

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

DIPARTIMENTO DI RICERCA E INNOVAZIONE UMANISTICA

RINASCITE DELLA MODERNITÀ - N. 4 (2024)



DIREZIONE: Claudia Corfiati (Università degli Studi di Bari), Laura Mitarotondo (Università degli Studi di Bari), Sebastiano Valerio (Università degli Studi di Foggia)

COMITATO SCIENTIFICO: Simone Albonico (Université de Lausanne), Mercedes Arriaga (Universidad de Sevilla), Daniela Gionta (Università degli Studi di Messina), Gabriele Carletti (Università degli Studi di Teramo), Carlo Caruso (Università degli Studi di Siena), William J. Connell (Seton Hall University - New Jersey, U.S.A.), Patrizia Guida (Università LUM “Giuseppe Degennaro” - Casamassima), Marco Leone (Università degli Studi del Salento - Lecce), Francesca Russo (Università “Suor Orsola Benincasa” - Napoli), Flavio Silvestrini (Università degli Studi Roma Tre)

REDAZIONE: Laura Avella

© Rinascite della modernità 2023

Università degli Studi di Bari

Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica

e-mail: rinascite.modernita@uniba.it

E-ISSN 2785-4507

<https://ojs.cimedoc.uniba.it/index.php/rinamod/index>

In copertina: *Nemesi* o *Grande Fortuna*, incisione di Albrecht Dürer (1502), conservata nella Staatliche Kunsthalle Karlsruhe e nel Museo archeologico Villa Pisani Dossi di Corbetta (Milano), liberamente ispirata ad alcuni versi della *Manto* di Angelo Poliziano.

RINASCITE DELLA MODERNITÀ

N. 4 - 2024

SOMMARIO

EDITORIALE

CLAUDIA CORFIATI, *Percorsi dell'Arcadia di Jacobo Sannazaro: un seminario, un'opportunità* 1

SAGGI

ANTONIO GARGANO, *L'immagine riflessa dell'amata: dal Lai de l'ombre all'Arcadia e l'Égloga segunda di Garcilaso* 3

GIANNI VILLANI, *Variati colori e note prolungate dalla visione di Amaranta (Arcadia, IV, 3-13)* 21

RENATO RICCO, *Lungo la rotta di chi «alle Camene / lasciar fa i monti ed abitar l'arene» (OF XLVI 17, 7-8). Addenda minima alla storia del genere 'piscatorio'* 43

GIORGIO MELEDANDRI, *Umanisti, pastori e cavalieri alla corte degli Este: l'Arcadia tra le Pastorali e il Furioso* 57

PIETRO SISTO, *Iacopo Sannazaro, la letteratura delle immagini e il "pedante pugliese". Imprese, motti e motti di spirito* 87

MARCO LEONE, *Iacopo Sannazaro nella critica d'età barocca* 101

GIANNI ANTONIO PALUMBO, *La percezione dell'opera di Sannazaro tra manualistica, critica e storia della letteratura nell'Ottocento* 111

PAOLA LASKARIS, *«Oh dolce tempo, oh vita sollacevole!»: echi dell'Arcadia nel Quijote* 129

PIERLUIGI TIBOLLO, *Esperienze petrarchiste nel Mezzogiorno: Giovan Battista Vitale* 155

MAURA MASTRONARDI, *Ettore Schmitz a teatro. Suggestioni e modelli in 'Senilità' di Italo Svevo* 171

Claudia Corfiati

PERCORSI DELL'ARCADIA DI JACOPO SANNAZARO: UN SEMINARIO, UN'OPPORTUNITÀ

Il quarto volume della rivista «Rinascite della modernità» accoglie una prima parte dei contributi scaturiti dall'incontro di studio dal titolo *Percorsi dell'Arcadia di Jacobo Sannazaro*, organizzato nei giorni 20 e 21 maggio del 2024 presso l'Università di Bari. Il titolo richiama quello di un saggio di Massimo Danzi, uscito nella rivista «Italique. Poésies italiennes de la Renaissance» nel 2017 (*Gli alberi e il «libro». Percorsi dell'Arcadia di Sannazaro*).

Danzi, ripercorrendo – appunto – la bibliografia degli ultimi Cinquant'anni dedicata a quest'opera, avanzava alcune proposte interpretative, indicando una direzione possibile per la critica nell'impegno a scandagliare il significato più profondo di quelle pagine come sistema, nella loro interezza e concretezza storica, non limitandosi – se un limite come questo fu mai negli studi degli ultimi due secoli – a mere questioni linguistiche, filologiche, onomastiche, storico-politiche, ecc. E sia: resta tuttavia innegabile che un capolavoro, dalla storia così complessa e dalla lunghissima gestazione, come fu l'*Arcadia* del Sannazaro, ha rappresentato per secoli una pietra di paragone importante, per non dire un laboratorio di studi nel quale esercitare le più raffinate tecniche della critica letteraria, ma anche un testo con il quale confrontarsi, dal quale farsi ispirare, da contestare, da imitare, da superare. Questo vuol dire che l'opera si presta benissimo, oltre che a promuovere nuove interpretazioni, anche e soprattutto a fornire alla critica l'opportunità di ricostruire la storia dei suoi lettori, in un arco temporale veramente importante (stiamo parlando degli ultimi cinquecento anni della cultura europea, e non solo europea).

Nella sua rassegna Danzi rimandava, non esclusivamente – ma da un punto di vista cronologico direi “esclusivamente” – al saggio di Francesco Tateo, *La crisi culturale di Jacobo Sannazaro* (edito per la prima volta nel 1967 in *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, per Dedalo Libri di Bari). Tateo, che ha continuato ad occuparsi del Sannazaro e dell'*Arcadia* fino a tempi molto recenti (con un suo saggio sulla fortuna del Sannazaro, abbiamo inaugurato il primo numero di questa rivista nel 2021), in quelle pagine (nel saggio del 1967) aveva posto in maniera problematica per la prima volta una questione di basilare importanza, quella del rapporto tra l'autore

e l'opera (inteso anche in riferimento al genere letterario e allo stile e in relazione alla sua lunga gestazione), rapporto tormentato e complesso e difficilmente definibile, ma sul quale si costruisce la potenza del classico e il significato stesso del perdurare nella memoria storica di alcune opere, a differenza di altre.

La bibliografia sull'*Arcadia* è immensa, non solo numericamente, ma anche e soprattutto per la grande diversità di metodologie e di approcci critici che quest'opera nel tempo ha suscitato e suggerito. Solo tre anni fa Marina Riccucci e Marco Landi mi invitarono ad un bel convegno dedicato a *Iacopo Sannazaro tra latino e volgare*, i cui atti sono stati pubblicati in open access dalla Università di Pisa e in cui almeno cinque saggi sono dedicati all'*Arcadia*, qualcosa anche alla fortuna del Sannazaro. Io personalmente non ebbi la possibilità di partecipare allora, ma mi ripromisi di organizzare a Bari un seminario in cui studiosi italiani, giovani leve insieme a grandi maestri, potessero confrontarsi sul tema della fortuna del Sannazaro in questi ultimi cinque secoli. In questa occasione si è parlato del rapporto di Pietro Jacopo De Jennaro con il testo del suo più giovane amico, e delle reminiscenze del Sannazaro nell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, delle riscrittura dell'*Arcadia* da parte di Lucrezia Marinella, di Benedetto Menzini e di Michel Giuseppe Morei, delle prime versioni castigliane e di traduzioni contemporanee, anche cinematografiche, dell'avventura arcadica, della fortuna delle sue *Rime* e delle sue *Piscatoriae*, della tradizione iconografica che attinge alle pagine del Sannazaro, e non solo, della fortuna critica del Sannazaro nell'età barocca, ma anche in pieno Ottocento.

Apri questo quarto volume della rivista un saggio di Antonio Gargano, raffinato ispanista e profondo conoscitore dell'*Arcadia*, che avrebbe dovuto essere a Bari in quei giorni. La sua prematura scomparsa ci ha sottratto per sempre il piacere della sua conversazione: le pagine che aveva preparato per il seminario barese sono state generosamente sistemate e curate da sua moglie, Nuria Puigdevall.

Il quarto volume non è, tuttavia, monotematico; altri saggi si sono aggiunti durante il percorso di allestimento di queste pagine, che vanno ad arricchire la proposta del 2024: un intenso saggio dedicato alla cultura teatrale di Italo Svevo e una proposta su di un petrarchista poco noto di origine meridionale come Giovanni Battista Vitale.

Ad Antonio Gargano dedichiamo questo volume, come estremo saluto di gratitudine.

Antonio Gargano

L'IMMAGINE RIFLESSA DELL'AMATA: DAL *LAI DE L'OMBRE* ALL'*ARCADIA* E L'*ÉGLOGA SEGUNDA* DI GARCILASO*

Due decadi esatte separano la composizione dell'*Égloga segunda* dall'edizione aldina dell'*Arcadia*, «punto di partenza della vulgata cinquecentesca» del capolavoro di Jacopo Sannazaro. Indichiamo, quindi, un punto tanto ovvio quanto indiscutibilmente essenziale: nella poesia spagnola, il genere bucolico moderno nasce da un esercizio imitativo – e, perché no, traduttivo – di quel testo che, a sua volta, è stato all'origine dello sviluppo della poesia bucolica italiana moderna e, grazie alla sua diffusione, della poesia europea. Ma, come cercherò di mostrare nelle pagine seguenti, il rapporto dell'*Égloga segunda*¹ con l'*Arcadia* sannazariana è molto più complesso di quanto sembra se ci limitiamo a considerare l'adattamento della prosa con la storia d'amore di Carino ai versi della storia d'amore di Albanio: infatti, nel rapporto con l'opera di Sannazaro sono implicati molti più livelli di realizzazione e significato dell'egloga spagnola, su cui vale la pena fare qualche riflessione.

L'egloga inizia con un monologo di Albanio che, presso la fonte, ricorda la sua passata amicizia con Camila e si lamenta della sua presente sventura. Mentre Albanio si addormenta, sopraggiunge il pastore Salicio che, dopo aver pronunciato un elogio della vita pastorale, scorge Albanio, lo sveglia e gli chiede di raccontare la storia che lo ha condotto al miserevole stato presente. In due riprese (vv. 143-337 e 416-680), senza che i due pastori si allontanino dalla fonte, Albanio narra la storia del suo sfortunato amore per Camila. Il racconto di Albanio – come quello del sannazariano Carino – comprende le fasi dell'infanzia comune trascorsa nell'esercizio della caccia, la trasformazione nel pastore del sentimento d'amicizia in passione amorosa, la tristezza di Albanio fino al momento in cui, presso la

*Il presente contributo viene pubblicato nella versione inizialmente redatta dall'autore, la cui scomparsa è sopraggiunta improvvisa prima che il volume fosse dato alle stampe. La revisione della stessa da parte dei curatori è stata limitata alla sola veste editoriale del testo originale.

¹ Per le citazioni dall'*Égloga segunda* di Garcilaso de la Vega ci serviremo sempre della edizione a cura di B. Morros, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona 1995. Le citazioni successive saranno corredate della sola indicazione dei versi di riferimento.

medesima fonte, dichiara a Camila il suo amore, il rifiuto di questa e il mal riuscito tentativo da parte di Albanio. Fin qui il racconto del pastore. Poi, a partire dal v. 720, la storia riprende al presente con Camila che, stanca per aver inseguito a lungo un capriolo ferito, decide di riposare presso la fonte. Qui la ritrova addormentata Albanio, il quale le si avvicina e le prende la mano. Inutilmente, Camila cercherà di svincolarsi: Albanio la libera solo dopo che lei gli avrà giurato di non fuggire. Ma la fanciulla non terrà fede al giuramento e Albanio, di nuovo abbandonato, invocando la morte, impazzisce. Inizia qui il lungo episodio della follia, che si svolge integralmente presso la fonte.

La fonte costituisce, dunque, l'ambiente nel quale si svolge tutta la prima parte dell'egloga con il racconto di Albanio e, al tempo stesso, è il luogo, nel quale si svolgono tutti gli episodi della storia amorosa che il pastore e il poeta raccontano. Ma la fonte non è solo lo scenario muto in cui è collocata l'azione. Difatti, se prescindiamo dai brevi riferimenti contenuti nei vv. 768 e 827-828, la fonte compare in quattro episodi. In due di essi, i protagonisti pronunciano altrettanti monologhi ad essa rivolti: Albanio, in assenza di Camila, parla alla fonte, all'inizio dell'egloga (vv. 1-9); mentre Camila, prima che Albanio la scorga, interpella le sue acque in alcuni versi (vv. 744-749) del monologo che pronuncia al riparo de «la herviente hora de la siesta» (v. 732). Negli altri due episodi, la fonte è protagonista di due fondamentali avvenimenti della storia amorosa: al passato, quando Albanio rievoca a Salicio la circostanza della dichiarazione (vv. 443-484); al presente, quando Albanio impazzisce (vv. 885-1031). Tutte e due le volte, l'acqua della fonte è il mezzo attraverso il quale si produce uno sdoppiamento: tra Camila e la sua immagine riflessa nel primo caso, tra Albanio e la sua immagine riflessa, nel secondo.²

Una tale geometrica trama di episodi, sulla quale è costruita l'intera storia del «doloroso caso» di Albanio, e che vede la fonte svolgere un costante e insostituibile ruolo nello sviluppo della vicenda, invita il lettore a prestare maggiore attenzione alle quattro situazioni testuali qui brevemente recensite, con particolare riguardo al significato che vi assume l'acqua della fonte.

Nel monologo di Albanio con cui comincia l'egloga (vv. 1-37), in una delle terzine, vv. 21-24, il pastore, ancora incredulo, allude a un doloroso mutamento di condizione, il trapasso dalla vita felice del passato alla sventurata situazione del presente:

² Sul tema della fonte nell'egloga e la «persistent ambiguity of water/mirror imagery», si veda I. Torres, *Love Poetry in the Spanish Golden Age. Eros, Eris and Empire*, Woodbridge 2013, in part. 43-59, con una diversa prospettiva interpretativa.

¿Cómo puede ora ser qu'en triste lloro
se convertiese tan alegre vida
y en tal pobreza todo mi tesoro?

Cosa abbia determinato questo mutamento e quando ciò si sia verificato resta un mistero in questo monologo iniziale, se si eccettuano le prime tre terzine che, senza alcuna concreta spiegazione, contengono un oscuro riferimento al fatale avvenimento:

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve helada.
¡Oh claras ondas, cómo veo presente,
en viéndoos, la memoria d'aquel día
de que el alma temblar y arder se sientel
En vuestra claridad vi mi alegría
escurecerse toda y enturbiarse;
cuando os cobré, perdí mi compañía.

Albanio si rivolge alla fonte mirabile, a cui un'antica tradizione da Omero (*Iliade*, XXI) a Petrarca (*Canzoniere*, 135) attribuiva caratteristiche così straordinarie da stravolgere le leggi di natura; e nelle sue acque scorge un ricordo («en viéndoos, veo presente»), che gli riporta alla memoria il giorno, in cui l'*alegre vida* passata si era trasformata in *triste lloro*, e il *tesoro* di cui aveva goduto fino ad allora si era ridotto in sterile *pobreza*. Sebbene nulla di preciso si dica a proposito dell'infausto avvenimento, l'espressione «la memoria d'aquel día» rimanda a un verso del sonetto: «Julio, después que me partí llorando», nel quale, parlando al «dulce amigo» napoletano, Garcilaso ricorda e ragiona del giorno in cui entrambi dovettero separarsi dalle loro amate: «del amarga memoria d'aquel día» (v. 11). D'altra parte, entrambi i versi garcilasiani, del sonetto e dell'égloga, riproducono, rovesciandolo, il celebre *incipit* del *Triumphus cupidinis*:

Al tempo che rinnova i mie' sospiri
per la dolce memoria di quel giorno
che fu principio a sì lunghi martiri.³

La memoria di Petrarca si attiva in primavera e ricorre al tempo in cui vide per la prima volta Laura, a quel giorno del 6 aprile del 1327, che diede inizio al suo lungo dolore. Ma, la *iunctura* «dolce memoria» indica che il ricordo, trattandosi dell'innamoramento per Laura, è un esercizio piacevole, gradito all'animo del poeta e dell'amante, mentre per trovare l'epiteto di 'amara' riferito a memoria, bisogna considerare il Petrarca latino: «illius

³ Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, introduzione di M. Santagata, Milano 1996, in part. 47; I, vv. 1-3.

temporis memoria et amara michi simul et dulcis»⁴ scrive a Giovanni dell'Incisa, in occasione della morte dell'amico vanamente atteso. Se, dunque, nell'esordio del *Triumphus cupidinis*, la memoria rievoca il giorno dell'incontro con Laura, nell'*incipit* dell'egloga, il giorno nefasto che si riaffaccia nella memoria del poeta porta con sé il ricordo luttuoso di una perdita: «perdí mi compañía». Ma di che tipo di perdita si tratta e di chi, esattamente, il pastore è rimasto orfano, non è dato sapere, perché la terzina in questione, costruita sull'antitesi, dà conto del mutamento di condizione in forma profondamente allusiva. Lo fa, peraltro, mettendo in stretta relazione il mutamento di condizione del pastore, e la stessa perdita della persona a cui è legato, con il cambio di stato delle acque della fonte, in particolare con il loro *escurecerse* ed *enturbiarse*, con analogo effetto prodotto dalle lacrime di Narciso, che cadendo nelle acque in cui si specchia, le increspiano e oscurarono:

et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto
reddita forma lacu est (Ov. *Met.* III 475-476).

Una doppia perdita, dunque, si associa nel poeta e nella fonte: alla perdita di luce e di limpida trasparenza delle acque fa riscontro la perdita della persona, con cui il pastore è in rapporto d'intima conversazione, con una quasi perfetta coincidenza tra i due fenomeni di metamorfosi: quello dell'*alegre vida* e del *tesoro* di Albanio, trasformati in *triste lloro* e *pobreza*, da un lato, e quello delle acque della fonte mirabile che da luminose e limpide diventano oscure e torbide. Con una precisazione non secondaria, perché l'antitesi *cobré/perdí* sembra avvertire che la perdita del legame unitivo coincide col ritorno allo stato originario delle acque, dopo aver subito il processo di oscuramento e intorbidamento, il carattere strettamente allusivo dei versi non lascia intendere con esattezza cosa sia avvenuto quel giorno, in cui felicità e prosperità apparvero svanire per sempre dalla vita di Albanio, e il cui ricordo è causa di rinnovata afflizione, totalmente priva del pur minimo elemento di dolcezza e conforto.

Qualche centinaio di versi dopo quelli sui quali abbiamo finora indagato, di nuovo un monologo, quello di Camila (vv. 720-765), contiene un breve riferimento, in termini ancora una volta allusivi, a quell'inafausto giorno in cui tutto cambiò per Albanio e in cui, come ora apprendiamo, anche la vita della pastora da lui amata conobbe una rovinosa esperienza. Nell'episodio in questione, Camila, seguendo le tracce di un capriolo da lei stessa ferito, torna, forse per la prima volta dopo la lunga assenza dal tempo del fatale incidente, presso la fonte che aveva frequentato con Albanio, come i primi versi del monologo lasciano intendere:

⁴ Francesco Petrarca, *Familiars*, testo latino, a cura di Vittorio Rossi, Firenze 1997, VII 12, 10.

Si desta tierra no he perdido el tino,
por aquí el corzo vino que ha traído,
después que fue herido, atrás el viento (vv. 720-722).

Al centro del monologo, Camila si rivolge alle acque della sorgente, evocando l'odioso avvenimento del passato:

¡Ay dulce fuente mía, y de cuán alto
con solo un sobresalto m'arrojaste!
¿Sabes que me quitaste, fuente clara,
los ojos de la cara, que no quiero
menos un compañero que yo amaba,
mas no como él pensaba?
[...]
¡Oh cuán de mala gana mi memoria
renueva aquesta historia! Mas la culpa
ajena me desculpa, que si fuera
yo la causa primera desta ausencia,
yo diera la sentencia en mi contrario:
él fue muy voluntario y sin respeto (vv. 744-749 y 753-758).

Se nella seconda parte del passo citato Camila, che pure ricorda malvolentieri la dolorosa storia passata, si dichiara innocente di ogni colpa e imputa ad altri la responsabilità dell'accaduto, nei versi iniziali ritroviamo l'allusione a un penoso episodio che ebbe la fonte come protagonista. Così, mentre, nell'evocazione di Albanio, il riferimento si esauriva nell'oscuramento e intorbidamento delle acque, ora, con le sue parole rivolte alla «dulce fuente» Camila sembra accusare quelle stesse acque della subitanea sua caduta da un'altezza che è da interpretare più in termini morali che meramente fisici: un crollo e una rovina spirituali di cui le acque della fonte appaiono essere le inconsapevoli responsabili, insieme a quello che, subito dopo, si manifesta come il danno della perdita della persona amata dalla pastora se, con Morros, s'intende che «Los ojos [de la cara] siempre se han identificado con la persona amada para encarecer el amor o cariño que se le tiene».⁵ Parallelamente, dunque, laddove Albanio, a seguito dell'infausto avvenimento, lamentava il danno della perdita della compagna: «perdí mi compañía», Camila si duole di un'analogia perdita, rivendicando per sé la facoltà di corrispondere all'amore di lui con un amore di diversa natura, come adepta di Diana: «no quiero / menos un compañero que yo amaba, /mas no como él pensaba».

Questi versi di protesta pronunciati in solitudine da Camila trovano riscontro in quelli, se non di pentimento, di denuncia che Albanio pronuncia nella prima parte del suo racconto a Salicio:

⁵ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa...*, 184, n. 747.

Basta saber que aquesta tan sencilla
 y tan pura amistad quiso mi hado
 en diferente especie convertilla:
 en un amor tan fuerte y tan sobrado
 y en un desasosiego no creíble
 tal, que no me conosco de trocado (vv. 314-319).

In Albanio, come egli stesso afferma, l'amore casto inerente alla pura amicizia si è trasformato «en diferente especie» d'amore, in un'ardente passione che non conosce misura e che travolge il pastore, prostrandolo in uno stato di assoluto turbamento, che lo converte in altro da sé. Ci troviamo di fronte a quel «mito della passione sensuale», di cui Camila prende drammaticamente le distanze, condannandolo in ragione di quella «diferente especie» d'amore casto che ha il suo fondamento nella «tan sencilla y tan pura amistad» evocata da Albanio. Sui citati versi proferiti da Albanio, del resto, dovremo presto tornare. Per il momento, limitiamoci a notare che al centro dei rispettivi monologhi dei due pastori c'è la misteriosa allusione allo stesso malaugurato episodio del passato, ritenuto da entrambi protagonista decisivo per la storia dei loro rapporti.

Cosa sia avvenuto nell'increscioso episodio a cui alludono enigmaticamente i due pastori nei rispettivi monologhi pronunciati presso la fonte, e nel quale, come abbiamo visto, sono le stesse acque a svolgere un ruolo primario, viene rivelato al lettore all'inizio della seconda parte del racconto che Albanio rivolge a Salicio, laddove il pastore si accinge a narrare ciò che accadde quel giorno, la cui memoria gli produce ancora un profondo sconvolgimento dell'anima: «Aconteció que en un'ardiente siesta» (v. 431), così comincia la narrazione della vicenda. Al tempo del fatto, il pastore è già vittima del «desasosiego», dell'intimo turbamento causato dalla passione per Camila, per la quale l'impossibile desiderio di possederla ha preso il posto del più casto piacere contemplativo e, insieme all'irrealizzabile appetito sensuale, il senso di mancanza gli procura un'infernale indifferenza mortale:

El placer de miralla con terrible
 y fiero desear sentí mezclarse,
 que siempre me llevaba a lo imposible;
 la pena de su ausencia vi mudarse,
 no en pena, no en congoja, en cruda muerte
 y en un infierno el alma atormentarse (vv. 320-325).

Di qui a pochi versi dopo, il racconto di Albanio s'interrompe, poiché, troppo tristi facendosi memoria e discorso, «decir ya más no es bien que se consienta» (v. 335). Quando, cedendo alle insistenze di Salicio, Albanio riprende il racconto della sua storia amorosa, è per rivelare l'episodio a cui i monologhi alludevano in forma imperscrutabile. Accade, allora, che in un caldo pomeriggio, essendo reduci dalla fatica della caccia, mentre i due

pastori riposano presso la fonte, Camila, ostinata nella sua curiosità («a conocer mi mal tenia el intento / y a escodriñar el ánimo doliente»), non rinuncia a interrogare il suo compagno:

me conjuró y rogó que le contase
la causa de mi grave pensamiento,
y si era amor, que no me recelase
de hacelle mi caso manifesto
y demostralle aquella que yo amase;
que me juraba que también en esto
el verdadero amor que me tenía
con pura voluntad estaba presto (vv. 459-466).

Nelle parole di Camila, riportate da Albanio, il termine 'amore' compare due volte con due diversi significati, che rimandano alla tematica di fondo della vicenda del pastore e, più in generale, dell'intera egloga. Nella doppia occorrenza del termine, difatti, si fronteggiano due specie d'amore: alla passione sensuale, che affligge Albanio («si era amor», v. 461), si contrappone l'amore casto che unisce Camila a lui («el verdadero amor», v. 465) nel vincolo della pura amicizia; le due specie d'amore, a cui Albanio si era riferito nei versi citati della prima parte del racconto a Salicio: «amor tan fuerte y tan sobrado» e «tan sencilla y tan pura amistad», dei vv. 314-319.

La confessione si realizza nel «mejor lugar desta floresta» (v. 433), un luogo che presenta i più significativi elementi che formano il *locus amoenus* (il prato, l'albero ombroso, il fresco zefiro, i variopinti fiori) e, in esso, la fonte. Garcilaso parte dalla Prosa VIII dell'*Arcadia*, contenente il «doloroso caso» di Carino, di cui la storia di Albanio è un calco: «ne ponemmo ambiduo a sedere a la margine d'un fresco e limpidissimo fonte che in quella [valle] surgea». ⁶ Tuttavia, rispetto al modello italiano il poeta spagnolo amplifica e varia la descrizione, mirando a un ben definito risultato:

Y en medio aquesta fuente clara y pura,
que como de cristal resplandecía,
mostrando abiertamente su hondura,
el arena, que d'oro parecía,
de blancas pedrezuelas variada,
por do manaba el agua, se bullía (vv. 443-448).

Versi che riprendono quelli sulla trasparenza delle acque della fonte sannazariana: «sì bella la sua chiarezza nel selvatico luogo conservava che, non altrimenti che se di purissimo cristallo stato fusse, i secreti del traslucido fondo manifestava». ⁷

⁶ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma 2013, 177, *Prosa VIII*, 29.

⁷ Ivi, 178, *Prosa VIII*, 30. Vd. Claud. II 117 e Ov. *Met.* III 407-410.

Attingendo, oltre che a Sannazaro, alla «fontana perenne, limpidissima», a cui giunsero Castore e Polluce nell'*Idillio* XXII di Teocrito, alle acque del fiume Alfeo, dove si bagna la bella Aretusa (Ov. *Met.* V 588-589), nonché alla «chiara fontana» petrarchesca,⁸ la descrizione garcilasiana della fonte insiste sull'idea della trasparenza delle acque e sul fatto che tale limpidezza lascia intravedere il fondo della fonte, dove il calore dorato della sabbia alterna col bianco colore dei sassolini. Una perfetta trasparenza delle acque che quanto sta per accadere provvederà a 'oscurare' e 'intorbidire'. Si tratta dell'episodio della dichiarazione, nel quale bisogna riconoscere l'avvenimento tristemente alluso nei due monologhi. Difatti, alle decise e ripetute richieste di Camila di conoscere la natura del «mal» che tormenta il suo compagno e l'identità di colei che ne è la causa, alla fine Albanio cede, ricorrendo a un antico espediente per dichiarare obliquamente il suo amore per la compagna di caccia:

Yo, que tanto callar ya no podía
y claro descubrir menos osara
lo que en el alma triste se sentía,
le dije que en aquella fuente clara
vería d'aquella que yo tanto amaba
abiertamente la hermosa cara.
Ella, que ver aquésta deseaba,
con menos diligencia discurriendo
d'aquella con que 'l paso apresuraba,
a la pura fontana fue corriendo,
y en viendo el agua, toda fue alterada,
en ella su figura sola viendo.
Y no de otra manera, arrebatada,
del agua rehuyó que si estuviera
de la rabiosa enfermedad tocada,
y sin mirarme, desdeñosa y fiera,
no sé qué allá entre dientes murmurando,
me dejó aquí, y aquí quiere que muera (vv. 467-484).

Il passo è stato oggetto dell'attenzione di Bienvenido Morros, il quale ha ricostruito minutamente i rapporti dell'episodio con l'analoga vicenda raccontata da Carino nella prosa sannazariana e con quella relativa alla dichiarazione di Tirant all'amata Carmesina nel cap. CXXVII del romanzo di Joanot Martorell, con lo splendido *Lai de l'ombre* sullo sfondo, concludendo che «Joanot Martorell inspiró tanto a Sannazaro como a Garcilaso, quizá más al segundo que al primero».⁹ Al lavoro di Morros rimando, dunque, per i puntuali riscontri testuali che possono rintracciarsi nelle opere

⁸ Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta* 323, ed. Rosanna Bettarini, Torino 2005.

⁹ B. Morros, *Joanot Martorell, Sannazaro y Garcilaso*, in «Analecta Malacitana», 25/2 (2002), 545-569, in part. 569 (una redazione leggermente più breve è uscita col titolo *El Tirant lo Blanc y la Égloga II de Garcilaso*, in «Voz y Letra», 12, 2001, 3-22).

menzionate, così lontane e diverse tra loro, con una precisazione sui rapporti intertestuali, prima di trattare la questione che mi preme affrontare. Tra i diversi segnali che nel racconto di Carino rimandano alla poesia di Cariteo, Isabella Becherucci ha indicato la prima canzone dell'*Endimione*, «Tra questi boschi agresti», nella quale si trova «la procedura con la quale viene rivelato il nome dell'amata, che poi scatena la sua *ira*, il suo *cruccio* e il conseguente abbandono».¹⁰

Il riferimento è, naturalmente, all'espedito utilizzato per svelare all'amata la passione che, nel testo lirico, avviene per mezzo dello specchio, come nell'episodio di Tirant a Carmesina:

Talhor quand'io cantava
 In più soavi accenti
 Col cor pien d'ardentissima dolcezza,
 Intenta ella ascoltava
 Il suon dei miei lamenti,
 Odendo ragionar di sua bellezza.
 Et con dolce vaghezza
 Mi disse un di ridendo:
 – Né donna, né donzella
 Fu vista mai sì bella,
 Com'hor tu canti. – Ond'io risposi ardendo:
 – Quel che non trova pare
 Il vostro specchio sol vi può mostrare!¹¹

Nei versi della strofa seguente, il poeta allude sia alla critica che egli stesso muove al suo comportamento insolente per audacia, sia alla reazione sdegnosa della donna, che risulta analoga a quella della pastorella amata da Carino e Albanio:

Così quel folle ardire,
 Che forse agli altri giova
 Fu cagion d'affrenar quasi il desio,
 Forzandomi il martire
 A far l'ultima pruova
 D'aprir tacitamente il dolor mio.
 Talché quella, per ch'io
 Ardo, quand' hebbe intessa
 La voglia tanto audace,
 Con un volto minace
 Da rivocare ogni alta & forte impresa
 Superbissima tacque.¹²

¹⁰ I. Becherucci, *Le novelle di Sincero e di Carino (Arcadia VII-VIII)*, in «Per leggere», 23 (2012) 49-78, in part. 58.

¹¹ *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, a cura di E. Percopo, 1892, II, 21-22.

¹² Ivi, 22.

Quanto alla superficie riflettente, nella canzone di Cariteo, si tratta di uno specchio, non della fonte, come il contesto agreste avrebbe potuto far supporre; e il verso «Che forse agli altri giova» potrebbe riferirsi alla reazione, in prima istanza, positiva, di Carmesina: «Llavors ella hagué plena noticia que per ella se faïa la festa, e fon molt admirada que sens parlar pogués hom requerir una dama d'amors».¹³

Se prescindiamo, dunque, dai molteplici e significativi elementi divergenti, ciò che accomuna le situazioni testuali al centro delle quattro o cinque opere menzionate è il tema dello sdoppiamento dell'oggetto amato, nella cui rappresentazione prevale l'idea della scissione tra la creatura reale e la sua immagine riflessa, con una disparità di soluzioni gravide di importanti conseguenze per quel che concerne la concezione amorosa che di volta in volta risulta implicata.

Non c'è dubbio che una tale idea di sdoppiamento della persona amata, attraverso la sua immagine riflessa nell'acqua o in uno specchio, chiami in causa l'antica credenza che concepisce l'amore come «un processo essenzialmente fantasmatico che coinvolge immaginazione e memoria in un assiduo rovello intorno a un'immagine dipinta o riflessa nell'intimo dell'uomo»,¹⁴ per cui la figura femminile che si riflette in una superficie speculare *sta per* l'immagine o fantasma interiore, che nel senso interno si forma a partire dalla creatura reale. Tuttavia, la reazione affatto diversa con cui le protagoniste femminili rispondono all'iniziativa degli amanti merita qualche breve considerazione, poiché ne va del problema teorico relativo alla differenza di concezione amorosa suggerita.

Il cavaliere, protagonista del *Lai de l'ombre*, compie un atto di straordinaria cortesia, quando, dopo essere stato rifiutato dalla dama con la restituzione dell'anello che lui, approfittando di un momento di distrazione della dama, le aveva infilato al dito, realizza il gesto di donare l'anello all'immagine della dama riflessa nelle acque del pozzo presso il quale l'incontro si svolge. Questo gesto del cavaliere è giudicato dall'autore del *lai*, Jean Renart, «un mout gran sen»,¹⁵ un atto di straordinaria cortesia e così pieno di senno da indurre la donna a mutare opinione e a concedere quanto finora ha rifiutato, donando al cavaliere il suo anello e dichiarandosi sua amica: «Tenez, jel vous doing comme amie».¹⁶ Se ci s'interroga sul significato del gesto del cavaliere e sul perché la dama ne resti favorevolmente colpita, ossia su quella che è stata definita da Maurizio Virdis: «la

¹³ Joanot Martorell e Galba Martí, *Tirant lo Blanc*, a cura di Martí de Riquer, Barcelona 1979, 405.

¹⁴ G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977 (rist. 2006), 82.

¹⁵ Jean Renart, *El lai de la sombra. El lai de Aristóteles. La Castellana de Vergi*, a cura di F. Carmona, Barcelona 1986, 70, v. 876.

¹⁶ Ivi, 74, v. 937.

geniale sottigliezza del nostro cavaliere», che è «pure il maggiore intoppo interpretativo del testo»,¹⁷ è alla dottrina che fa dell'amore un processo essenzialmente fantasmatico cui bisogna richiamarsi, se si vuol dare una spiegazione meno debole e più convincente, specie se si ricorda che quello di cui è in balia l'innamorato cavaliere protagonista del *Lai* è un *amor de lonh*, che primariamente ha per oggetto l'immagine di una dama, per la quale sperimenta un rovello mentale che corrisponde all'*immoderata cogitatio* teorizzata da Andrea Cappellano: «Li sens, la deboneretez, / La grant douçor de son cler vis / li est, ce li est bien avis, / devant ses iex et jor et nuit. / Il n'est joie ne li annuit, / fors seul li pensers a cesti».¹⁸ Il testo iniziale del cavaliere, che ha – per così dire – come conseguenza la reazione di rifiuto della dama, consiste, dunque, nell'ignorare la vera natura d'amore che ha come effetto quello di creare una perniciosa identità tra immagine interiore e creatura reale. Col gesto finale del dono dell'anello all'immagine riflessa nel pozzo, il cavaliere prende definitiva coscienza della natura fantasmatica dell'amore, nel senso che egli dà prova di aver imparato finalmente a non confondere il fantasma interiore con la donna reale, la dama nella sua reale oggettività con il suo riflesso immaginario. Attraverso il lancio dell'anello, il cavaliere – come afferma Viridis – «dimostra di aver compreso di non dover più sovrapporre il fantasma alla realtà», ma non tanto nel senso di «riunire indissolubilmente le due facce di ciò che deve essere la complessità erotica del femminile»,¹⁹ quanto, piuttosto, il contrario: di essere divenuto consapevole che, essendo innamorato di un fantasma, di un'immagine interiore, la piena realizzazione dell'amore non può consistere nel possesso della donna reale, ma solo nell'unione con l'immagine riflessa di lei.

La densità concettuale che permea il *Lai de l'ombre* si stempera nella sequela di fatti e circostanze, intorno ai quali si costruisce la narrazione contenuta nella dozzina di capitoli del romanzo quattrocentesco catalano, dalla celebre scena dell'innamoramento di Tirant (cap. CXVIII), alla definitiva resa di Carmesina (cap. CXXX). Non a caso, nel romanzo l'amore *por oídas* compare solo come menzogna concertata da Diafebus per favorire la causa di suo cugino presso Carmesina, la quale, d'altra parte, presa da fulmineo amore per il cavaliere, si mostra sofferente a causa della contraddizione di sentimenti che l'assilla, «car amor d'una part la combatía, e vergonya d'altra part la'n retraía».²⁰ Quando, pur essendo consapevole della passione che Tirant nutre per lei, Carmesina insiste per conoscere la natura del male che lo affligge e l'identità di colei che è all'origine di tale

¹⁷ M. Viridis, *L'ombra della scrittura, il pozzo della verità. Riflessioni sul Lai de l'ombre di Jean Renart*, in «La parola del testo», 13 (2009), 86.

¹⁸ Renart, *El lai de la sombra...*, 32-34, vv. 140-145.

¹⁹ Viridis, *L'ombra della scrittura...*, 90.

²⁰ Martorell-Martí, *Tirant lo Blanc...*, 379.

turbamento, e il cavaliere, nel confessarle il suo amore, ricorre all'espedito dell'immagine di lei riflessa nello specchio, la donna reagisce con estremo disappunto. Ciò che Carmesina rimprovera al cavaliere è di aver agito con *osadía*, accusandolo «de la injúria que m'haven feta, car ab ànimo esforçat m'haven requesta d'amors, així com si jo fos una sotil dona de poca estima»,²¹ salvo presto pentirsi delle «paraules ofensives» che ha proferito, fino a dichiararsi contenta che Tirant «em bese los ulls e lo front». ²² A differenza di quanto avveniva nel *lai*, nel romanzo catalano lo stragemma della dichiarazione col ricorso all'immagine riflessa, suscita in prima istanza il compiacimento della fanciulla per il fatto di essere amata dal cavaliere, per generare poi la reazione contrariata della principessa che si ritiene offesa per l'audacia della confessione di Tirant, uno sdegno che viene presto superato, per cui, come nel *lai*, alla fine l'obliqua rivelazione finisce per sortire l'effetto positivo della corresponsione amorosa. Insomma, l'episodio della dichiarazione con l'immagine riflessa nello specchio, che è al centro della storia amorosa di Tirant e Carmesina, sembra aver perduto quasi del tutto il denso sostrato dottrinale che presentava nel medievale *Lai de l'ombre*, dove era veicolo di un ricco significato culturale, con cui si rimandava alla concezione amorosa come processo fantasmatico, mentre nel romanzo quattrocentesco l'analoga escogitazione di un innamorato finisce per acquistare la connotazione di un'astuta trovata, nella quale tutto sembra giocarsi nello spazio narrativo che intercorre tra il motivo dell'ingegnosa discrezione con cui un prudente cavaliere non rinuncia a dichiarare il suo amore per la figlia dell'imperatore, e quello del risentimento di una principessa, offesa da una dichiarazione sentita troppo diretta o immediata, pur se fatta con la sottile discrezione dell'antico stragemma usato da Tirant.

Quando l'autentico motivo venne ripreso in ambito lirico-narrativo tra Quattro e Cinquecento, da Sannazaro a Garcilaso, passando per Cariteo, fu per rimotivarlo con nuove sfumature di significato che, se per un verso lo restituirono all'iniziale nozione di sdoppiamento dell'oggetto amato, per altro verso ciò si realizzò con contenuti affatto distinti rispetto a quelli che ne avevano caratterizzato l'origine medievale.

Come si ricorderà, il racconto di Carino è la storia di un «doloroso caso»²³ che, nel corso di un'amicizia nata in giovane età, vede trasformarsi a poco a poco l'innocente sentimento che i due giovani nutrono l'uno per l'altra nella più torbida passione che il protagonista maschile sente per la compagna d'infanzia. D'altronde, anche il destinatario del racconto di Carino, il «pastore napoletano» Sincero, si è rifugiato nelle «solitudini di Arcadia», solo dopo aver deciso di «abbandonare Napoli e le paterne case,

²¹ Ivi, 410.

²² Ivi, 415.

²³ Sannazaro, *Arcadia...* 172, *Prosa VIII*, 5.

credendo forse di lasciare amore e i pensieri insieme con quelle». ²⁴ Infatti, nel racconto della prosa precedente, la settimana, lui ha raccontato che

(Sì come la mia stella e i fati volsono), appena avea otto anni forniti che le forze di amore a sentire incominciai; e de la vaghezza di una picciola fanciulla [...] innamorato, con più diligenza che ai puerili anni non si conviene, questo mio desiderio teneva occulto. ²⁵

Giunto, poi, «in più adulta età e a li caldi desii più inclinato», il giovane Sincero-Sannazaro finisce per entrare «in sì fiera malinconia e dolore [...] che più ad ombra di morte che ad uomo vivo assomigliava», ²⁶ tutto ciò a causa del fatto che il puro affetto di lei, pur essendo vigoroso, non corrisponde al suo sentimento, che è di natura molto diversa: «perché parendomi lo amore, la benevolenza e l'affezione grandissima da lei portatami non essere a quel fine che io avrei desiderato». ²⁷

È stato segnalato che «le peripezie di Carino sono [...] diegeticamente il dichiarato *pendant* (e la ripetizione) di quelle di Sincero», ²⁸ come, infatti, lo stesso Carino conferma quando, all'inizio della prosa ottava, conforta e anima il napoletano esiliato, affermando che «ti fo certo che io [...] fui in simile e forse [...] in più doloroso caso che tu non sei né fosti giamai». ²⁹ Tuttavia, anche prescindendo dalla proclamata maggiore tribolazione del caso, è giusto sottolineare che il sentimento che nel napoletano Sincero si manifesta come un desiderio, la cui natura – fin dalla sua apparizione – è tale da obbligare chi lo prova a mantenerlo nascosto, questo sentimento, nel caso del pastore Carino, si presta ad essere presentato come soggetto a una trasformazione da innocente sentimento, durante la prima infanzia, a torbida passione, così come finisce per rivelarsi nel corso del tempo e dello sviluppo della relazione tra i due protagonisti della storia. Infatti, se è vero che l'*incipit* del racconto sembra situare la vicenda fin dall'inizio sotto il segno della fervente passione: «Era io [...] – comincia Carino – insino da la mia fanciullezza acceso ardentissimamente de l'amor d'una, che al mio giudicio con le sue bellezze non che l'altre pastorelle d'Arcadia, ma di gran lunga avanza le sante dee», è vero anche che la iniziale corrispondenza del sentimento non lascia dubbi sulla purezza dell'affetto che i due pastori, ancora bambini, sentono l'uno per l'altra: «uno amore et una tenerezza sì grande ne nacque fra noi, che mai né l'uno né l'altro conosceva piacere né diletto, se non tanto quanto insieme eravamo». ³⁰ Solo con il passare degli anni e il perdurare della relazione, in Carino l'iniziale affetto

²⁴ Ivi, 160-161, *Prosa VII*, 16.

²⁵ Ivi, 158-159, *Prosa VII*, 9.

²⁶ Ivi, 160, *Prosa VII*, 11.

²⁷ Ivi, 159, *Prosa VII*, 11. 1

²⁸ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano 1990, p. 15.

²⁹ Sannazaro, *Arcadia* (ed. Vecce) ...,172, *Prosa VIII*, 5.

³⁰ Ivi, 172-173, *Prosa VIII*, 9.

esente da ansia si muta in desiderio veemente che, non essendo corrisposto, non gli dà pace, se non quando l'innamorato si trova assorto nel pensiero di lei:

più crescendo la età – rivela in un certo momento il pastore – la lunga e continua usanza si convertì in tanto e sì fiero amore che mai pace non sentiva se non quanto di costei pensava [...] ma lei, che di ciò nulla sapendo di bon zelo affettuosissimamente mi amava, con dolore e pietà inextimabile ne stava maravigliata.³¹

Questo elemento di passaggio da un tempo incorrotto, quando il tenero amore infantile non conosce guerre né follia, al tempo dell'amore irreparabile che, ignorando la «speranza di futura letizia», si trova all'origine della «turbidezza de l'animo»³² umano, è raccolto da Garcilaso con tale consapevolezza che non solo appare trasposto nei versi relativi del racconto di Albanio, ma lo rende molto più esplicito e lo tratta con un'enfasi che amplifica il suo significato e, persino, il suo valore strutturale all'interno dell'intera egloga.

Il racconto che Albanio narra a Salicio, assecondando non di buon grado la richiesta del suo amico, si divide in due metà per una momentanea interruzione, che coincide esattamente con il momento della storia in cui il pastore vede trasformarsi la sua tenera amicizia con Camila nel desiderio appassionato che prova per lei. Il racconto inizia con una dichiarazione di costanza nel sentimento amoroso, analoga a quella con cui Carino introduceva la sua storia:

Quise bien, y querré mientras rigere
aquestos miembros el espíritu mío,
aquella por quien muero, si muriere (vv. 159-161).

Ma il pastore garcilasiano aggiunge in seguito una precisazione che non si legge nel testo in prosa

En este amor no entré por desvarío,
ni lo traté como otros con engaños (vv. 164-165),

versi a proposito dei quali il loro editore, Bienvenido Morros, ha commentato opportunamente in nota che «Albanio está recordando el origen inocente y puro de su amor por Camila [...], derivado después en pasión enfermiza».³³ Fin dall'inizio, dunque, Albanio insiste sulla natura di un affetto che, anche con l'assidua frequentazione nella caccia, non perde il suo candore, come viene ribadito in pochi versi più avanti:

³¹ Ivi 176-177, *Prosa VIII*, 26-27.

³² Ivi, 171, *Prosa VIII*, 3 y 1, rispettivamente.

³³ Si veda Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa...*, 150.

iba de un hora en otra la estrechez
 haciéndose mayor, acompañada
 de un amor sano y lleno de pureza (vv. 182-184).

E tuttavia, solo un centinaio di versi dopo, in quattro dense terzine, Albanio confessa come il suo destino abbia voluto che la «pura amistad» si trasformasse in passione ardente, con la doppia conseguenza che al piacere della sola contemplazione dell'amata e al diletto della sua compagnia si sostituissero l'insoddisfatta ansia di possesso e un mortale senso di perdita:

Basta saber que aquesta tan sencilla
 y tan pura amistad quiso mi hado
 en diferente especie convertilla:
 en un amor tan fuerte y tan sobrado
 y en un desasosiego no creíble
 tal, que no me conosco de trocado.
 El placer de miralla con terrible
 y fiero desear sentí mezclarse,
 que siempre me llevaba a lo imposible;
 la pena de su ausencia vi mudarse,
 no en pena, no en congoja, en cruda muerte
 y en un infierno el alma atormentarse (vv. 314-325).

Se nel *Lai* di Jean Renart – come abbiamo visto – l'episodio dell'immagine riflessa nelle acque del pozzo rimandava alla centrale concezione amorosa come processo essenzialmente fantasmatico, e nella vicenda del cavaliere era possibile identificare

il paradigma esemplare della *fin'amors* e, insieme, con una polarità che caratterizza la saggezza psicologica del medioevo, del *fol amor* che spezza il circolo fantasmatico nel tentativo di appropriarsi dell'immagine come se fosse una creatura reale,³⁴

sino al riconoscimento finale del fantasma come il vero oggetto d'amore, con cui il cavaliere riscatta il suo precedente comportamento, improntato alla concupiscenza dell'amplesso, come riconosce la dama: «onques hom si bien ne si bel / ne conquist amor par anel / ne miex ne dut avoir amie»;³⁵ nelle storie di Carino e Albanio è dato ritrovare l'identica «costellazione erotica della malinconia»,³⁶ per la quale – nelle parole di Marsilio Ficino – «coloro che male usano l'amore», ossia coloro «ne'quali signoreggia l'amore collerico o malinconico», nell'assecondare «il tentativo di appropriarsi dell'immagine come se fosse la creatura reale», si comportano in forma tale che «quello che è della contemplazione trasferiscono

³⁴ Agamben, *Stanzæ...*, 99-100.

³⁵ Renart, *El lai de la sombra...*, 74, vv. 927-929.

³⁶ Agamben, *Stanzæ...*, 23.

alla concupiscentia del tatto»,³⁷ come si comporta Albanio, che abbandona il godimento contemplativo (*placer de miralla*) per un irresistibile desiderio sensuale (*fiero desear*).

L'episodio del rispecchiamento di Camila e la conseguente idea di sdoppiamento insita nel motivo dell'immagine riflessa nelle acque della fonte, hanno indotto più di un lettore dell'egloga a congetturare una relazione del nostro episodio col mito di Narciso, ma, se un nesso c'è, esso va visto alla luce dell'interpretazione che di quel mito aveva elaborato la concezione erotica medievale, come ho tentato di argomentare nelle precedenti considerazioni, e come sinteticamente ha osservato Bienvenido Morros, in una nota della sua edizione:

la treta debe remontarse a la fábula de Narciso (Ov., *Metamorfosis*, III, vv. 403-405) y relacionarse con su interpretación medieval, que vio en el personaje a la figura emblemática del amor, en tanto se enamora de una imagen.³⁸

In effetti, a differenza di quanto accade nell'*Arcadia* di Sannazaro, dove è presente un solo episodio di rispecchiamento, quello della pastorella amata da Carino, l'egloga garcilasiana, oltre a quello di Camila, contiene un nuovo caso di rispecchiamento, che questa volta vede come protagonista del processo di sdoppiamento, non l'oggetto amato, ma il soggetto che ama. Mi riferisco, ovviamente, a quanto si verifica nell'epilogo della prima parte dell'egloga con la rappresentazione della follia di Albanio.³⁹

Breve riassunto: In questo saggio l'autore ha ripercorso la tradizione letteraria che si trova a monte di una delle immagini centrali della *Ecloga secunda* di Garcilaso de la Vega. I rapporti con l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro emergono in un gioco di specchi in cui l'autore partenopeo è solo uno dei protagonisti, rivelando la fitta trama di letture e suggestioni che operarono nel carne garcilasiano.

Parole chiave: Garcilaso de la Vega, Poesia bucolica, Jacopo Sannazaro, Jean Renart, Joanot Martorell

Abstract: In this essay the author has revisited the literary tradition that is located upstream of one of the central images of the *Ecloga secunda* of Garcilaso de la Vega. The relationship with the *Arcadia* of Jacopo Sannazaro emerges in a game

³⁷ Marsilio Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze 1987, 136-137.

³⁸ Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa...*, 484, n. 164.478. Si veda B. Morros, *L'aegritudo Amoris i la ràbia: concepte mèdic i imatges literàries*, in «Gimbernat», 19 (1993), 233-240.

³⁹ Pochi mesi prima della sua prematura scomparsa, Antonio Gargano ha dato alle stampe per i tipi di Iberoamericana Vervuert il prezioso volume "*Con aprendido Canto*". *Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid 2023 (NdR).

of mirrors where the Neapolitan author is only one of the protagonists, revealing the dense plot of readings and suggestions that operated in the Garcilaso's poem.

Keywords: Garcilaso de la Vega, Pastoral Poetry, Jacopo Sannazaro, Jean Renart, Joanot Martorell

Gianni Villani

VARIATI COLORI E NOTE PROLUNGATE DALLA VISIONE DI AMARANTA (*ARCADIA*, IV, 3-13)

1. Un nome comune e proprio: amaranto e *Amaranta*

Ci interessa osservare come su alcune linee del disegno intervenga la riscrittura del Sannazaro, in senso un po' spitzeriano, quale deviazione dall'uso medio, non solo strettamente linguistico, però; e quindi provarsi a intendere perché si rielabori piuttosto un tratto e non un altro di un paradigma, magari sin quasi a rovesciarne qualche senso, e proprio in tal modo anticipandosi orientamenti di là da venire.¹ Un primo singolare scarto è nella forma stessa *Amaranta*, considerato che il nome comune di un fiore, di genere maschile, è declinato dall'autore quale nome proprio al femminile. Si è inoltre attenti alla comparabilità – che non vuole senz'altro dire anche intertestualità – di forme relativamente distanti nel tempo, ben inteso ponendo sempre a fulcro di riflessione il testo di partenza, e comunque definendo un po' il campo, per non rischiare di dover magari risalir sino alla ritornante e indimenticata nota omerica di Atena dagli occhi azzurri (...*γλαυκῶπις Ἀθήνη*). Si preferisce infine prestare orecchio non tanto ai versi, quanto al «rumore sottile della prosa»,² nella cui grammatica si distendono «con passo lentissimo» (sono parole di Sannazaro, *Arc.*, V, 3) le sfumature multiple di colori e note.

Il nome del fiore, a dispetto di una origine così lontana da smarrirsi tra le nebulose del mito,³ è per la verità di uso piuttosto insolito sul piano

¹ Alquanto meno ci riguarda il riflettere su schemi catalografici, quali accolti nel *Gareggiamiento Poetico* del padovano Confuso Accademico Ammassato degli Orditi (Venezia, Barezzo Barezzi, 1611), dove scorrendo l'indice dei madrigali si trae l'impressione di trovarsi dinanzi a un teatro anatomico. Fra le secentesche bizzarrie non ne manca però taluna di finissima arguzia, come l'inserimento a rubrica della bella donna priva di un occhio, mirante a dissacrare l'irrinunciabile duale relativo ai «due occhi». Si veda invece M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *Sulla tradizione della "descriptio puellae" e sull'Amaranta di Sannazaro*, in «Rinascimento Meridionale», 2 (2011), 21-57: in part. 48-57.

² Faccio mie parole di G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano 1994, 31.

³ Una prima notevole menzione è in una favoletta esopiana, *Rhódon kai amáranton*, dove all'amaranto che si rivolge alla rosa lodandone la bellezza, questa ribatte dicendone la

letterario, quantunque beninteso registrabile sia prima che dopo l'*Arcadia*. Mai la voce è leggibile in Virgilio, a meno che non si voglia prendere in considerazione lo spurio *Culex* dell'*Appendix*;⁴ una sola volta essa occorre, ma come di sfuggita e insieme al nome di altri fiori, in Ovidio (*Fasti* IV, 3, 439). Scontato è che non possa mancarvi un cenno nella enciclopedia pliniana;⁵ mentre più interessante è richiamare taluna occorrenza presso il Lygdamo del *Corpus* tibulliano,⁶ e per maggior attinenza al presente discorso riferire soprattutto Tibullo, là dove questi intuiva la varia abbinabilità del color amaranto, accostandolo al bianco (corsivo nostro, e così sempre avanti nel citare):

*Candor erat qualem praefert Latonia Luna,
et color in niveo corpore purpureus, [...]
et cum contextunt amarantis alba puellae
lilia, et autumnno candida mala rubent.*

[Il suo candore era quello della Luna di Latona,
e il colore era *porpora* su di un corpo tutto *neve*, [...]
come quando *i candidi* gigli rivestono una fanciulla *amaranto*,
o come d'autunno le *mele bianche* si fanno *rosse*].⁷

Quanto al volgare, mai il fiore è menzionato dai grandi trecentisti, mentre fuori d'Italia – in ambiti tematici di tipo pastorale e in rapporto alle proprietà di pianta sempreverde – se ne ricorderanno Edmund Spenser (1552-1599) nel catalogo floreale incluso nel suo *The Shepherds Calendar* (12 egloghe, una per ogni mese dell'anno, ma forse anche per memoria della misura dell'ultima *Arcadia*), e John Milton in *Paradise Lost* (3, 334-

labilità, e aggiunge: «ma tu fiorisci sempre e sempre vivi rimanendo in giovinezza» (tradotto da *Aesopi fabula*, recensuit Æmilius Chambry, Paris 1925-1926, II, n° 324, 517).

⁴ Vd. *Thesaurus Linguae Latinae*, I, 1814, col. 2 s. v. (Per i lessici, quando occorra avvalersene, si rinvia alle voci pertinenti, con le aggiunte indicazioni di tomi, pagine, colonne; per il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a tutti è familiare la sigla *GDLI*. Anche per taluno dei maggiori classici, latini e italiani, a meno di necessarie disamine testuali, si rimanda al solo luogo esatto).

⁵ Così Plinio (corsivo nostro): «Amaranto non dubie vincimur. Est autem *spica purpurea verius quam flos* aliquis [...]; mireque, postquam defecere cuncti flores, madefactus aqua revivescit et hibernas coronas facit. Summa natura eius in nomine est, appellati, quoniam non marcescat», 'siamo davvero sedotti dall'amaranto, malgrado questo sia piuttosto una efflorescenza purpurea che non un qualche vero fiore [...]; e incredibilmente, dopo aver perso tutte le sue ciocche, ecco che esso, bagnato, rinverdisce e mette corolle in pieno inverno: l'essenza della sua natura è nel nome che lo designa, poiché non marcesce mai' (*Nat. hist.* XXI 23).

⁶ Vd. *Thesaurus Linguae Latinae...*, ancora s. v. *Amarantus*.

⁷ *Eleg.* III 4, 29-30, e 33-34 (in *Poesia d'amore a Roma fra Repubblica e Principato*, a cura di P. Fedeli, Milano 2007, 470-471). La versione in italiano dei passi citati, in lingue classiche o straniere, quando essa sia opportuna, è sempre nostra.

336).⁸ Dal punto di vista botanico, l'amaranto appartiene a una specie che può *anche* esser perenne, dal colore rosso scuro e dall'aspetto di infiorescenza, con qualche traccia di blu nascosta, nobilitato dall'uso fattone dai Medici in Firenze, che lo preferirono per i cerchi inclusi nel loro stemma. Agevole è riconoscerne l'etimo, da *alfa* privativo e *maràino* ('io marcisco'), esso vale per 'immarcescibile', 'immortale'.⁹

Venendo dunque al luogo che ci riguarda più da vicino, va innanzitutto constatato che non vi si predispone esattamente un ritratto, quanto una visione progressiva, affidata alla voce dell'autore stesso. Il primo tempo è quello del riconoscimento (parr. 3-4):

[3] Ma io che non men desideroso di sapere chi questa Amaranta si fusse, che di ascoltare l'amorosa canzone era vago, le *orecchie alle parole* de lo innamorato pastore e gli *occhi ai volti* de le belle giovenette teneva intentissimamente *fermati*, stimando per li *movimenti* di colei che dal suo amante cantare si udiva, poterla senza dubitazione alcuna comprendere. [4] E con accorto *sguardo* or questa or quella *riguardando*, ne *vidi* una che tra le belle bellissima giudicai; li cui capelli erano da un sottilissimo velo *coverti*, di sotto al quale duo *occhi* vaghi e lucidissimi scintillavano, non altrimenti che le chiare stelle sogliono nel sereno e limpido cielo fiammeggiare. [5] E 'l *viso* alquanto più lunghetto che tondo, di bella forma, con bianchezza non spiacevole ma temperata, quasi al bruno dechinando, e da un vermiglio e grazioso colore accompagnato, reimpieva di vaghezza gli *occhi* che 'l miravano.¹⁰

L'insistenza sulle parole-chiave afferenti l'impegno visivo sorprende per le sue variazioni e rimandi interni, con meccanismi di tipo anaforico o pleonasmii lievi, attraverso strutture che si organizzano a chiasmo: «gli *occhi ai volti* [...] *fermati* [io] teneva»; «con accorto *sguardo* or questa or quella *riguardando*»; «*vidi*»; «e 'l *viso*», che sta per 'volto', ma che rinvia comunque a 'vedere', in sinonimia e paronomasia. A un certo punto il raggio dei «duo occhi vaghi e lucidissimi» di Amaranta termina la propria corsa giusto sugli «occhi che 'l miravano». Segue la *descriptio* vera e propria, ma dinamica, obbedendo cioè al graduale scendere dell'occhio, mentre si fa tesa la ricerca cromatica, tra sogno e reticenza:

⁸ «They cast / their crowns, inwove with amarant and gold, / immortal amarant, a flower which once / in Paradise, fast by the tree of life, began to bloom», 'Essi intrecciarono ghirlande di amaranto e d'oro, / amaranto l'immortale, un fiore che un tempo / in Paradiso cominciò a fiorire sotto l'albero della Vita' (*The Paradise Lost* by John Milton, edited by J. R. Boyd, New York 1855, 129).

⁹ Un po' difficile sarebbe pretermettere il latente nesso apofonico con il radicale indoeuropeo *m̥r*, cui è riconducibile *mors*. Il nome non condivide invece nulla con quello di *Amarilli* (Virg. *Buc.* I, 5), di etimologia non pacifica.

¹⁰ Per le citazioni dalle opere volgari del Sannazaro, *Arcadia* inclusa, si riferisce da Iacobo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari 1961. L'episodio di Amaranta, senza necessità di ulteriori rinvii è alle pp. 25-26.

[6] Le labra erano tali che le matutine rose avanzavano; fra le quali, ogni volta che parlava o sorrideva, mostrava *alcuna* parte de' denti, di tanto strana e meravigliosa leggiadria, che a niuna altra cosa che ad orientali *perle* gli avrei saputo assomigliare. [7] Quindi a la marmorea e delicata gola discendendo, *vidi* nel tenero petto le piccole e giovenili mammelle, che a guisa di duo rotondi pomi la sottilissima veste in fuori pingivano; per mezzo de le quali *si discerneva* una vietta bellissima et oltra modo piacevole a *riguardare*, la quale, però che ne le *secrete* parti si terminava, di a quelle con più efficacia *pensare* mi fu cagione.¹¹

La narrazione prosegue cogliendo le movenze di un 'oggetto' in luogo, sullo sfondo di un quasi paradiso, pur esso non al tutto fermo:

[8] Et ella, delicatissima e di gentile e rilevata statura, *andava* per li belli prati, con la bianca mano *cogliendo* i teneri fiori. De' quali avendo già il grembo ripieno, non più tosto ebbe dal cantante giovane udito «Amaranta» nominare, che *abandonando* le mani e 'l seno, e quasi essendo a se medesima *uscita* di mente, senza advedersene ella, tutti gli *caddero*, *seminando* la terra di forse venti varietà di colori. [9] Di che poi quasi ripresa accorgendosi, *divenne* non altrimenti vermiglia nel viso, che suole tal volta il rubicondo aspetto de la incantata luna o vero ne lo *uscire* del sole la purpurea aurora mostrarsi a' riguardanti. [10] Onde ella non per bisogno, credo, che a ciò la astringesse, ma forse pensando di meglio nascondere la sopravvenuta roschezza che da donnesca vergogna li procedea, *si bassò* in terra da capo a coglierli, quasi come di altro non gli calesse, *scegliendo* i fiori bianchi dai sanguigni e i persi dai violati.

Se il riconoscere comporta il distinguere entro la varietà, ne consegue che al termine del processo la figura rientri nello spazio che la reclama, forse anche in virtù di un sentimento del mondo in via di riforma (cioè un po' meno antropocentrico), per una sensibilità che il Sannazaro sembra qua e là tradire lungo i suoi scritti:¹²

[11] Da la qual cosa io che intento e sollicitissimo vi *mirava*, presi quasi per fermo argomento colei dovere essere la pastorella di cui sotto confuso nome cantare udiva. [12] Ma lei dopo breve intervallo di tempo fattasi de'

¹¹ Sul significato funzionale di tale insistenza, nel rapporto che anche attraverso di esso si instaura tra momenti in prosa e momenti in versi entro il libro pastorale, oltre che per ulteriori sensibili note sull'episodio di Amaranta, vd. quindi I. Becherucci, *Le egloghe non egloghe dell'Arcadia* (2011), in Eadem, *L'alterno canto di Sannazaro. Primi studi sull'Arcadia*, Lecce 2012, 61-88: 70-73.

¹² «Vivat ovis, vivat quicquid sub sole creatum est!» (*De morte Christi Domini ad mortales Lamentatio*, v. 77, citato da *Latin Poetry*, translated by M. C. J. Putnam, London 2009, 98). Così si lascia sfuggire Sannazaro all'ultimo di alcuni versi in cui la *pietas* per la morte di Cristo inequivocabilmente si estende alle creature più miti. Sul tema, sottile e schivo, si annotava in G. Villani, *Miseria e precipizio: a proposito di alcune scene di "aucupio" nell'"Arcadia" di Sannazaro (e dintorni)*, in «Campi immaginabili», 54-55 (2016), 205-217. (Non andrebbe forse mancata di ricordare la circostanza per cui il Copernico, in Italia dal 1496, portava a compimento i suoi studi di diritto canonico in Ferrara nel 1503).

racolti fiori una semplicetta corona, *si mescolò* tra le belle compagne; le quali similmente avendo spogliato lo onore ai prati e quello a sé posto, altere con suave passo *procedevano*, si come Naiade o Napee state fusseno, e con la *diversità* de' portamenti oltra misura le naturali bellezze *augmentavano*. [13] Alcune portavano ghirlande di ligustri con fiori *gialli* e tali *vermigli* interposti; altre aveano *mescolati* i gigli *bianchi* e i *purpurini* con alquante frondi *verdissime* di *arangi* per mezzo; quella andava stellata di rose, quell'altra *biancheggiava* di gelsomini; tal che ognuna per sé e tutte insieme più a divini spirti che ad umane creature assomigliavano; per che molti con meraviglia diceano: – O fortunato il possessore di cotali bellezze! –

Conclusa la scena, il racconto riprende con un nuovo e diverso atto di visione: «ma *veggendo* elle il sole di molto alzato [...]».¹³

All'interno di simile ricerca, che è qualcosa di diverso dal patetismo o dalla spettacolarità scenografica della poesia classica quale definita nei *Saturnalia* da Macrobio,¹⁴ anche il «non vedere» può appartenere al fenomeno ottico, costituendone il grado zero, come poco avanti si constata. Si richiamerà perciò un'analogia, straordinaria insistenza sul tema generale, sia nella precedente prosa («*si vedeva* pur Mercurio, che [...] con *gli occhi torti mirava* una bianca vitella [...], e con ogni astuzia si ingegnava di *ingannare* lo *occhiuto* Argo», III 20), sia già nel Prologo, 1: «Sogliono il più delle volte [...] negli adorni giardini *'a riguardanti aggradare*».¹⁵

2. Un cromatismo variabile e “antinomico”

La pagina dell'*Arcadia* appena riferita (a mezzo di successive scansioni) include quindi una ricerca cromatica continua, quasi a lanciare una sfida aporetica al lettore. Il viso di Amaranta si offre infatti allo sguardo «con *bianchezza non spiacevole* ma temperata»; e sin qui la gradazione è comprensibile, visto che il bianco potrebbe essere anche cereo, e magari metonimicamente trasferirsi da una «bianca mano» a delle «dita bianchissime» – come saranno, ad esempio, quelle della Gertrude manzoniana (su cui vd. *infra*). Nel nostro caso nondimeno il colore evolve al suo contrario, sin

¹³ Anche Mugñiz Mugñiz osservava a proposito di «sguardo inquisitivo» e di confusione nel paesaggio (*Sulla tradizione...*, 50). Una fanciulla di nome Amaranta riapparirà ancora nel prosimetro (XI^e, 82), ma una sola volta e solo in quanto nome, ovvero senza ragionevoli aspetti di comparabilità con questa della prosa IV.

¹⁴ Vd. F. Berardi, *Una gara di pittura tra Virgilio e Omero nei Saturnalia di Macrobio*, in «Incontri di filologia classica», 21 (2021), 261-283: in part. 275-277.

¹⁵ Cui si rispecchierà all'altro capo del *Libro Arcadio* la descrizione dell'orrido sotterraneo, da cui scaturisce un fiume onirico: «Luogo veramente sacro [...]; con tanta maiestà e riverenza *si offre agli occhi de' riguardanti*» (X, 26). A riguardo del tema della visione un raffronto è possibile con un sonetto del Boiardo («Già *vidi* uscir de l'onde una mattina»), dove tutto parrebbe generato dalla capacità dell'occhio di distinguere, con un anaforico «e *vidi*» a inizio di ogni strofa (*Amorum libri tres*, I 39), per cui vd. P.V. Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma 2023 (1^a ed. 2021), 65-68.

«quasi al *bruno*». Certo, i due opposti sono vicini già in una canzone petrarchesca («quando voi alcuna volta / *soavemente tra 'l bel nero e 'l bianco* / volgete il lume in cui Amor trastulla», *Rvf* LXXII, 49-51),¹⁶ ma lì le due tinte appaiono piuttosto accostate e non anche iridescenti.¹⁷ Semmai si direbbe che Sannazaro venga a precorrere degli appunti che saranno presi, una settantina d'anni più tardi (1550), dal Vasari:

Quando queste tinte d'un color *solo*, qualunque egli si sia, saranno *stemperate*, si vedrà a poco a poco cominciare il *chiaro e poi meno chiaro e poi un poco più scuro*, di maniera ch'a poco a poco troverremo il *nero schietto* (*De la pittura*, cap. XV).¹⁸

Nondimeno nello stesso Vasari si dirà piuttosto di progressione cromatica, quale visibile in uno spettro, che non alteri il colore singolo, creando semmai un «unito» nella variazione, o un qualcosa di 'ben accordato'.¹⁹

Analogamente, sorprendono un po' le «chiare stelle» che «sogliono nel sereno e limpido cielo *fiammeggiare*», visto che a un bianco brillante, con implicita *nuance* di celestina trasparenza, segue un predicato metaforico che distoglie il pensiero a favore di un rosso 'acceso';²⁰ né diversamente si può rilevare per la dittologia del «vermiglio e grazioso» riferito al viso di Amaranta, considerato che il *vermiglio* denota elettivamente il colore del sangue, non molto compatibile con un aspetto «grazioso». A onor del vero un'analogia frizione si registra nell'*Orlando Innamorato*, là dove di Angelica si dice che «essa è più *bianca* che ziglio nel prato, / *vermiglia* più che rosa in su la spina» (*Orlando Innamorato*, III, 11, 5-6); ma nel ritmo sostenuto della ottava l'effetto è diverso, per note che si rispecchiano veloci. Al tutto lineare era stato invece il petrarchesco «se mai *candide* rose con *vermeglie*» (*Rvf* CXXVII, 72), dove infatti i colori erano di nuovo avvicinati, non contraddetti;²¹ e

¹⁶ Con modalità ripresa poi da Giusto de' Conti: «Sapea ben come cangia ogni mia voglia / se volge il lume *tra il bel nero e il bianco*, / colei, che d'ogni ben mia vita spoglia» (*La bella mano di Giusto de' Conti*, a cura di G. Gigli, Lanciano 1916, XL, 66-68).

¹⁷ Su a cosa sia attribuibile il nero e a cosa il bianco, vd. le ipotesi in Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano 2004 (1^a ed. 1996), 379 n.

¹⁸ *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986, 71. Ancor più chiaro l'avvio del cap. XVIII (*De la pittura*): «L'unione nella pittura è una discordanza di colori diversi accordati insieme» (80).

¹⁹ Vd. Vasari, *Le vite de' più eccellenti...*, 81.

²⁰ A meno che il *fiammeggiare* non sia da intendersi quale esito felice a valle della fusione di più colori, quasi colore nuovo, diversamente schietto e 'puro', come ci pare vorrà poi intendere Giovan Battista Armenini (1530-1609) nei suoi *Veri precetti della pittura* (1586) in alcuni precisi punti (vd. M. Quaglino, *Il lessico dei colori*, in «Studi di lessicografia Italiana», a cura dell'Accademia della Crusca, 21 [2019], 237-265: in part. 249-250).

²¹ Dalla canzone si emargina ancora: «negli occhi ò pur le *violette* e 'l *verde*» (32); «ove fra 'l *bianco* et 'l *aurèo* colore» (49); «et *fiammeggiar* fra la rugiada e 'l *gielo*» (59); «fior' *bianchi* et *gialli* per le piaggie mova» (81); mentre è comunque opportuno Boccaccio, *Rime*, I, 9, 3:

analogamente si constaterrebbe nella boccacciana *Comedia delle ninfe*, per «le *candide* e ritonde guance di convenevole *marie* [‘color rosso’] cosperte» di una fanciulla, la cui visione raggiunge lo sguardo di Ameto (9, 15).²² Insomma, è ben comprensibile un candido viso con delle scocche rosse; come è altrettanto comprensibile un bouquet di rose parte bianche e parte rosse, mentre meno agevole sarebbe intenderne uno di rose bianche che sembrano diventare rosse.

Il metodo si conferma per ulteriori dettagli: le «labra» avanzano, sì, per intensità cromatica, le «matutine rose» («rose» nel nome, non sapremmo se anche nel colore), ma ad esse si avvicina con il procedimento della mèstica una punta di «bianco», relativa ad «*alguna parte*» dei denti (par. 6). Quanto alla «bianca mano» (par. 4), la tinta si perde tra molte altre imprevedibili nel numero: «forse *venti* varietà di colori» (par. 8), con un avverbio dubitativo curiosamente premesso a un numero che, per sineddoche, starebbe per un generico ‘molti’, e rispetto al quale non potrebbe esservi dunque granché da dubitare.

Amaranta, poi, immaginando di «nascondere», cioè ‘stemperare’, il sopravvenuto rossore (par. 10), si china a raccogliere dei fiori, «scegliendo» quelli «*bianchi dai sanguigni e i persi dai violati*». Ebbene, che dei fiori neri, o per meglio dire di un viola molto scuro, possano esistere, e più raramente essere graditi, si intende. Ma quanto ai fiori «persi»? cioè dal colore un po’ ‘tetro»? Difficile allora non richiamare Dante, che va visitando «per l’aere *perso*» coloro che ebbero a «tignere» «il mondo di *sanguigno*» (*Inf.* V, 90, e vd. 88-90), tanto più che il «perso» è un diaframma che impedisce di vedere, con tracce di significato connesse a ‘perdere’, come in *Par.* III 11-12: «o ver per acque nitide e tranquille / non sì profonde che i fondi sien *persi*». Una decisa spinta qui però proviene anche dall’incipit di *Rvf* XXIX, 1 [canzone], dove procede un climax ascendente: «*Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi*».²³

L’ekphrasis volge quindi alle «ghirlande» (par. 13), tra le quali spiccano i «ligustri» – a quel tempo non ancora piante per poeti laureati, ma per scrittori coevi del *Dioscoride* aldino, del luglio 1499 –; e credo evocati in Arcadia perché nel loro ciclo vitale essi assumono colori cangianti, dal

«sotto vivi rubin *chiari e vermigli*», e dove *chiari* si riferirà piuttosto alla luminosità che non al colore degli occhi (*Le Rime. L’amorosa visione. La caccia di Diana*, a cura di V. Branca, Bari 1939, 7).

²² Si cita qui e avanti da Giovanni Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, a cura di A.E. Quaglio, Firenze 1963, 34 (edizione irrinunciabile, quantunque condotta con i mezzi possibili oltre mezzo secolo fa).

²³ Attesa la rarità dell’uso fra Tre e Quattrocento (vd. *GDLI*, XIII, 102, coll. 3-4, s. v.), sarà utile richiamare ancora Giusto de’ Conti, a proposito di un sonetto: «Quando Laura i capei d’or crespi e tersi / soavemente al sol commove e gira, / porge tanta dolcezza a chi li mira, / che *i solar raggi gli par bruni o persi*» (VII, vv. 1-4, citato da *Rime inedite di Giusto de’ Conti*, Firenze 1839, 19).

bianco della fioritura al viola delle bacche, al verde scuro delle foglie lanceolate. Per di più, ad accentuare l'effetto iridescente, vi si accostano le tinte gialle e vermiglie di fiori «interposti», con l'ulteriore amalgama di gigli *bianchi* (del tutto ordinari) e *purpurini* (rari, d'uno scuro borgogna), nonché di fronde *verdissime*, sì, ma di *arangi* (par. 13), il che lascia formare sulla nostra retina una sfumatura non lontana da quella *amaranto*. La stessa fanciulla alla fine sembra sciogliersi come un colore fra gli altri: «fattasi de' ricolti fiori una semplicetta corona, si *mescolò* tra le belle compagne» (par. 12). La forma non lascia margine a dubbi, essendo il *mescolato* un termine tecnico, adottato diffusamente dal Vasari;²⁴ mentre i fiori che cadono a terra, seminandola di colori, ne occultano – per ora – la tinta oscura.²⁵ Alta è per di più la frequenza di simili sfide pittoriche, e tuttavia accordate in pacatezza di dettato, con un andamento che, se fosse musica, sarebbe di «adagio ma non tanto».

E che si tratti di una sfida deliberata, in rapporto a un modo di pensiero, ci pare ribadito da un particolare emergente nella prima delle *Piscatoria*, *Phyllis* [post 1501?] – e dove oltre tutto occorre un riferimento al fiore dell'amaranto. Qui, pur di accostare due note dissonanti, si compongono infatti non già mazzolini di «rose e viole» o di «rose e gigli», ma nientedimeno che di «alghe» e di «candide viole», appartenenti non solo a stagioni distinte ma addirittura viventi in reami diversi:

At tu, sive altum felix colis æthera, seu iam
[...]
seu legis *aternos* formoso pollice *flores*,
narcissumque crocumque et *vivaces amarantibos*,
et *violis teneras misces pallentibus algas*,
aspice nos mitisque veni; [...]

[Eppure, sia che felice ormai tu viva in alti spazi, sia che con il bel dito tu raccolga fiori senza morte, – il narciso, il croco, e l'amaranto amante della

²⁴ Ad esempio: «Mettendo a' suoi luoghi i chiari e gli scuri et i mezi [...], che sono quelle tinte *mescolate* de' tre primi, chiaro, mezano e scuro» (*De la pittura...*, 71). E così annoterà più tardi l'Armenini, in un passo che sembra trarre qualcosa da Sannazaro: «se il colorito [...] non *aggradisce agli occhi de' riguardanti*, non potrà mai produr questo effetto, perché da' colori uniti e bene *accordati* si viene a partorir quel bello che *gli occhi rapisce* [...]» (*Dei veri precetti della pittura*, II, 7, 126, a cura di M. Gorreri, pref. di E. Castelnuovo, Torino 1988, 120-121). Nel Prologo dell'*Arcadia* (1) si leggeva: «Sogliono il più delle volte gli alti e spaziosi alberi [...] negli adorni giardini *a' riguardanti aggradare*».

²⁵ Dei precedenti di variazioni così prolungate non sembra agevole trovare. Nondimeno, malgrado il nostro primario interesse qui verta su esempî in prosa, è bene ricordare Poliziano, là dove si dice che Venere è «bianca, cilestra, candida e vermiglia» (*Stanze*, I, 77, v. 8); ovvero che l'alba nutre «gialle, sanguigne e candide viole» (I, 79, v. 2); ovvero ancora che «[...] l'erba verde sotto i dolci passi / bianca, gialla, vermiglia e azzurra fassi» (I, 55, vv. 7-8). Nel contempo è però vero che l'andamento sostenuto nel ritmo dell'ottava, se da un lato seduce il lettore per il suo modo concertante, dall'altro non è idoneo a rendere la progressione della metamorfosi.

vita –, mescolando alghe soffici a pallide viole, rivolgi a noi lo sguardo, e mitemente scendij].²⁶

Messi per un po' da parte i colori, si colgono poi entro la descrizione degli ulteriori tratti aporetici in rapporto al «modellato». Il viso della fanciulla presenta infatti delle geometrie che si confondono, giacché risulta «alquanto più lunghetto che tondo», descritto a mezzo di un aggettivo quantitativo e di un comparativo di maggioranza accrescenti un diminutivo; né al tutto plausibile sembrerebbe la dittologia antinomica di una «marmorea e delicata gola». Il riguardo maggiore lo si scopre però nella omissione di ogni riferimento ai capelli di Amaranto, di cui si dice senza dire nulla, né quanto a colori né quanto ad acconciatura, cioè se essi siano sparsi o raccolti, ondulati o crespi. Infatti, un «sottilissimo velo» li copre del tutto, rimanendo funzionalizzato non a decorarli, come era stato nella boccacciana *Comedia delle ninfe*,²⁷ ma a sovvertire lo schema topico.²⁸ Ebbene, tra i motivi di simile studiato silenzio, che ricorda quello dell'astuto pintore della prosa III del libro,²⁹ se ne possono cogliere un paio: uno, più di superficie, consistente nell'imbarazzo logico di attribuire chiome d'oro a una «giovene» chiamata Amaranta; e un altro, di maggior peso, consistente nella deliberata volontà di scartare sul codice. E che sia questo l'intento del Sannazaro è confermato dalla ulteriore «astuzia» di far vibrare poco avanti una nota cromatica a favore di Logisto ed Elpino, detti «belli di persona» nonché «amboduo coi capelli *biondi*» (par. 17), ai quali mancherebbe solo l'aggiunta di un loro gentile aspetto per riandar difilato al Manfredi dantesco (la cui apparizione era pur preceduta da un intenso sforzo visivo: «io mi volsi ver lui e *guardail fiso*: biondo era e bello e di gentile aspetto», *Purg.* III 106-107).³⁰ Si aggiunga, per completezza, che il

²⁶ *Piscatoriae Eclogae, Phyllis*, 91, 94-98 (cit. da Sannazaro, *Latin Poetry...*, 108).

²⁷ Nel cap. XII ripetutamente si dice di un velo sottilissimo, ma nel decorativismo trecentesco il non veder del tutto, rimangono funzionalizzati al disvelamento, con aggiunte conferme della dominante bionda tra pur varie armonie cromatiche. Si tratta di ampi luoghi del testo per cui non si può che rinviare all'insieme del cap. XII, specie ai parr. 1-16 (*Comedia delle ninfe...*, 41-42). Il particolare ritorna al cap. XXXII, 36-40, con schemi non privi di interesse se si raffronti la funzione reticente del velo di Amaranta rispetto a quella un po' maliziosa della ninfa boccacciana: «Ella era nuda, bene che picciola parte del corpo fosse di sottilissimo velo purpureo coperta» (*Comedia delle ninfe...*, 127).

²⁸ Alcuni tratti di ulteriore comparabilità tra *Comedia delle ninfe* e *Arcadia* sembrano relativi alla quinta e alla sesta ninfa (XV, 13, e XV, 24), per il «vedere» e per «il velo sottilissimo». Quanto ad echi petrarcheschi nella *descriptio*, vd. Mugñiz Mugñiz, *Sulla tradizione...*, 34-35 (per richiami a *Rvf* XC, 1-2; CXCVI, 7-10; CCXXVII, 1-4).

²⁹ Così alle porte del tempio di Pales: «dilettevole [...] era lo accorgimento del *discreto* [i.e. 'che ha saputo discernere'] pintore, il quale [...], diffidandosi di fare Venere sì bella come bisognava, la dipinse volta di spalle, scusando il difetto con la astuzia» (III, 23).

³⁰ E nella terzina precedente: «E un di loro incominciò: "Chiunque / tu se', così andando, *volgi* 'l viso: / pon mente se di là mi *vedesti* unque"» (103-105).

«biondo» è abbastanza raro nel libro pastorale, proporzionalmente un po' meno nelle egloghe più antiche,³¹ e tendente a scomparire nel procedere del testo.³²

Insomma, per la storia delle forme in rapporto a quella delle idee, le chiome nascoste di Amaranta si collocano al momento di inerzia di una parabola, ossia là dove si è esaurita la spinta ascendente di un modo, quello dei «capei d'oro», e da cui discende una ricerca di segno opposto: *the Ending is the Beginning*.³³

3. Difficoltà pittoriche e una sospetta allusione

Sottaciuti aspetto e colore di una capigliatura, è nondimeno legittimo immaginare per questa una forma fluente, sebbene abbastanza contenuta, entro un velo per l'appunto, e soprattutto attribuirle un colore rosso scuro; ed è altrettanto lecito chiedersi se nella sinopia della tela non possa celarsi qualche fanciulla storica, e se così fosse, si sospetterebbe da parte nostra piuttosto un nome socialmente in alto, come irraggiungibile. Ma intanto si consideri che il problema del «nero» è molto serio dal punto di vista pittorico, poiché esso impatta gravemente sulla tela sottraendo luce. Il «nero» è assenza di colore, a meno che la difficile nota cromatica non sia un po' acutizzata o un po' diminuita, in modo non molto diverso da come talora in musica – in rapporto a certe armonie eseguite per certi strumenti – si alteri una nota troppo marcata, con il *diesis* o il *bemolle*, ossia «innalzandola» o «abbassandola» di un mezzo tono. Con una piccola fuga in avanti, si pensi, per immediata esemplificazione, ai «due occhi *nerissimi*» della Geltrude nel *Fermo e Lucia* o per contro alla *Nerina* delle leopardiane «vaghe stelle dell'Orsa»; ovvero risalendo subito al *Teseida* boccacciano, vi si constati sia un addolcimento del «nero» sia una sua acutizzazione, visto che le

³¹ Sopravvivendo talora alle revisioni da esse subite (come in II^e, 107, dove le «dorate chiome» sono evocate da Montano).

³² Nell'egloga XII esso è dato come non più esistente. Così dice Summonzio (Summonte): « – Quel *biondo* crine, o Filli, or non increspilo / con le tue man, né di ghirlande infiorilo – » (vv. 19-20). Il colore è anche molto raro nei *Sonetti et Canzoni* (con cinque occorrenze, e nessuna nella variante del *dorado*); e magari è trasferito dal piano dei sensi a quello della mitologia (es.: «*Ninfe*, [...] / *alzate il capo biondo* / fuor già de le vostr'acque / e vedete il mio pianto e la mia morte», LIX, 53, 57-59, in *Opere volgari...*, 179). Il biondo sarà infine del tutto ignorato nella farsa II della *Giovene e la vecchia* (*Opere volgari...*, 261-264), dove si oppone la bellezza esistente – in un tempo perduto – alla bellezza scomparsa in un tempo presente; di tale farsa, nonché di qualche tratto di Amaranta, si ricorderà Pascoli in *Digitale purpurea* (così davvero si ritiene, limitandoci qui ad aggiungere che la digitale è una pianta recante efflorescenze molto simili a quelle dell'amaranto).

³³ Ci si riferisce a M.S. Collins, *Imagining in Renaissance Romance*, New York - London 1916, e in particolare al titolo riservato, in opportune pagine, al capolavoro sannazariano, per l'appunto *The Ending is the Beginning: Sannazaro's Arcadia (1504)*, 47-91.

«due ciglia» di Emilia si presentano a un tempo «nerissime» e «sottili» (*Teseida*, XII, 55, 3-6).³⁴ Allo stesso modo, nella *Comedia delle ninfe* (XV, 16) i «due occhi» di Lia si descrivono come «neretti, soavi, lunghi».³⁵

Prima del Boccaccio, però, già nella *Historietta Troiana* il ritratto di Elena, felicemente coeso, dove infatti circa novecento parole, attraverso nove scansioni, sono tenute da un solo verbo (*fue*), presentava alcune interessanti acciaccature cromatiche e dei correttivi armonici. L'eroina vi era infatti descritta, sì, come *chiara* e poco dopo come precisamente *bionda*, ma alla fine se ne pensavano delle ciglia diverse:

[159] Ella fue di bella statura, di *convenevole* grandezza, lunga e schietta, *convenevolmente* carnuta, adatta, snella, bianca come aliso, pulita come ivoorio, *chiara* come cristallo e *colorita* per avenente modo; [160] capelli *biondi* e crespi e lunghi [...]; le ciglia *sottili* e volte, *brune* di pelo e *basse*.³⁶

Non si riscontrano invece dei correttivi altrettanto espliciti nel ritratto di Cleopatra nel *Paradiso degli Alberti* (1425-1446?). Il tributo al canone della bellezza bionda non manca da parte del Gherardi pratese, vera erma bifronte, oltre che sperimentatore di forme varie di scrittura e arte; ma l'esercizio lì sembra piuttosto di maniera, attestato da una Cleopatra con «biondissime trecce», sebbene in qualche modo pure lì s'avverta poi il bisogno di alterare, magari a mezzo di un accumulo tardogotico sui colori più chiari, nonché attraverso perigliose spirali sintattiche, tra ipotassi e paratassi. Anche per il Gherardi ad esser posta in chiave è la visione, ed è questa a dettare la policromia, per un insieme che sotto un paio di aspetti costituisce un interessante precedente di linea per la prosa dell'*Arcadia*:

[100] la detta *legiadriissima* e *mirabile* Cleopatra in sun' navilio *vedea* tanto *mirabilmente* adornata co' innumerovoli donzelle [...], co' lle sue *biondissime* trecce legate da un filo *finissimo* d'oro, dove *mille preziosi varii lapilli* ridieno con *tanta arte*, con *tanta mirabile leggiadria* che mai simile a quella si *vide*; [102] dove *una armonia* [sic] *dolcissima* di *canti varii* [...]; dove un *continuo tono dolcissimo e armonico* si formava [...]; secondo la divina sapienza del *miracoloso* Platone era formata.³⁷

³⁴ *Teseida delle nozze di Emilia*, a cura di A. Roncaglia, Bari 1941, 357.

³⁵ *Comedia delle ninfe*..., 57. Della opportunità di un innalzamento tonale nel dire della bellezza bruna si accorgerà Agnolo Firenzuola nel *Dialogo sulla bellezza delle donne* (1541): «Il [colore] negro [...] quanto più è chiuso [cioè 'aumentato'] e più ascende all'oscuro, tanto più è fine, tanto più è bello» (*Dialogo della bellezza delle donne, Discorso secondo*, in *Opere*, a cura di D. Maestri, Torino 1977, 32).

³⁶ *Istorietta troiana con le Eroidi gaddiane glossate*, a cura di A. D'Agostino e L. Barbieri, Milano 2017, 246.

³⁷ Giovanni Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Lanza, Roma 1975, 37 (la descrizione di Cleopatra è ai parr. 100-103 del I libro). Val la pena riferire una nota del Lanza: «il "romanzo" del Gherardi è [...] sintomatico della tendenza culturale che in campo narrativo avrà i suoi risultati più cospicui nell'*Arcadia* del Sannazaro,

Ma un tassello di prosa quattrocentesca, ben più prezioso nel presente contesto, lo si ritrova presso il bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti (1445-1510), incline sia a narrare che a ritrarre figure femminili e giardini. Ebbene, tra i profili di donne illustri inseriti nel *Gynevera de le clare donne* (1483) ne leggiamo uno meritevole di assoluto riguardo, sia per talune dissonanti armonie di colori, malgrado la dominante bionda, sia per certa tendenza all'aporia, sia infine perché afferente a personaggio della corona napoletana, Isabella di Aragona (o, come meglio forse si direbbe e come appunto scriveva l'Arienti, di *Aragonia*):³⁸

Ma credo che 'l cielo permettesse [...] che poi la sua *anima* infra le *etheree et candide nympe* dominasse. Questa Isabella fu *formosissima*, quanto mai regina se possa ricordare. Alta de corpo, cum *grata macilentia, colorita bianchezza*; li suoi occhi tendevano *un poco sul bianco*; li capilli furono biondi et lungissimi. Infra certe venustà del suo corpo, mai fu veduta in donna *mane più bianche, né dete più longhi et ben proportionati*, che a lei. Naturalmente il suo *aspetto* era regale in modo, che qualuncha incognito l'havesse *veduta*, o sola, ovvero in compagnia de altre donne, non per *distinctione* de vestimente, ovvero altri portamenti, ma solo per la maiestà de lo *aspetto* che era in lei senza dubio l'haverbe iudicata regina.³⁹

Un paio di note qui su ancora si impongono: una, concernente la forte idealizzazione della figura di Isabella; e un'altra, parallela, attinente l'esaltazione di quelle che si direbbero «divine proporzioni» (dove *formosissima* sta per 'perfettamente formata'), con tutti i correttivi di linee e colori possibili per la penna dell'Arienti, come a proposito della «colorita bianchezza»

nell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna e nel *Peregrino* di Jacopo Caviceo» (Introduzione, XI). Sul Gherardi vd. ora il ricco saggio di F. Gallina, «*Speculando per sapienza*». *Vita opere e poetica di Giovanni Gherardi da Prato*, Catanzaro 2022.

³⁸ Personalmente non si sottovaluterebbe l'importanza della forma *Aragonia*, per motivi che si confida di approfondire, *si fas erit*, in diversa sede. Qui ne considero almeno la natura di anagramma pressoché perfetto della forma *arancio*, aggiungendo che la variabile si legge nel titolo della farsa VII: *Bando del serenissimo Don Ferrandino de Aragonia principe di Capua* (*Opere volgari...*, 296-297).

³⁹ Riferito da *Gynevera de le clare donne di Joanne Sabadino de li Arienti*, a cura di C. Ricci e A. Bacchi Della Lega, Bologna 1888, 248-249, ripreso in anastatica perfetta nel 1969 (Bologna, Commissione per i testi di lingua). Per Isabella vd. nell'insieme pp. 245-263. Si tratta del XXIII bozzetto sui trentatré dell'operetta, intitolato: «De Isabella de Aragonia regina di Neapoli piena di religione» (245). Uno studio complessivo sulle biografie femminili dell'Arienti è in C. Corfiati, «*Molte, se può dire, a la nostra aetate cum excellentia vixero*». *Le donne nella storia, secondo Sabadino degli Arienti*, in «*Feritas*», «*Humanitas*» e «*Divinitas*» come aspetti del vivere nel Rinascimento, Atti del XXII Convegno Internazionale (Chianciano Terme-Pienza, 19-22 luglio 2010), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze 2012, 523-531. Vi si pone in giusta luce una costante dell'opera, dimostrandosi come per ognuno dei tipi al femminile (regine, letterate, sante o altro) si esprima una *virtus* che assume a suo comun denominatore il nesso inscindibile tra *humanitas* ed *eloquium*.

di Isabella, ben comparabile con la bianchezza non spiacevole di Amaranta.⁴⁰ Proprio in direzione di Isabella porterebbe insomma quel nostro appena profilato sospetto circa la figura ispiratrice del disegno sannazariano.⁴¹

4. Dal chiaro allo scuro, per una diversa distinzione

4. 1. Rimanendo «assai parco» sul tema delle chiome nelle *Rime*,⁴² Pietro Bembo ci lascia tuttavia negli *Asolani* (marzo 1505, *princeps* aldina) un indizio di inversione di tendenza.⁴³ Nel libro a un certo punto Gismondo, formulante una visione positiva dell'amore, nel descrivere una fanciulla ipotetica, dapprima dice di una sua «treccia più simile ad oro che ad altro», ma immediatamente dopo attua un'improvvisa virata: «Hora scorge [...] le ciglia d'ebano piane e tranquille, sotto le quali vede lampeggiar due occhi neri e ampi e pieni di bella gravità, con naturale dolcezza mescolata, scintillanti come due stelle ne' lor vaghi e vezzosi giri, [...]» (II, 22).⁴⁴

Quindi, con una delle rare deroghe che ora ci si concede rispetto all'ambito della prosa, nonché scendendo veloci nel tempo, una decisa riforma di parametri estetico-stilistici si osserva nell'*Adone* mariniano (1623), ad esempio là dove la già scandinava Cleopatra del Gherardi è restituita alla sua più plausibile natura, essendo ritratta con un «nero crine al'uso di

⁴⁰ L'Arienti, fra l'altro, nutrì pure una viva curiosità per il tema del giardino, avendo composto una *Descrizione del Zardin Viola in Bologna* (vd. B. Basile, *L'Elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna 1993, 59-69). Quanto alle «divine proporzioni», il pensiero qui va evidentemente a Luca Pacioli (1445-1517), coetaneo preciso dell'Arienti, il cui *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità* sarà pubblicato 11 anni dopo il *Gynevera delle clare donne* (Venezia, Paganini, 1494).

⁴¹ Un probabile ritratto di Isabella d'Aragona, di autore lombardo tuttavia non certo, affiora da una lunetta murale della casa degli Atellani a Milano, dove l'acconciatura rende solo parzialmente visibili i capelli color amaranto. Isabella (Napoli 1470-Napoli, 1524) fu secondogenita di Alfonso II, duca di Calabria e di Ippolita Maria Sforza (detta d'Aragona, ma di fatto una Sforza e una Visconti), e dunque fanciulla circa quindicenne allorquando Sannazaro scriveva di Amaranta. Con la madre ebbe a condividere le iniziali: *YA*, e qui mi fermo.

⁴² U. Motta, «Capei d'oro». *Fortuna rinascimentale di un topos petrarchesco*, in *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, Atti del Convegno Internazionale (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016), a cura di M. Favero e B. Huss, Firenze 2018, 77-195: 81 (nello studio, molto annotandosi sulle chiome femminili fra tradizione letteraria e figurativa, il discorso procede a un assunto conclusivo su una sorta di preferenza universale per il biondo, per qualche ragione tra metaletteraria e antropologica).

⁴³ Come noto, il testo, composto tra 1497 e 1502 (redazione «queriniana»), era stampato da Aldo Manuzio nel marzo del 1505 (in 4°), ossia esattamente un anno dopo la *princeps* dell'*Arcadia*. Si trattò per altro di un punto fermo apposto a un processo, per il quale vd. C. Berra, *La scrittura degli "Asolani" di Pietro Bembo*, Firenze 1996 (saggio in cui occorrono pertinenti richiami al Sannazaro e all'*Arcadia*).

⁴⁴ Pietro Bembo, *Gli Asolani*, a cura di G. Dilemmi, Firenze 1991, 155-156.

Canopo» (XI, 47, 5); e soprattutto tanto si rileva nel sonetto *La schiava* (incluso nella *Lira*, 1614). Qui infatti, con modalità quasi provocatoria, la bellezza creola è esaltata al segno che a confronto sono svalutati persino l'avorio e la porpora: «[...] perde e s'oscura / presso l'ebano tuo l'avorio e l'ostro» (vv. 3-4);⁴⁵ e persino l'alba diventa come il tramonto (vv. 2-3). Il punto estremo di deviazione è però ben riconoscibile nel luogo in cui, con capovolgimento di significati sociologici, il poeta si dichiara servo d'amore d'una serva: «*Servo* di chi m'è *serva*, ecco ch'avolto / porto di *bruno* laccio il core intorno, / che per *candida man* non fia mai sciolto (vv. 9-11)».⁴⁶ Così almeno parrebbe; se non che la negatività del colore finisce con l'esser in parte ribadita, proprio in quanto la bellezza bruna è ammessa non già per una nobildonna, ma per una schiava. Una certa linea sembra comunque segnata, e, malgrado residue resistenze, lungo di essa proseguirà una nuova ricerca formale tra Sette e Ottocento, come ancora nel Novecento, con inclusi singolari esempî nel settore delle arti figurative. Così, a non voler perder mai di vista il testo di partenza, si scopre una perigliosa scissione entro una nota tela del Guercino, *Et in arcadia ego* (1618 ca.), pressoché contemporanea del sonetto mariniano.⁴⁷ Nell'opera si afferma infatti un contrasto deciso fra luce e tenebre, dandosi forte rilievo a due pastori fra loro molto diversi: l'uno, quasi femminile, e l'altro no, l'uno chiaro e l'altro scuro, e senza che si possa ben intendere donde provenga il chiarore che illumina la prima figura. In basso a destra, risplende un bel teschio. È un'Arcadia in disfacimento, con altissimi alberi di sicuro, a dirla con Sannazaro, ma visti in controluce e lungo campi seminati a morte.

Tornando alla prosa, può sorprendere un passo dalle *Avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1782) di Alessandro Verri, quale si legge al cap. VIII, *Lo sdegno di Venere*. Si tratta infatti di una pagina che per inclinazioni ecfrastiche e moduli tematici in qualcosa sembra davvero ricordarne certe del Sannazaro, come anche per lo *spleen* avvolgente una Saffo, magari già un po' wertheriana, comunque «dimenticata» di sé. Qui il rovesciamento riguarda il dettaglio delle sue «trecce», da emblema di seduzione (finché già «sparse») a principio di disordine (dacché pure «trascurate»):

Soleva [in incipit!] Saffo, verso il declinare del giorno, trattenersi alquanto nell'ampio e vaghissimo giardino [...].

⁴⁵ *Òstro*: dal lat. *ostrum* (gr. *ὄστρεον*), 'ostrica, conchiglia', ma metonimicamente 'porpora' già in *Rvf* CCCXLVII, «Donna [...] / et d'altro ornata che di perle o d'ostro» (1, 4).

⁴⁶ Il sonetto è discusso da Mengaldo, *Attraverso la poesia italiana...*, 109-112.

⁴⁷ Sul dipinto si è di recente soffermata l'attenzione, giustappunto in rapporto al libro del Sannazaro, ritenendosi il prosimetro quale una delle maggiori fonti, se non anche la fonte ispiratrice del pittore emiliano: vd. L. Masone, *Et in Arcadia ego: Guercino lettore di Sannazaro*, in «Studi Medievali e Moderni», 27, 2 (2023), 303-318: in part. 311-316. Si tratta di un olio su tela, cm 78 x 99, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Corsini, Inv. 1440.

La varietà dei fiori, la copia de' frutti empieva gli occhi con piacevoli colori. [...] E intanto un lieve zefiro scoteva le fronde degli alberi fruttiferi, e insieme di quelli le trecce sparse e trascurate della immobile fanciulla, che teneva gli occhi rivolti ai pesci lietamente guizzanti nei liquidi cristalli.⁴⁸

Il *mood* è per di più proprio quello di certi pastori d'Arcadia, con riconoscibile dissidio tra smemorata solitudine ed esultante primavera, per cui Saffo, in un luogo ricco di essenze destinate a risentirsi nella modernità, così intona:

Placida è la natura, sono freschi i fiori, l'aura è soave, tranquillo è il cielo, tripudiano i garruli uccelli, e fra poco in quelle frondi troveranno dolcissimi sonni; e questi pesci, benché raccolti in stagno angusto, guizzano contenti della loro schiavitù, *io sola* in mezzo alla calma universale sono agitata da crudele tempesta.⁴⁹

Nel medesimo capitolo il tema della capigliatura è sottoposto a una serrata revisione, ricordandosi, a riguardo, una tragica metamorfosi del mito: «ben sai – dice a Saffo la sua ancella Rodope – che a Medusa furono cangiate in *serpi le belle chiome*»;⁵⁰ né si può sottacere un passo del capitolo VII del romanzo, *Il ricamo interrotto*, dove è menzionato proprio un *amaranto*, e lo è in quanto fiore abbinabile alle tinte più diverse. Esso infatti ben si staglia in un vaso di alabastro, pietra nobile e spesso policroma, ma pure assai fredda, anticamente destinata a usi cinerari:

⁴⁸ In *Romanzieri del Settecento*, a cura di F. Portinari, Torino 1988, 483-608, in part. 515. Nel luogo riferito si osserva qualcosa che sarà ricordata forse da Manzoni (*Adelchi*, IV, 1, 1).

⁴⁹ *Ivi*, 516. Non è infatti qui arduo presentare un'epigrafe apposta su di un muro di campagna: «[...] Gli ucelli cantano festosi nel cielo perché tra poco e [sic] primavera i prati meteranno il suo manto verde, ed io come un fiore apasito guardo tutte queste meraviglie» (*Colloquio*, da *Vocativo*, in A. Zanzotto, *Tutte le opere*, a cura di S. Dal Bianco, Milano 2015, 121). Per chiarezza di perimetri, richiameremmo qualcosa dall'*Arcadia*, almeno: «Ergasto mio, perché solingo e tacito / pensar ti veggio?» e «Primavera e suo' di per me non riedono» (I^e, 1, 34). Beninteso per Leopardi si rinvia a M. Corti, *Passero solitario in Arcadia*, in «Paragone. Letteratura», 194 (1966), ora in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano 2001, 193-207.

⁵⁰ *Avventure di Saffo...*, 517. Si procede comunque in modo cauto, visto che il secolo calante è tuttavia quello di acconciature e guance pallide, dove è ammesso il nero acuto di un neo posticcio. Esempio il ritratto di Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, realizzato da Elisabeth Vigée Lebrun (1755-1842) e databile al 1783 (Versailles, Petit Trianon; olio su tela, 87 x 113 cm.; inv. 3063), dove lo stereotipo è autorizzato da un soggetto proveniente dal vertice della piramide sociale, cui non è possibile negare il chiaro (mentre bruna si dipinse perlopiù la medesima Lebrun, con qualche parziale eccezione).

Venne quindi Rodope recando freschissimi *fiore* [...]: gli pose nel vaso d'*alabastro* [...], scelse fra loro un *amaranto*, e lo rivolse verso di sé *distintamente per modello* dell'opera. [...].⁵¹

Amaranta d'altronde, a dispetto dell'etimo del nome, non è affatto immarcescibile. Quando tutto si sarà consumato, la felicità della visione si convertirà nella cecità di un quadro desolato, dove ogni cosa scompare perché ogni cosa è incolore, e dove infatti i fiori «per le meste campagne tutti *comunemente* ammarciscono» (*A la sampogna*, parr. 10-11: 11). E c'è del *romance* in tutto questo, secondo lo spettro di significati più vario che il termine può assumere nella lingua inglese.

4. 2. I modi di un processo, che vede nuove tendenze morali via via affiancarsi a vecchi gusti estetici, emergono bene se si pongono a fronte due diversi luoghi dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, entrambi modificati nel passaggio tra prima e seconda redazione del romanzo epistolare (1798 e 1802). I luoghi vanno riferiti entrambi secondo i rispettivi assetti redazionali, per un quadruplice raffronto:

1798
Era ella [Teresa] neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle sue *nere chiome* disciolte *velava* parte della sua spalla destra e del seno, e scendeva a far parere più *candido* l'ignudo braccio che *mollemente* accompagnava le *rosate sue dita*, mentre arpeggiava fra le corde. (*Lettera XV*, 31 novembre)

1802
Era [Teresa] neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle sue *chiome biondissime* diffuse su le spalle e sul petto, i suoi *divini occhi* nuotanti nel piacere, il suo viso sparso di un soave languore, il suo *braccio di rose*, il suo piede, le sue *dita arpeggianti mollemente*, tutto tutto era armonia. (*Lettera* del 3 dicembre)⁵²

Qui su, in apparente controtendenza, il Foscolo in un secondo tempo destituisce le linee più nuove a favore di quelle antiche: sia perché ridà il biondo alla capigliatura di Teresa, che anzi diventa persino biondissima, con acutizzazione non necessaria, sia perché le chiome della fanciulla, da «disciolte» che erano, si fanno più liricamente «diffuse». Se non

⁵¹ *Avventure di Saffo...*, 514. È plausibile che la preferenza fosse ispirata anche da coevi gusti di tendenza, destinati a divenir moda con il tempo. Annotava Leopardi: «Le stesse nostre classi colte pochi anni sono, quando erano meno o civilizzate o corrotte avevano lo stesso gusto de' nostri villani, ma in assai maggior grado. Ora i colori *amaranto*, *barbacosacco*, *napoleone* ed altri simili mezzi colori sono di moda, e questo effetto si attribuisce a piccole ragioni, ma invero egli tiene alla natura generale dell'incivilimento» (*Zibaldone di pensieri*, n. 1669, in Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, II, con introduzione e cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze 1969, 466-467). Non fu invece un ossequio alla moda un noto spunto del Foscolo: «de fontane versando acque lustrali / *amaranti* educavano e viole / su la funebre zolla [...]» (*Dei Sepolcri*, 125-27).

⁵² Rispettivamente da: *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, [fort. Bologna] 1798, 47-48; e *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, IV, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin. Firenze 1970, 26-27.

che, se si passa a un brano successivo del romanzo, quello in cui è descritta invece la nobildonna madre di Teresa, e moglie del patrizio T*, le cose andranno del tutto al contrario, abbandonandosi il biondo al suo destino, quello di una fanciulla irraggiungibile, e per contro riservandosi la realtà del nero, con l'indispensabile innalzamento tonale, a favore di un ritratto di signora:

1798

alcune *ciocche* posavano i loro ricci or sul collo, or fin dentro il seno, quasiché quelle piccole liste *dorate* dovessero servire all'*occhio* inesperto di guida, ed altre [...] le ingombravano le pupille; ella frattanto alzava le *dita* per diradarle, e talvolta per volgerle ed assettarle meglio nel pettine.

(Lettera XVII, Padova, 11 dicembre, ore 2)

1802

alcune *ciocche* posavano i loro ricci or sul collo, or fin dentro il seno, quasi che quelle piccole liste *nerissime* dovessero servire agli *occhi* inesperti di guida; ed altre [...] le ingombravano le pupille; essa frattanto alzava le *dita* per diradarle e talvolta per avvolgerle e rassettarle meglio nel pettine.

(Lettera XVII, Padova, 11 dicembre, ore 2)⁵³

E infatti bruna sarà una Signora antonomastica, ossia la Geltrude-Gertrude manzoniana, e sin dal *Fermo e Lucia* (1821-1823), disegnata in un modo che rimarrà sostanzialmente eguale nei *Promessi Sposi*, volgente al bianconero di un femminile velato. Nondimeno, rispetto agli schemi della tradizionale *descriptio*, non poche sono le permanenti linee di comparabilità, e molte di queste per la verità consentono un raffronto agevole anche con la figura aristocraticamente ambigua di Amaranta, a cominciare dall'impegno investigativo di chi intende distinguere per vedere: quello dell'autore nel caso più antico, e nel secondo caso quello di un personaggio che è, esso stesso, sin dal suo stesso nome, attitudine al vedere (cioè *Lucia*):

Ma io, che non men desideroso di sapere [...] con accorto sguardo or questa or quella riguardando, ne vidi una [...]

Lucia, che non aveva mai visto [...] non iscorrendo persona, stava come *incantata*; quando [...] guardò da quella parte, e vide una finestra [...] e dietro a quella *una* monaca [...]⁵⁴

In realtà, per comparare le grammatiche e i connettivi di entrambi i testi, occorrerebbe proporre raffronti integrali delle due descrizioni; nondimeno qui è almeno possibile emarginare alcuni ulteriori passaggi, di cui un primo, quasi d'obbligo, si riferisce a un velo rispettivamente dipinto:

⁵³ Rispettivamente da: *Ultime lettere...*, 1798, 52; e *Edizione nazionale...*, 156-157. Ai luoghi qui su confrontati in sistema si faceva riferimento già in Motta, «*Capei d'oro*». *Fortuna...*, 99-100, che perveniva a conclusioni un po' diverse.

⁵⁴ *I promessi sposi - Storia della colonna infame*, I, a cura di L. Badini Confalonieri, Roma 2006 (il ritratto di Gertrude, senza qui necessità di ulteriori indicazioni, è al cap. IX, 170-171). Nel *Fermo* il ritratto è in Tomo II, cap. I, 183-185 (A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, a cura di S.S. Nigro, Milano 2009; la breve citazione da p. 185).

li cui capelli erano da *un sottilissimo velo* co-
verti, di *sotto al quale duo occhi vaghi e lumino-*
sissimi scintillavano,

un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente sulla te-
sta, cadeva dalle due parti [...]; sotto il velo, una
bianchissima benda [...] cingeva [...]. Due occhi,
neri neri anch'essi, si fissavano;

e di cui un secondo attiene alla corrispondenza inversa tra movenze e rigidità delle due diverse figure:

Et ella delicatissima e di gentile e *rilevata sta-*
tura andava per li belli prati *con la bianca mano*
cogliendo *i teneri fiori* [...]

Era essa, in quel momento [...] *ritta* vicino alla
grata, *con una mano* appoggiata *languidamente* a
quella, e le *bianchissime dita intrecciate ne' vòti* [in
FL ne' fori]

Neppure è difficile riconoscere una eco della gola «marmorea» di Amarantha prolungarsi sino al «mento» di Gertrude (dettaglio insolito del catalogo), sotto il quale una benda terminava «in un soggolo», per poi distendersi «alquanto sul petto *a coprire lo scollo* d'un nero saio». L'ultimo particolare, del seno, non mancando nella tela ottocentesca, è rivelato nel velarlo: insomma anche qui adottandosi una tecnica degna di «astuto pintore». Nell'insieme, sin dagli equilibri provvisori del *Fermo e Lucia* sono riconoscibili gli ulteriori e complessivi elementi del *topos* (due occhi, labbra, gote, mani, e così via), quantunque riferiti a una figura la cui bellezza non potrebbe essere detta, e perciò intravista come in un negativo tratto da una immagine positiva, o come in un dagherrotipo sbiadito posto a fronte dell'originale; così il particolare delle labbra (in entrambi i testi a inizio frase) è contraddistinto da un analogo colore (rosa), che da Manzoni è dapprima «diminuito» e subito dopo «aumentato», e subito di nuovo «diminuito»: «Le labbra, quantunque appena tinte d'un roseo *sbiadito*, pure, *spiccavano* in quel *pallore*» (mentre in Sannazaro: «Le labra erano tali che le matutine *rose avanzavano*»). E Gertrude, nel suo abito plumbeo, è doppiamente bruna, con dei sopraccigli «neri neri» cui si accorda in onda successiva il particolare di «una ciocchettina di neri capelli», quale usciva «sur una tempia»; finché, a chiudere, sopraggiunge un riferimento al modulo della *bianca mano*, dapprima attraverso una metonimia, poi in modo diretto (nonché mediato, parrebbe, dalle ortisiane «dita arpeggianti *mollemente*» su ricordate): «*Era* essa *con una mano* appoggiata *languidamente* a quella, e le *bianchissime dita* [...]». In ogni caso la nuova armonia si produce in costanza di tenuta dalle note più antiche, per un bianco ormai necessariamente spiacevole e con dita intrecciate a mo' di stecchi nei «vòti di una grata» (ma nel *Fermo e Lucia* «nei fori di una grata», in modo forse meglio chiaro, oltre in

paranomasia e quasi rima con *fiori*).⁵⁵ Dal punto di vista pittorico, la descrizione di Gertrude condivide invece ben poco con il brevissimo bozzetto della Suzanne di Diderot, tranne forse che per qualche minimo dettaglio:

Mes compagnes [...] se disent: «Mais voyez donc, ma sœur, comme elle est belle! comme ce voile noir relève la blancheur de son teint! comme ce bandeau lui sied! comme il lui arrondit le visage! comme il étend ses joues! comme cet habit fait valoir sa taille et se bras!».⁵⁶

Se poi si pensa al Manzoni prima del 1810, un disegno ragguardevole è rinvenibile negli sciolti *A Parteneide* (98 endecasillabi), la cui composizione è di poco posteriore alla richiesta che Jens Baggesen (1764-1826) aveva fatto pervenire al gran lombardo di volergli tradurre in italiano il suo poema idillico *Parthenäis* (1807), in 12 canti.⁵⁷ Come noto, lo scrittore garbatamente declinava, comunque stilando in cortese risposta un poemetto breve, altrettanto «idillico», ma in controcanto, in versi che scorrono con tempi rattenuti, quasi a volere la prosa. Nel cuore di simili sciolti (vv. 47-68) appare all'improvviso una meravigliosa «vergine orobia», un «portento» non poi così dissimile dalla visione di Amaranta, e non tanto per i tratti pur coerenti di un disegno, quanto per gli omogenei esercizi cromatici e soprattutto per la sovrapponibilità di connettivi verbali di per sé non necessari al canone (*solere, accorgersi, corona, onde, venti / mille*), mentre nemmeno manca una nota per il raro fiore dell'*amaranto*. Andrebbero anche

⁵⁵ La forma *vòto*, sm., nell'accezione di 'cavità, 'intercapedine' è rarissima (vd. *GDLI*, XXI, 1030, coll. 2-3, s. v. *vuoto*); per quanto verificato, essa pare attestata nel solo Boccaccio: «aggirandosi l'uomo intorno al vòto del corno a guisa di [...]» (*Il "Comento alla Divina Commedia" e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di D. Guerri, I, *Comento alla Divina Commedia*, Proemio, Bari 1918, 124). Sotto un profilo logico la destituzione di *fori* è comprensibile, considerato che una grata non può essere 'forata'; ma anche *vòti* (P. S.) lascia qualche perplessità, essendosi da tempo imposto l'aggettivo *vuoto*, di più agevole comprensione, non affidata al riconoscimento di un tonema. La variabile con monotongo continuava però ad esser forse preferita per una più severa chiusura della frase (e magari per non rinunciare del tutto alla soluzione del *Fermo e Lucia*).

⁵⁶ Sul rapporto narratologico, nonché ideologico e morale, tra la storia della monaca di Monza e di quella parigina, vd. G. Ferroni, *Da Suzanne a Gertrude, da Diderot a Manzoni*, in «Quaderns d'Italià», 22 (2027), 123-132 (dove ben si colgono le ragioni separative fra Diderot e Manzoni, sul piano tematico e morale, non sussistendo nemmeno l'ipotesi di raffronto quanto all'aspetto fisico). Si aggiunga che, con piena adesione etica da parte dell'Autore, anche Lucia è bruna; ma nella sua «modesta bellezza» non poche cose brillano, come i sopraccigli «lungi e neri» e soprattutto come le «trece [...] trapassate da lunghi spilli d'argento» (*I promessi sposi...*, cap. II, parr. 44-45, 55-57).

⁵⁷ Come aveva invece accettato di fare Claude Fauriel, la cui versione era stampata nel 1810 (vd. *La Parthénéide. Poème de M. J. Baggesen, traduit de l'allemand*, Paris, chez Treuttel et Würtz, 1810), recante in introduzione le sue *Réflexions préliminaires sur le poème suivant et sur la poésie idyllique, en général* (I-CVIII).

qui chiamati a confronto l'intero episodio più antico e l'intero luogo centrale del poemetto, ma si deve opportunamente stralciare:⁵⁸

[4] e con accorto *sguardo* or questa or quella *riguardando*, ne vidi *una* [...] [8] ebbe dal cantante giovene udito «*Amaranto*» nominare, che [...] tutti [*i fiori*] gli caddero, seminando la terra di forse *venti varietà di colori*. [9] Di che [...] *accorgendosi*, divenne non altrimenti vermiglia nel *viso* che *suole* talvolta il rubicondo *aspetto* de la incantata luna [...] mostrarsi a *riguardanti*. [10] *onde* ella [...], pensando di meglio nascondere la *sopravenuta rossezza* [...], *si bassò* in terra da capo a *coglierli* [...] scegliendo i fiori bianchi dai sanguigni e i persi dai *violati*. [...] [12] Ma lei [...] fattasi de' raccolti fiori una semplicità *corona* [...].

(*Arcadia*, IV 8-11)

[...] Ivi un portento (47) / al mio *guardar* s'offerse, *una* indistinta / aerea forma (49) [...] / [...] non cingea *corona* (57) / se non di *fiori*; e sol di questi *vaga* / fra i *color mille*, *onde* splendea distinta / la verdissima piaggia, or la *viola*, (60) / or la *rosa coglieva*, or l'*amaranto*, / tal che Matelda rimembrar mi feo; / ed ecco alfin del mio venir *accorta* / volger *le luci* al pellegrin pareo / pien di *maraviglia*, e la *rosata* (65) / faccia *levando*, mi pareo guardarlo, / e sorridere a lui come si *suole* / ad *aspettato* [...].

(*A Parteneide*, vv. 47-68)⁵⁹

* * *

Proseguendo oltre le Alpi e di oltre un quindicennio, una finezza sul chiaroscuro si osserverà in *Madame Bovary* (1856). Sorprendentemente, in Flaubert il colore mutevole non volge dal bruno al chiaro o viceversa, ma da uno scuro meno intenso a uno scuro definibile *nero*, quasi che il modello fosse asserito e negato a un tempo: «Sa main pourtant n'était [...] *point assez pâle* peut-être [...]. Ce qu'elle avait de beau, c'étaient les yeux; *quoiqu'ils fussent bruns, ils semblaient noirs* à cause des cils, et son regard arrivait franchement à vous avec *une hardiesse candide*».⁶⁰ Emme Bovary è di estrazione contadina, come lo era stata Lucia, ma almeno tenta l'avanzamento sociale, sposando il benestante Charles. Se si proseguisse con lo Zola di *Thérèse Raquin*, osserveremmo il dominio del nero, nondimeno con persistenti ricerche attenuative. Ma dovendosi pur chiudere questi cenni, e rientrando immediatamente dalle nostre parti, occorrerà scendere ancora di qualche decennio per imbattersi nell'adesione al bruno la più empatica, nonché agli

⁵⁸ La contrarietà dello scrittore, il cui interesse volge in nuove direzioni, come egli scrive nel cuore del poemetto, è ben documentata dal confronto tra l'autografo di una prima bozza del testo (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. Manz.B.XIV.4a) – fittissimo di cancellature e di lettura a tratti impossibile – con l'autografo del testo definito, che procede limpido e senza esitazioni (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manz.B.XIV.4b).

⁵⁹ A. Manzoni, *Tutte le opere*, a cura e con introduzione di M. Martelli, premessa di R. Bacchelli, Milano 1993, *Poesie giovanili, rifiutate inedite*, XVIII, *A Parteneide*, 54-56: 55. La citazione di Matelda si riferisce ovviamente a *Purg.*, XXVIII, 46-69, ma ha il sapore di uno storno, quasi nulla essendovi di davvero comparabile sul piano testuale e dei significati tra la funzione della figura dantesca e la visione della «verGINE orobia».

⁶⁰ G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris 1929, 33.

antipodi dei «capei d'oro all'aura sparsi». La riconosceremmo nei *Malavoglia* (1881) del Verga, dove infatti la figura della *Vespa*, nipote prima e poi anche moglie dell'usuraio soprannominato lo zio Crocifisso, in una pagina del cap. VII che non cessa di sorprenderci ogni qual volta la si ripensi, è ritratta così: «Ma la Vespa [...] andava gridando [...] colle mani in aria, *nera come un tizzone, e coi capelli al vento*».⁶¹

Breve sintesi: Si propone una rilettura dell'episodio di Amaranta (*Arcadia*, IV, 3-13), rilevandovi i particolari di una strenua ricerca cromatica, al cui interno alcune dissonanze si compongono in rinnovate armonie, con aspetti che procedono dalla pittura, e non poche suggestioni affioranti da logiche della musica. La pagina in questione costituisce un modello di prosa d'arte, che per un verso si configura quale punto di arrivo di una tendenza formale esperita fra Tre e Quattrocento, e per altro si presenta quale momento di scrittura riformatrice di significati etico-estetici. Attraverso la rimodulazione di linee e colori si viene dunque osservando su di un lento evolvere: dal classicismo idealizzante della *descriptio mulieris* alla ritrattistica dal vero, romantica e post-romantica.

Parole chiave: Jacopo Sannazaro, Poesia pastorale, *Ekpbrasis*

Abstract: A rereading of the episode of Amaranta (*Arcadia*, IV, 3-13) is proposed, highlighting the details of a strenuous chromatic research, within which some marked dissonances are composed into new harmonies. The page constitutes a model of artistic prose, which is configured as the point of arrival of a formal research experienced between the Fourteenth and Fifteenth centuries, and, at the same time, as a model of writing promoting aesthetic and ethical meanings in transformation, with references to pages between the Nineteenth and Twentieth centuries. Through the remodulation of lines and colors, one observes the slow evolution: from the idealizing classicism of the *descriptio mulieris* to the romantic and post-romantic portraiture from life.

Keywords: Jacopo Sannazaro, Pastoral poetry, *Ekpbrasis*

⁶¹ Devo un grazie sincero e vivissimo a Claudia Corfiati, per aver accolto i presenti appunti, malgrado io non abbia potuto esser presente ai *Percorsi* dei giorni 20-21 maggio 2024.

Renato Ricco

LUNGO LA ROTTA DI CHI «ALLE
CAMENE / LASCIAR FA I MONTI ED
ABITAR L'ARENE» (OFXLVI 17, 7-8).
ADDENDA MINIMA ALLA STORIA DEL
GENERE 'PISCATORIO'

Una possibile operazione preliminare per tentare di fare emergere, anche solo parzialmente, tutta la poliedrica, seppur talvolta irregolare, variegata trama di richiami e suggestioni, ed anche di fertili tangenze, che informa il repertorio letterario classificabile come 'piscatorio',¹ caratterizzato (come d'altronde già noto) da una

¹ Per un inquadramento complessivo del genere, bastino qui i seguenti rinvii bibliografici: R. Giraldi, *Il codice piscatorio fra Venezia e il Mezzogiorno: dal latino al volgare*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del convegno internazionale (Bari, 4-5 ottobre - Venezia, 7-8 ottobre 2004), a cura di D. Canfora e A. Caracciolo Aricò, Bari 2006, 327-343; C. Peirone, *Un genere di «confine»: le piscatorie* e M. Emanuele, *Per un repertorio delle piscatorie*, in *Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I. Torino, Parigi, Madrid*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 21-24 febbraio 1995), a cura di M. Masoero, S. Mamino e C. Rosso, Firenze 1999, rispettivamente 141-154 e 529-552. Per la conclamata intertestualità che informa il dettato sannazariano, ci si limita qui a segnalare unicamente R. Fanara, *Autori, generi e stili in Sannazaro. Citazioni fra "Arcadia" e rime volgari*, in «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione - Purloined letters. An international journal of quotation studies», 14 (2016) «Speciale Sannazaro. Territori d'Arcadia. Furti e Metamorfosi della parola», a cura di G. Villani, 57-73. Per un riepilogo storico-critico inerente all'Arcadia di Sannazaro, si menziona il contributo di C. Corfiati, *Il 'nostos' di Sincero: riflessioni sull'Arcadia*, in *La letteratura degli Italiani - Gli Italiani della Letteratura*, Atti del XV congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (Torino, 14-17 settembre 2011), a cura di C. Allasia, M. Masoero e L. Nay, Alessandria 2012, 339-349. All'interno del florido panorama di studi relativi all'eredità e alla diffusione degli stilemi sannazariani, giova poi ricordare almeno P. Sabbatino, *Sannazaro e la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento. Tessere per la geografia e la storia della letteratura*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 27-28 marzo 2006), a cura di P. Sabbatino, Firenze 2009, 1-28, da integrare almeno con W. P. Mustard, *Introduction* a J. Sannazaro, *The piscatory eclogues*, edited with introduction and notes by W. P. Mustard, Baltimore 1914, 14-26; molteplici spunti, anche in connessione con altri generi letterari e con interessanti suggestioni relative al contesto iconografico, si possono infine rinvenire in R. Giraldi, *Finzioni marine. Travestimento e mito nella civiltà di corte*, Roma 2009, mentre, con particolare attenzione alla curvatura verso l'ambito drammaturgico, utile è il lavoro di L. Riccò, *Agnezioni per la filologia delle immagini: come Mirzja divenne Aminta e come un tempo*

certa mescolanza di stili e da un tutt'altro che raro alternarsi di echi tra ambito volgare e produzione latina, consiste nell'analizzarne il *Fortleben* settecentesco.² L'intento è quello di ragionare all'interno di coordinate cronologiche ben definite, al fine di riuscire a ricavare almeno un'idea di quante e quali relazioni si possano intravedere tra realtà storico-culturali e anche modelli diversi, lungo un *fil rouge* che risale indubbiamente a Sannazaro e che, a sua volta, mostra talvolta non secondari debiti, seppur indiretti, nei confronti del magistero pontaniano. Questo specifico dato risulta d'altronde evidente dalla lirica con cui quest'ultimo aveva omaggiato proprio l'autore dell'*Arcadia*: agli endecasillabi iniziali («Quid cantus Sicalae iuvant avenae? / Quid cantor Meliseus aut amanti / prosunt Partheniae tibi myricae?», *Hendecasyllabi sue Baiiae* I, 11, 1-3) ne seguono, poco dopo, altri (12-13) in cui si rende evidente l'idilliaco scenario, marino, che si vuol prefigurare («Et Baias pete myrteumque litus / et litus cole myrteas Baias»), esemplarmente vidimato nel distico di chiusura «meme balneolae beent beatae, / nam Baias homines colunt deique» (43-44).³ Questo tema non è naturalmente disgiunto dalla fortuna di cui aveva goduto il volgarizzamento del *De balneis puteolis* di Pietro da Eboli.⁴

Ma tornando brevemente al contesto cui si è fatto cursorio cenno in apertura, nel XVIII secolo una tappa fondamentale nel percorso della rivalutazione di tale produzione è costituito senz'altro dal volume XXV del *Parnaso italiano; ovvero Raccolta de' poeti classici italiani*, edito a Venezia, per i tipi di Zatta e figli nel 1787, in cui sono contenuti materiali fondamentalmente affini (*Sonetti marittimi* di Niccolò Franco, la *Nautica* di Bernardino Baldi, le *Egloghe pescatorie* di Bernardino Rota⁵ e il sonetto di Alfonso

tondo uscì dal libro del "Pastor fido" per salire (forse) in palcoscenico, in *Filologia, teatro, spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di F. Cotticelli e R. Puggioni, Milano 2018, 85-120.

² Al cui riguardo, utili informazioni si ricavano da ultimo in G. Vagni, *Episodi della fortuna del Sannazaro lirico. Edizioni e studi tra Sette e Ottocento*, in I "Sonetti et canzoni" di Iacopo Sannazaro, Atti del XVIII convegno internazionale di Letteratura italiana "Gennaro Barbarisi" (Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018), a cura di G. Baldassarri e M. Comelli, Milano 2020 [= «Quaderni di Gargnano», 4 (2020)], 481-516.

³ Su questi endecasillabi nello specifico e, più ad ampio raggio, sul contesto in cui viene concepita quest'opera pontaniana, si vedano rispettivamente A. Sainati, *Il Pontano e Catullo*, in Id., *Studi di letteratura medievale e umanistica raccolti in occasione del suo ottantacinquesimo compleanno*, Padova 1972, in part. 100-102 e D. Coppini, «*Baianum veneres colunt recessum*: bagni, amore, mito, senilità e spettacolo negli "Hendecasyllabi" del Pontano, in *Gli umanisti e le terme*. Atti del convegno internazionale di studio (Lecce - Santa Cesarea Terme, 23-25 maggio 2002), a cura di P. Andrioli Nemola, O. S. Casale e P. Viti, Lecce 2004, 243-262.

⁴ Su cui si veda almeno L. Petrucci, *Per una nuova edizione dei "Bagni di Pozzuoli"*, in «Studi mediolatini e volgari», 21 (1973), 215-260.

⁵ Sul cui ruolo mediale, proprio tra Sannazaro e Bernardo Tasso, acute osservazioni sono contenute in A. Casu, *Sonetti "fratelli". Caro, