L'Alamanni applica il concetto di esemplarità anche altrove, nel *Gyrene il cortese*, pur in ambiti diversi da quello amoroso; per quanto riguarda il *Narciso*, può essere significativo il fatto che la *Fabula di Narciso* di Muzzarelli (che probabilmente il fiorentino conosceva) sia pubblicata, in un'edizione del 1518 presso l'editore Nicolò d'Aristotile de' Rossi detto Zoppino, insieme alle *Stantie nove de miser Anthonio Thibaldeo Ferrarese*, in cui si racconta la storia «di un uomo che respinto l'amore da giovane è costretto a cedervi da vecchio»; nell'*incipit* si afferma che «la storia andrebbe dipinta e appesa al collo in modo da essere esempio a tutti», in Calitti 2004, p. 99.

¹¹⁶) Bisogna comunque sottolineare la fondamentale differenza a livello sociologico delle due opere, la prima scritta per un pubblico d'élite, e la seconda per un vasto auditorio, composto da coloro che non conoscevano il latino e volevano tuttavia accedere al poema ovidiano; inoltre la differente qualità testuale è legata anche alla rapidità di composizione di Dolce, che terminò le *Trasformazioni* in appena otto mesi.

riale: si tratta appunto delle *Stanze* di Bembo, testo fondamentale per la tradizione indagata in un volume di Floriana Calitti¹¹⁷. Il poemetto alamanniano, almeno dal punto di vista della ricezione cinquecentesca, fa dunque parte della temperie culturale dell'ottava lirico-narrativa d'argomento amoroso, di cui fornisce una realizzazione che, a fronte di un inevitabile contenuto narrativo, sviluppa fortemente il polo lirico; inoltre l'Alamanni, sulla scia di Bembo, nobilita un tipo di componimento di cui era già stata data una versione di stile medio e di stampo cortigiano, ovvero la *Fabula* di Muzzarelli; egli però non dà prova di un rigido petrarchismo ma, a fronte di una pur imponente presenza petrarchesca, cita anche da numerosi altri autori della tradizione letteraria precedente. Confrontando dal punto di vista linguistico la *Favola* e due esemplari del filone lirico-narrativo, ovvero il *Tirsi* di Baldassarre Castiglione¹¹⁸ e, appunto, le *Stanze* di Bembo¹¹⁹, emergono tratti in comune, in particolare modo dal punto di vista della continua riproposizione della topica amorosa, declinata in modo diverso in ciascun componimento, ma pur sempre d'ispirazione petrarchesca e classica¹²⁰.

La *Favola di Narcisso* si inserisce dunque all'interno di un complesso sistema culturale e letterario, dal quale assorbe numerosi stimoli e a sua volta ne trasmette altri, dal punto di vista del rapporto con il mito e del linguaggio amoroso cinquecentesco, e dal quale si distingue per la raffinatezza e la peculiarità della realizzazione, supportata da un ambizioso programma classicista:

¹¹⁷) Il già citato Calitti 2004. La studiosa si muove da una suggestione di Gorni, il quale scrive che dalle *Stanze* di Poliziano derivano «le *Stanze* del Bembo [...], il *Tirsi* di Castiglione, la *Favola di Narcisso* dell'Alamanni, la *Ninfa Tiberina* del Molza, le *Stanze* a Bernardino Martirano e la *Clorida* del Tansillo», tutti componimenti ben letti ed imitati all'epoca (in Gorni 1984, p. 499). La studiosa ripercorre la storia dell'ottava lirico-narrativa, partendo dall'esempio di Boccaccio, imitato poi da Pulci, de' Medici, Poliziano, fino ad arrivare ai poeti cortigiani, come Serafino Aquilano. Il metro presenta due poli, quello lirico-descrittivo e quello narrativo, la cui diversa incisività all'interno di ogni composizione porta a forme poetiche differenti, che sono arduamente classificabili. Nel percorso dell'ottava «in forma di rosa», comunque, vi sono due momenti significativi: per merito degli editori e dei curatori di antologie del Quattrocento, le singole ottave della produzione cortigiana, spesso strambotti, si aggregano in forme lunghe, legate tra di loro dal punto di vista tematico o autoriale, che a volte prendono il nome di rispetti continuati; una tale tendenza «può aver creato (rinnovato se pensiamo ai poemetti in ottava del Boccaccio) un canone nuovo della lirica in ottava rima» (*ivi*, p. 87), la cui influenza ha probabilmente condizionato la nascita dei poemetti in ottave cinquecenteschi.

¹¹⁸) Maier 1955.

¹¹⁹) Gnocchi 2003.

