

L'IMPEGNO BUCOLICO DI LUIGI ALAMANNI: AMORE, POLITICA E FILOLOGIA*

PAOLO TABACCHINI

Università "F. Palacký" di Olomouc
tabacchini.p@gmail.com

1. Coordinate filologico-editoriali

Il corpus bucolico alamanniano confluisce nel primo volume della raccolta edita in Francia tra il 1532 e il 1533 sotto il titolo di *Opere toscane*, libro che non avrà una fortuna editoriale rilevante rispetto alla restante produzione dell'autore.¹ Nella raccolta, che ordina i componimenti per genere, "Egloghe" si situa nella seconda sezione, di seguito a "Elegie" e prima di "Sonetti". Allo stato attuale manca una edizione critica moderna dell'opera (come per la maggior parte della produzione dell'autore). Pertanto, in questa sede ci affidiamo alla *princeps* (curata dall'autore

* Nella presente trattazione viene analizzata la produzione bucolica di Luigi Alamanni, un argomento che, ancor più degli altri riguardanti questo autore, non trova che rarissimi interventi da parte della comunità critica. Gli unici contributi sul tema specifico sono di Paola Cosentino ('Una "zampogna Tosca" alla corte di Francia: le egloghe in versi sciolti di Luigi Alamanni', *Filologia e critica* XXVIII, 2003: 70-95) e Nicoletta Marcelli ('Le Egloghe di Luigi Alamanni: appunti di filologia e critica letteraria per una nuova edizione', in: Uberto Motta & Giacomo Vagni (eds.): *Lirica in Italia (1494-1530): esperienze ecdotiche e profili storiografici, atti del convegno, Friburgo, 8-9 giugno 2016*, Bologna: Emil di Odoia, 2017: 249-273). Per l'inquadramento storico e teorico sul genere bucolico sono stati impiegati gli studi ormai classici di Enrico Carrara (*La poesia pastorale*, Milano: Vallardi, 1909), Bruno Snell ('L'Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale', in: *La cultura greca*, Torino: Einaudi, 1963: 387-418) e Maria Corti ('Il codice bucolico e Arcadia di Sannazaro', in: *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano: Feltrinelli, 2001: 281-305, e 'Per un fantasma in meno', *op.cit.*: 325-367). Inoltre, per definire i caratteri formali e tematici del genere, sono stati consultati anche gli studi sulle opere bucoliche antiche (Bruna M. Palumbo Stracca, introduzione a: Teocrito, *Idilli e epigrammi*, Milano: Rizzoli BUR, 2008; Mario Geymonat, introduzione a: Virgilio, *Bucoliche*, Milano: Garzanti, 1999).

¹ Di fatto, dopo la *princeps* lionese, la fiorentina stampata nello stesso anno e l'edizione veneziana del 1542, bisognerà attendere l'edizione romana del 1806; con la raccolta *Versi e prose* del 1859 curata da Pietro Raffaelli termina - ci auguriamo solo per ora - la storia editoriale di questo testo. Le altre opere dell'autore, primo fra tutti il poema didascalico-georgico *La coltivazione*, e secondariamente i poemi epico-cavallereschi *Girone, il cortese* e l'*Avarchide*, godono indubbiamente di una maggiore fortuna, rappresentata dalle numerose ristampe nei secoli successivi.

stesso) succitata. Esiste una testimonianza manoscritta sia dell'intero corpus (Ms. fiorentino Magliabechiano VII 1089) che di alcune egloghe spicciole (tra esse, d'interesse è l'egloga *Galatea* trasmessa dal Ms. Trivulziano 981); esse però risulterebbero vere e proprie edizioni precedenti, con differenze di notevole interesse che tuttavia in questa sede non possono essere trattate.²

2. La struttura

Le XIV egloghe che costituiscono il poema bucolico dell'autore, pur venendo pubblicate nel '32, sono in realtà componimenti di molti anni precedenti (i primi due, dalle allusioni interne riscontrabili, risalgono al '19). Il metro usato dall'autore è l'endecasillabo sciolto (della scelta, storicamente importante, parleremo diffusamente in § 3). Si ritrova in esse la suddivisione canonica tra le due forme generali proprie dell'egloga pastorale: in monologhi (II; VI; VII; XI; XII) e dialogate (le restanti), pur tuttavia non in precisa alternanza. Gli interlocutori sono i pastori e le ninfe della tradizione (Tirsi, Melibeo; Filli, Galatea, ecc.), i quali si fanno maschere di personaggi reali che figurano nella vita dell'autore (di cui tenteremo un decodificazione in § 4).

Qui in breve si riferiscono gli argomenti delle XIV egloghe alamanniane:

I. "Cosmo Rucellai" (interlocutori: Tirsi e Melibeo), vv. 156: Melibeo chiede a Tirsi di cantare in cambio di una capra ed un vaso, egli accetta e si la lancia in un canto funebre che evoca il trionfo della morte e l'ascensione al cielo dell'amato Cosmo. Il componimento è scandito narrativamente dal *refrain* ("date principio Muse al tristo canto"),³ variato solo nel finale ("date omai fine oh Muse al tristo canto").⁴ Il componimento è modellato sull'idillio primo di Teocrito (*Tirsi o il canto*).

II. "Cosmo Rugellai" (monologo anonimo), vv. 160: ancora un compianto del pastore e poeta defunto rivolto alla selve, ai sassi, ecc. (*topos* petrarchesco e pastorale). Si adotta di nuovo la tecnica del *refrain* ("piangete sempre omai sorelle Tosche")⁵ con valore di pausa enfatica e snodo narrativo del dettato. Notevole dal punto di vista poetico è la lunga iperbole che, partendo dalla personificazione dell'Arno e passando per il catalogo della Tre Corone, mette in paragone le

² Rinviamo per questo alla trattazione di N. Marcelli: 'Le Egloghe di Luigi Alamanni...', *op.cit.*

³ La prima volta al v. 64.

⁴ La prima volta al v. 131.

⁵ La prima volta al v. 13.

varie tragedie (la morte dei sommi poeti) e consegna la palma del più compianto dal fiume toscano a Cosmo.⁶ Il modello è l'*Epitaffio di Bione* del poeta Mosco.

III. (Melibeo e Titiro), vv. 142: al terzo anno dalla morte del molto amato Cosmo, ad uno e mezzo dalla triste (e violenta) fine di Menalca e Mopso, Melibeo e Titiro, due pastori toscani fuggiti in Svizzera, cantano il dolore che provano stando lontani dal loro paese natale.

IV. (Melibeo e Titiro), vv. 178: i due pastori si incontrano presso le rive del fiume Rodano (*Rohan*, in Francia). Melibeo piange il suo paese lontano (Firenze), i defunti amici Menalca e Mopso e l'amata Flora che è stato costretto ad abbandonare. Titiro tenta di consolarlo ma, dopo il ricordo della vita in toscana, anch'egli viene punto dalla nostalgia per la patria abbandonata (e lasciata a gente "iniqua e ria")⁷ e per la lontananza dall'amata Silvia. Il canto è animato da numerose critiche contro il governo de' Medici e da riflessioni sulla morale ormai assente a Firenze.

V. (Batto, Coridone e Mopso), vv. 135: la lite tra Batto e Coridone (il secondo accusa il primo di avergli rubato la zampogna) viene risolta con una tenzone poetica che ha come giudice Mopso, giunto per caso nelle vicinanze. In palio l'uno mette un agnello, l'altro un capretto. Nel canto che si intreccia i due dapprima cantano le donne che amano (Coridone Cinzia e Flora, Batto Silvia), per poi aprirsi ad una lode al re Francesco Primo. Il risultato è pari e i due pastori si scambiano i premi reciprocamente. L'ispirazione è teocritea (Idillio V, *Per via*).

VI. "Polifemo", vv. 102: dopo una breve introduzione del narratore si lascia cantare il famoso ciclope del suo amore non ricambiato per la ninfa Galatea. Il monologo è costruito sulle costanti comparazioni dell'innamorato con gli altri pretendenti riguardo alla bellezza, alla ricchezza e al talento poetico e canoro. Il testo è una imitazione dell'idillio XI (*Il ciclope*) di Teocrito.

VII. "Flora incantatrice" (monologo), vv. 210: egloga notturna, dionisiaca, nella quale viene descritta la preghiera-rituale magico alla Luna e ad Ecate condotta dalla protagonista Flora (con l'aiuto di Filli). La Dea viene supplicata per far tornare dalla ninfa l'amato Dafni che ha volto altrove il suo amore. Torna il *refrain* che qui scandisce principalmente le fasi dell'incantesimo (gesti, aspersioni, invocazioni, ecc.). Anche questo componimento deriva da Teocrito (idillio II, *Le incantatrici*).

VIII. (Dafni e Menalca), vv. 101: sfida poetica tra i due pastori che mettono in palio le proprie zampogne. Il giudice della gara è un anonimo capraio (al quale stava abbaiano Melampo, il cane di Menalca), che si esprime indirettamente

⁶ vv. 95-121.

⁷ Nella battuta di Melibeo al v. 83.

attraverso le parole del narratore. Viene eletto vincitore Dafni. La fonte è ancora Teocrito (idillio VIII, *I cantori bucolici*)

IX. “Filli” (monologo), vv. 93: Tirsi canta dell’amata Filli e progetta di incontrarsi con lei. Vorrebbe mutarsi in ape e, nascondendosi tra i fiori delle ghirlande con cui la ninfa suole ornarsi i capelli, poter uscire all’improvviso e riempirla di baci (ma senza pungerla). La metafora classica (usata da Teocrito stesso), avrà un ampio seguito nella poesia pastorale (Tasso, Guarini, ecc). Imitazione teocritea (Idillio III, *Il capraio o il comaste*).

X. “Adone” (Dafni e Demeta), vv. 136: “lung’Arno”,⁸ i due pastori, per distrarsi e non sentire il sole del mezzogiorno, cantano insieme della morte di Adone e del dolore di Venere. Al termine del componimento si loda il “sicilian poeta”⁹ (Teocrito) che ha insegnato loro quei canti. L’allusione meta-letteraria è frutto dell’erronea attribuzione del componimento. L’imitazione è invece di Bione (idillio I, *Canto funebre d’Adone*).

XI. “Galatea” (Titiro e Mopso), vv. 108: Titiro, dopo una breve assenza dalla città, viene informato da Mopso che “la bella Galatea”, nata nel “bel fiorito nido” d’Arno, “in su la destra riva”,¹⁰ è morta di parto, “non molto appresso alle seconde nozze”.¹¹ I due intrecciano un canto che loda le virtù della donna e ne piange la scomparsa.

XII. “Admeto primo” (monologo), vv. 93: un “io” anonimo canta e piange il dolore per la sconfitta delle truppe francesi a Pavia nel 1525 e invoca il ritorno del re pastore Admeto (Francesco Primo), fatto prigioniero.

XIII. “Admeto secondo” (Melibeo e Titiro), vv. 403: è il componimento più lungo in assoluto. Melibeo si lamenta con Titiro della condizione nella quale verte la loro toscana, resa infelice dall’attuale governo (la dittatura Medicea). Titiro, pur se addolorato ed anzi traendo forza dal suo soffrire, lo rincuora e rivolge una lode alla famiglia reale di Francia (i “Gigli d’oro”),¹² prima al re Admeto (Francesco primo), poi alla madre Luisa e infine alla sorella Margherita. I tre encomi sono scanditi dagli interventi di Melibeo (che si limita a ribadire le virtù elogiate). I due decidono di partire per quel felice regno.

XIV. “Natale” (Elpidio e Chario), vv. 151: è l’unica egloga in cui, alla mitologia classica (greco-latina), si sostituisce quella biblica (ebraico-cristiana); di

⁸ Nell’introduzione del narratore al v. 1.

⁹ Parte di Dameta, v. 125.

¹⁰ Titiro, vv. 16–18.

¹¹ Sempre Titiro, vv. 35–39.

¹² Titiro, v. 129.

conseguenza l'ascensione è religiosa e il tono s'innalza pur restando comunque semplice (salmistico). Elpidio racconta a Chario la sua visitazione al "presepio" del "picciol fanciullo",¹³ il Cristo; ad istradarlo verso Betlemme fu una visione angelica che ebbe durante una notte. Dopo il racconto l'altro, come convertito, prosegue con lui il cammino per dare la "lieta novella" agli altri pastori.

3. *La lingua e lo stile*

Henri Hauvette, nella sua monografia,¹⁴ venendo a trattare di questi componimenti, imposta il suo ragionamento quasi esclusivamente sul versante metricologico. Il capitolo nel quale (nel giro di sole cinque pagine) analizza la bucolica alamanniana è intitolato "le vers blanc", termine tecnico che in italiano corrisponde a "verso sciolto". Il suo discorso prende avvio dalla citazione di quanto lo stesso autore afferma nella epistola dedicataria che apre il volume, la quale ci informa sulla sua scelta metrica che in sostanza sottolinea l'originalità di questo utilizzo. La problematicità dell'enunciato è opportunamente rilevata dal critico francese che, con precisi raffronti, nomina Trissino della *Sofonisba* come il primo ad avere sciolto dalla rima il suo poema tragico; e inserisce anche i due prologhi di Crescimbeni che Jacopo Nardi aggiunge nella sua esposizione sulla stessa questione. L'aporia viene risolta da Hauvette grazie al raffronto di una lettera dell'Areteino destinata al nostro autore, nella quale designa con "vostri" gli endecasillabi sciolti che egli ha utilizzato per tradurre Virgilio: così appare chiaro che, per quanto l'apparizione in senso assoluto della nuova forma metrica è da legare al nome di Trissino, ad Alamanni spetta l'onore di aver utilizzato lo sciolto fuori dall'ambiente drammatico, costituendo con esso poemi lirici e didascalico-eruditi.¹⁵

Già da una prima lettura appare chiaro che il modello di riferimento per l'autore non è, come per la totalità degli interpreti di questo genere, Virgilio, bensì Teocrito (e in maniera minore Mosco e Bione). La scelta di prediligere la fonte, per così dire, diretta, a discapito della mediazione latina, è notevole a questa altezza cronologica. Nelle egloghe alamanniane la presenza di queste fonti è predomi-

¹³ Elpidio, v. 36.

¹⁴ Al momento l'unica ampia trattazione sull'autore: Henri Hauvette: *Un exilé florentin à la Cour de France au XVI^e siècle, Luigi Alamanni (1495-1556), sa vie et son oeuvre*, Paris: Hachette, 1903: 215-220.

¹⁵ Tale tesi è riconfermata da Marzia Pieri: 'La pastorale', in: F. Brioschi & C. Di Girolamo (eds.): *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi*, vol. II, Torino: Bollati Boringhieri, 1994: 28.

nante; in molti casi si arriva a quelle che potrebbero essere prese per delle vere e proprie traduzioni (come si vedrà più avanti). In fondo sono gli anni in cui l'autore si sta dedicando principalmente agli studi filologici e alla traduzione quelli durante i quali inizia la stesura dei primi componimenti pastorali.¹⁶ Ma la situazione non è ovvia come potrebbe sembrare: egli infatti non ribadisce pedantemente le parole del siracusano, senza tuttavia distaccarsene mai completamente. Per essere più chiari: si va da un grado zero in cui la riconfigurazione della materia antica è totale, ad un grado due in cui l'esempio teocriteo sopravvive solo negli stilemi e nel registro linguistico, passando per un primo grado in cui l'innovazione è mescolata alla maniera.

Insomma, ciò che resta costante è: nello stile, l'uso del *refrain*, la reiterazione enfatica di sintagmi e la compresenza del registro comico e tragico; nella lingua, la ricerca di un tono "misto" (o "composito", ben diverso da quello "medio"), all'interno del quale le aperture auliche vengono sapientemente stemperate dalla compresenza di singoli elementi propri del lessico basso (in parte maggiore, tecnicismi agresti). Queste linee guida prese da Teocrito vengono elette da Alamanni come caratterizzanti del genere e dunque riportate all'interno del contesto volgare.

Nonostante tutto, come si è detto, le spie dell'originalità alamanniana sono ovunque presenti: questi segnali definiscono quelle che sembrano mere traduzioni come ingegnose ricontestualizzazioni. La tesi trova conferma se si osservano invece le costanti originali che figurano anche in quei componimenti che sembrano più lontani da tale definizione. È notevole infatti come tutte le allusioni riguardanti il contesto greco o grecanico (la Siracusa del poeta antico) vengano sostituite da Alamanni con altre relative alla sua terra natale: le muse diventano "sorelle tasche"¹⁷ e l'Arno si fa metafora della poesia stessa.¹⁸ Questa scelta dimostra da parte dell'autore, oltre all'importanza del dato biografico (elemento

¹⁶ Ci riferiamo all'Omero fiorentino del 1488 postillato dall'autore, il codice: Windsor, Eton College Library, Inc. sine num. In: Homerus: [*Opera*,] Firenze, Bartolomeo de' libri, 1488, scoli autografi trascritti nel 1518; H. Hauvette: *Un exilé...*, *op.cit.*: 23, num. 2); Robert Weiss: 'Alamanni, Luigi', in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol I, Roma: Treccani, 1960: 568–571, p. 568; F. Pontani: *Sguardi su Ulisse. La tradizione esegetica greca all'Odissea*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2005: 467–468 (riferimenti in: M. Motolese et al.: *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*. Vol. I, Roma: Salerno, 2009: 5); e alla traduzione iniziata nel 1518 dell'*Antigone* sofoclea, che verrà terminata nel '27 (cfr. R. Weiss: *Alamanni, Luigi, op.cit.*).

¹⁷ Nell'egloga II, v. 13, come altrove.

¹⁸ In più luoghi, ma in maniera più rilevante nell'egloga II ai vv. 95–121 dove, personificato, piange la scomparsa dei suoi figli, i sommi poeti di toscana.

preponderante nella sua produzione), anche una presa di posizione molto forte dal punto di vista meta-letterario. Egli afferma a piena voce che la moderna classicità si presenta ormai degna di gareggiare con quella antica. La *translatio imperii* è sostanziale: la capitale della poesia che fu un tempo Atene (e Siracusa), è adesso il “bel fiorito nido”¹⁹ di Firenze.

Riassumendo e distinguendo, si potrà parlare di imitazione (il grado zero prima citato) nelle egloghe VI, VII, IX; di emulazione (grado uno) in I, II, V, VIII, X; infine, di allusione (grado due) in III, IV, XI, XII, XIII, (XIV).

Quanto detto vale certamente per le prime tredici egloghe; la quattordicesima e ultima invece presenta delle caratteristiche particolari di cui daremo adesso alcune delucidazioni. Come si è detto, è l'unico componimento in cui il retroterra mitico pagano viene meno, lasciando il posto a quello ebraico-cristiano; con ciò tuttavia scompare anche il modello che Alamanni ha eletto fino ad ora come unico. Teocrito è abbandonato ed al suo posto subentrano fonti deferenti quali Dante del *Paradiso* e Petrarca della *Canzone alla Vergine*.²⁰ Il tono tuttavia permane semplice e dimesso, ma in maniera differente: alle intrusioni del lessico basso e le aperture al registro comico viene preferito uno stile medio, impreziosito da taluni innesti di sintagmi e stilemi tratti dagli autori citati e dal testo biblico, pervenendo ad una partitura al contempo umile e solenne. Il linguaggio adottato dal nostro autore in questa occasione non è un *unicum* nella sua produzione: è riscontrabile infatti nei componimenti che lo stesso poeta definisce esplicitamente con il nome di “Salmi”, brani che figurano nella stessa raccolta.²¹ L'intento è chiaro: egli, ponendo alla fine del suo *bucolicum carmen* questo poemetto marcatamente religioso, vuol dotare di una ascendenza che, prendendo il termine dalla storia dell'arte, è definibile come di tipo “gotico”. Una pratica che già le Tre Corone della volgare poesia, in maniera sicuramente più curata, avevano adottato.

Queste particolarità della scrittura alamanniana manifestano la sua piena coscienza della materia antica e moderna, che lo annovera tra gli autori più accorti e meno pedanti della tendenza, coeva a lui, del “Classicismo rinascimentale”.

¹⁹ Eg. XI, v. 16.

²⁰ RVE, CCCLXVI

²¹ Alamanni, anche in quell'occasione, manifesta una perizia che si direbbe quasi filologica nel ricalcare dalla fonte la sua essenza e a riprodurla nel nuovo testo.

4. *I temi*

Volgiamoci adesso ai contenuti delle egloghe. I temi trattati dal poeta, come appare chiaro dalla sintesi degli argomenti, sono desunti dal codice bucolico antico e moderno. L'amore e la politica sembrano, e non solo ad un prima lettura, il materiale su cui Alamanni preferisce lavorare; l'epitaffio, invece, l'occasione per intessere il discorso sia politico che amoroso.

Il tema amoroso tuttavia appare chiaramente affrontato solo in quanto ossequio alla tradizione antica; in maniera diffusa è espresso infatti solamente dai brani considerabili meno originali del poema (eg. VI, VII, IX, X).

Quello della politica invece si presenta, sia quantitativamente che qualitativamente, come il materiale prediletto dall'autore. La stessa apertura del poema bucolico, un rimpianto per la morte di Cosimo Rucellai che sembra quasi trabordare nel secondo componimento (e in maniera minore nel III), è un espediente di cui l'autore si serve per intonare da subito il suo canto sulla frequenza dell'attualità politica. Andando avanti, il discorso tra i pastori in esilio (egloghe III e IV) continua a trattare la stessa materia. Da qui in poi tuttavia il tema si sdoppia: da una parte troviamo la critica al potere vigente a Firenze, vale a dire il principato mediceo, radice di ogni male per la città toscana; dall'altro l'encomiastico affresco dell'aureo regno di Francia governato da Francesco I, meta individualmente agognata dagli esuli pastori e pubblicamente salutata come una salvezza per l'Italia.

Quanto detto viene criptato dal nostro autore utilizzando il mascheramento pastorale. Di volta in volta si incontrano i pastori e le ninfe della tradizione bucolica che compiono gesti o sono trattati in modi singolarmente realistici nei quali appare limpidamente il loro valore allegorico: sono i personaggi che figurano nella vita dell'autori (amici, nemici, re, ecc.) che, come Virgilio ha insegnato, si travestono da pastori e da ninfe, per dar modo al poeta di cantare di loro senza timore di ripercussioni. Tentiamo ora di scioglierne qualcuno.

Incominciando dal primo, Cosmo; con l'aiuto dello stesso titolo-cognome, appare chiaro che si tratti di Cosimo Rucellai, poeta e amico dell'autore, morto nel '19. Melibeo e Titiro, i pastori fuggiti dalla loro Firenze (allusa attraverso la menzione fiume Arno), ricoverati in Svizzera (i "deserti monti" abitati dal "barbaro impio e fero"),²² sono lo stesso Alamanni e Zanobi Buondelmonti, suo compagno d'esilio. Menalca e Mopso, che ricorrono citati sempre in coppia, essendo morti a causa della repressione medicea, di contro agli altri due pastori

²² Eg. III, vv. 134 e 131.

che da questa si sono salvati con la fuga, sono certamente gli altri due congiurati: Luigi di Tommaso Alamanni e Jacopo da Diacceto, morti entrambi nel '22. La ninfa Flora, che Melibeo-Alamanni è stato costretto ad abbandonare è, come già nel Boccaccio del *Buccolicum Carmen*,²³ la stessa Firenze. L'Aiolle di cui si parla nell'egloga I (vv. 25-29), sarebbe il musicista Francesco de Leyolle (o Aiolli), frequentatore degli incontri presso il giardino degli Orti Oricellari.²⁴ La Galatea dell'egloga XI, secondo quanto riporta il copista del ms, Trivulziano 981, sarebbe Costanza de' Bardi, moglie di Girolamo Guicciardini morta di parto alla fine del 1527.²⁵ Con il re pastore Admeto a cui sono dedicate le egloghe XII e XIII, figlio di Luisa e fratello di Margherita, la cui nobile famiglia è rappresentata dai "Gigli d'oro",²⁶ si allude certamente a Francesco I Valois, re di Francia.

Circa la XIV, come per lo stile, lo stesso discorso vale per i temi: anche i contenuti differiscono sostanzialmente rispetto alle altre egloghe. Per quanto l'intonazione religiosa è desunta probabilmente dalla bucolica petrarchesca, la scena evangelica narrata è una prima attestazione a questa altezza cronologica; infatti, per avere una più nutrita presenza di egloghe religiose bisogna attendere il secolo successivo quando il genere pastorale si caricherà di sovrasensi religiosi (in linea con le riforme del dogma cristiano).

Osservando i contenuti e le tematiche, l'uso stesso che il poeta fa della poesia bucolica, si è portati a rivalutare il rilievo di Virgilio in questi componimenti. È il mantovano infatti che, rivoluzionando la poesia idillica di Teocrito, Bione e Mosco, introduce l'elemento politico (pur nascosto sotto il velame pastorale) in questo genere di poesia. Pur tuttavia il nostro autore, conscio, come viepiù ha dimostrato, della poesia delle Tre Corone, riprende tale tematica a fronte della mediazione petrarchesca e, in maniera più vigorosa, da quella boccaccesca. Non sbalordisce tuttavia la grande importanza che nella produzione alamanniana prende la politica, in questo come in altri componimenti, considerando due aspetti che caratterizzano la cultura di questo autore: la formazione nel contesto civile fiorentino e la pratica dell'attività politica, sia come intellettuale (con la frequentazione dell'accademia degli Orti Oricellari), sia come professionista (ambasciatore, segretario, ecc.) alla corte di Francia.

²³ Come dice esplicitamente nell'argomento della sua VII egloga: "Flora, Florentia est".

²⁴ N. Marcelli: 'Le Egloghe di Luigi Alamanni...', *op.cit.*: 260.

²⁵ *Ibid.*: 255-256.

²⁶ Eg. XII, v. 72; XII, v. 119.

5. Conclusioni

A fronte della nostra analisi si comprende che, a caratterizzare la produzione pastorale di Luigi Alamanni, vi è innanzi tutto: 1) un atteggiamento critico verso la fonte assunta come modello, sia di stile (Teocrito, Bione, Mosco) che di contenuto (Virgilio, Petrarca e Boccaccio); poi ancora: 2) il primato della tematica politica e del dato biografico, due elementi che agiscono tanto negli argomenti trattati, quanto nei personaggi che costellano il poema; e infine: 3) la straordinarietà ed originalità del testo di chiusura (l'egloga XIV), anche se considerato nell'economia generale della raccolta.

Questi elementi riscontrati ci portano concretamente a rivalutare la rilevanza dell'opera di questo autore, a torto poco studiato dalla critica, sia per quanto riguarda la sua specificità, sia in rapporto al contesto storico-letterario del suo tempo.²⁷

²⁷ Il presente articolo rientra nel progetto finanziato dal ministero ceco (MŠMT) IGA_FF_2018_015 (“Románské literatury a jazyky: tradice, současné tendence a nové perspektivy”).