¹²⁰) Ad esempio, comune alla *Favola* e al *Tirsi* è la rima *dramma:fiamma* (*Tirsi* 6, 7-8 e *Favola* XI, 7-8), oppure il richiamo mitologico dell'amore tra Venere e Adone, utilizzato in entrambi i casi come argomento per convincere l'amato. Le *Stanze* invece condividono con il *Narcisso*, tra le altre cose, il principio della reciprocità d'amore: «et sopra tutto come gran peccato / commette, chi non ama essendo amato» (*Stanze* III, 7-8).

Scorgemi antico amor fra Cynthia e Flora
 pien di nuovi desir, di speme armato
 ove altro tosco pié non presse anchora.
 Dietro al maggior ch'n dolce stilo ornato
 cantò per Delia, e a chi scrisse il nome
 che la seconda volta fia lodato,
 mostrimmi hoggi il cammin ch'io prendo, e come
 loro il mostrò Callimaco e Phyleta,
 primi cui già questa hedra ornasse chiome.
 Arno homai cerca di novel poeta,
 io sarò forse quel, fin ch'altri vegnia
 che fior più vaghi de' nostri orti mieta.¹²¹

ALESSANDRA ORIGGI
 Freie Universität Berlin
 alessandra.origgi@fu-berlin.de

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albonico 2001 S. Albonico, *Per un commento a Rvf 50. Parte prima*, «Stilistica e metrica italiana» 1 (2001), pp. 3-30.
- Anderson 1997 W.S. Anderson (Hrsg.), *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Leipzig, Teubner, 1977.
- Ardissino 2001 G. Bonsignori, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, a cura di E. Ardissino, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2001.

¹²¹) *Opere Toscane*, I (le pagine della lettera dedicatoria non sono numerate). L'Alamanni omaggia frequentemente i propri modelli, come dimostrano anche i versi finali dell'egloga X, in cui il fiorentino confessa il proprio debito con Teocrito: «O fortunato vecchio, almo pastore / per cui Sicilia eternamente ha vita, / e Syracuse tua perpetua lode, / se la zampogna mia, se 'l canto mai / oltre alle rive d'Arno il corpo stende / tu 'l mio maestro sei, tu scorta, e duce, / e quanto honor n'havrò da te mi fia», in *Opere Toscane*, I, pp. 159-160. All'interno delle satire, egli richiama sia il modello classico sia quello volgare: «Mai non vo' più cantar com'io solia, / ma di sempre seguir Lucilio intendo / con chi lui segue, per più dotta via, / e se ne campi altrui mia falce stendo / scusimi ira e dolor, che m'ange e tira / là 've più d'altri me medesimo offendo» (*Opere Toscane*, pp. 361-362); «Seguiam pur tutti, ch'ogni di novelle / (così non fusse 'l ver) materie havremo / tanto da creder più quanto men belle, / e ben se 'l sa chi vede 'l mondo scemo / d'ogni antica virtù, pien di ragne / ond'i cor cinti, e le trist'alme havemo / né l'Ariosto anchor di me si lagne / il Ferrarese mio chiaro e gentile, / ch'oggi con lui cantando m'accompagne, / né 'l mio basso saper si prenda a vile / che fors'ancor (s'io non l'estimo 'n darno) / girando 'l verno in più cortese aprile, / non avrà a schivo 'l Po, le rive d'Arno» (*Opere Toscane*, p. 370).

- Barberi Squarotti 2000 G. Barberi Squarotti, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini al Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.
- Bausi 1992 F. Bausi, *La nobilitazione di un genere popolare: il «Diluvio Romano» di Luigi Alamanni*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 56 (1992), pp. 23-42.
- Bausi 2001 F. Bausi, *Presenze quattro-cinquecentesche nella «Ginestra»: Lorenzo de' Medici, Angelo Poliziano, Luigi Alamanni*, «Interpres» 20 (2001), pp. 295-308.
- Berra 2003 C. Berra, *Un canzoniere tibulliano: le elegie di Luigi Alamanni*, in A. Comboni - A. Di Ricco (a cura di), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2003, pp. 177-213.
- Berra 2007 C. Berra, *Appunti per una cronologia del Petrarca "petroso"*, in C. Berra - P. Vecchi (a cura di), *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 99-116.
- Bessi 1986 L. de' Medici, *Ambra (Descriptio hiemis)*, a cura di R. Bessi, Firenze, Sansoni, 1986.
- Bettarini 2005 F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.
- Boffito 1942 G. Boffito, *Il «Diluvio Romano» di Luigi Alamanni e altri diluvi romani e fiorentini*, «Studi di filologia italiana» 6 (1942), pp. 204-222.
- Bosco - Reggio 1979 D. Alighieri, *Purgatorio*, a cura di U. Bosco - G. Reggio, Firenze, Le Monnier, 1979.
- Branca 1958 G. Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, Padova, Liviana, 1958.
- Calitti 2004 F. Calitti, *Fra lirica e narrativa. Storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Firenze, Le Càriti, 2004.
- Capovilla 1998 G. Capovilla, *Sì vario stile. Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998.
- Carrai 1988 A. Poliziano, *Stanze*, a cura di S. Carrai, Milano, Mursia, 1988.
- Chiodo 1995 B. Tasso, *Favola di Piramo e Tisbe*, a cura di D. Chiodo, in B. Tasso, *Rime*, I, Torino, Res, 1995, pp. 249-260.
- Chiodo 2008 D. Chiodo, *Luigi Alamanni tra Machiavelli e Savonarola: a proposito di un giudizio di Carlo Dionisotti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 185 (2008), pp. 570-576.

- Cian 1893 V. Cian, *Di Giovanni Muzzarelli e d'una sua operetta inedita*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 21 (1893), pp. 358-384.
- Cian 1901 V. Cian, *Ancora di Giovanni Muzzarelli. La «Fabula di Narciso» e le «Canzoni e Sestine amorose»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 38 (1901), pp. 78-96.
- Comelli 2007a M. Comelli, *L'errore di Lancillotto: riscrittura dell'ira di Achille nell'«Avarchide» di Luigi Alamanni*, in C. Berra - M. Mari (a cura di), *Studi dedicati a Genaro Barbarisi*, Milano, Cuem, 2007, pp. 259-323.
- Comelli 2007b M. Comelli, *Il «Gyrone il Cortese» di Luigi Alamanni e la tradizione cavalleresca italiana*, in A. Canova - P. Vecchi Galli (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del Convegno (Scandiano - Reggio Emilia - Bologna, 3-6 ottobre 2005), Novara, Interlinea, 2007, pp. 403-422.
- Consigli Segre 1997 G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di M. Consigli Segre, Milano, Mursia, 1987.
- Cosentino 1999 P. Cosentino, *L'intellettuale e la corte: Luigi Alamanni e la monarchia francese*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Cultura e potere nel Rinascimento*, Atti del IX Convegno internazionale (Chianciano - Pienza, 21-24 luglio 1997), Firenze, Cesati, 1999.
- Cosentino 2000 P. Cosentino, *Firenze fra sperimentalismo tragico e «prima maniera» pittorica*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Lettere e arti nel Rinascimento*, Atti del X Convegno internazionale (Chianciano - Pienza, 20-23 luglio 1998), Firenze, Cesati, 2000, pp. 449-467.
- Cosentino 2003a P. Cosentino, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2003.
- Cosentino 2003b P. Cosentino, *Una «Zampogna Tosca» alla corte di Francia: le egloghe in versi sciolti di Luigi Alamanni*, «Filologia e critica» 28, 1 (2003), pp. 70-95.
- Degli Agostini 1538 N. Degli Agostini, *Di Ovidio le Metamorphosi, cioè trasmutationi, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significationi, e dichiarazioni delle favole in prosa*, Venezia, Bernardino Bindoni, 1538.
- De Robertis 1997 D. De Robertis, *Petrarca petroso*, in Id., *Memoriale petrarchesco*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 9-44.
- De Robertis 2005 D. Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.

- Dionisotti 1980 C. Dionisotti, *Dalla repubblica al principato*, in Id., *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 101-153.
- Dolce 1570 L. Dolce, *Le Trasformazioni di m. Lodovico Dolce tratte da Ovidio con gli Argomenti, et Allegorie al principio, et fine di ciascun canto*, Venezia, Domenico Ferri, 1570.
- Floriani 1984 P. Floriani, *Le «Satire» di Luigi Alamanni*, in Id., *Il modello ariostesco: la satira classicistica nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 95-119.
- Giudici 1916 L. Pulci, *Il Driadeo d'amore*, a cura di P.E. Giudici, Lanciano, Carabba, 1916.
- Gnocchi 2003 P. Bembo, *Stanze*, a cura di A. Gnocchi, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003.
- Gorni 1984 G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, III.1, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518.
- Guglielminetti 1993 R. Guglielminetti, *La rinascita della tragedia. G.G. Trissino e i grecizzanti fiorentini*, in G. Barberi Squarrotti (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, III, Torino, Utet, 1993, pp. 518-520.
- Guthmüller 1997 B. Guthmüller, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Hannüss Palazzini - Muzzarelli 1983 G. Hannüss Palazzini - G. Muzzarelli (a cura di), *La Fabula di Narciso*, Mantova, Gianluigi Arcari Editore, 1983.
- Hauvette 1903 H. Hauvette, *Un exilé florentin à la cour de France au XVI siècle; Luigi Alamanni, sa vie et son œuvre*, Paris, Hachette, 1903.
- Hauvette 1908 H. Hauvette, *Nuovi documenti di Luigi Alamanni*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 51 (1908), pp. 436-439.
- Lecoy 1965 G. De Lorris - J. De Meun, *Le Roman de la Rose*, éd. par F. Lecoy, Paris, Champion, 1965.
- Longhi 1989 S. Longhi, *Lettere a Ippolito e a Teseo: la voce femminile nell'elegia*, in C. Bozzetti - P. Gibellini - E. Sandal (a cura di), *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Firenze, Olshki, 1989, pp. 385-398.
- Longhi 2001 S. Longhi, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, in G. Gorni - M. Danzi - S. Longhi (a cura di), *Poeti del Cinquecento*, I, Milano - Napoli, Ricciardi, 2001, pp. 1027-1031.

- Maier 1955 B. Castiglione, *Tirsi*, a cura di B. Maier, in B. Castiglione, *Il Cortegiano, con una scelta delle opere minori*, Torino, Utet, 1955, pp. 549-571.
- Mastrocola 1996 P. Mastrocola, *L'«Antigone» dell'Alamanni*, in Id., *«Nimica fortuna». Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia, 1996, pp. 49-67.
- Mastrototaro 2001-2002 M. Mastrototaro, *La riscrittura del mito: la «Favola di Piramo e Tisbe» di Bernardo Tasso*, «Studi Tassiani» 49-50 (2001-2002), pp. 195-206.
- Mazzacurati 1985 G. Mazzacurati, *Dai balli nel sole al bucato di Nau-sicaa: l'eclissi dei linguaggi «naturali»*, in Id., *Il rinascimento dei moderni*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 297-322.
- Mazzacurati 1996 G. Mazzacurati, *1528-1532: Luigi Alamanni, tra la piazza e la corte*, in Id., *Rinascimento in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 89-112.
- Melani 1978 V. Melani, *Leopardi e la poesia del '500*, Messina - Firenze, G. D'Anna, 1978.
- Niccoli 1987 O. Niccoli, *Profeti e popoli nell'Italia del Rinascimento*, Roma - Bari, Laterza, 1987.
- Pacca - Paolino 1996 F. Petrarca, *Trionfi; Rime stravaganti; Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca - L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996.
- Penzenstadler 1993 F. Penzenstadler, *Elegie und Petrarkismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik*, in K.W. Hempfer - G. Regn (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, Stuttgart, Steiner, 1993, pp. 77-114.
- Perri 2004 R. Perri, *Le Satire «illustri» di Luigi Alamanni. Il canone petrarchesco fra tradizione classica e sperimentalismo volgare*, «Schede umanistiche», n.s., 18 (2004), pp. 35-50.
- Pozzi 1989 M. Pozzi, *Lingua, cultura, società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1989.
- Rinaldi 1993 R. Rinaldi, *Umanesimo e Rinascimento*, in G. Barberi Squarotti (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, II.2, Torino, Utet, 1993, pp. 1498-1512.
- Rinaldi 1995 R. Rinaldi, *Le vie della selva. Appunti sulla riformulazione rinascimentale di un genere lirico*, «Proteo» 1 (1995), pp. 41-60.

- Romani 1973 W. Romani, *La traduzione letteraria nel Cinquecento: note introduttive*, in M. Malmberg (a cura di), *La traduzione. Saggi e studi*, Trieste, Lint, 1973.
- Rosati 1983 G. Rosati, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle «Metamorfosi» di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983.
- Santagata 1981 M. Santagata, *La canzone XXIII*, «Lectura Petrarce» 1 (1981), pp. 49-78.
- Santagata 1990 M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Santagata 1996 F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- Seznec 1981 J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, Boringhieri, 1981.
- Spera 1997 L. Alamanni, *Tragedia di Antigone*, a cura di F. Spera, Torino, Res, 1997.
- Surdich 1990 G. Boccaccio, *Filostrato*, a cura di L. Surdich, Milano, Mursia, 1990.
- Tisconi Benvenuti - Montagnani 1999 M.M. Boiardo, *L'innamoramento de Orlando*, a cura di A. Tisconi Benvenuti - C. Montagnani, Milano - Napoli, Ricciardi, 1999.
- Tomasi 2001 F. Tomasi, *Appunti sulla tradizione delle «Satire» di Luigi Alamanni*, «Italique» 4 (2001), pp. 31-59.
- Vanossi 1986 L. Vanossi, *Petrarca e il mito di Atteone*, «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte» 1, 2 (1986).
- Velli 2002 G. Velli, *Petrarca, Dante, la poesia classica: «Ne la stagion che'l ciel rapido inchina» (Rvf, L) «Io son venuto al punto de la rota» (Rime, C)*, «Studi petrarcheschi» 15 (2002), pp. 81-98.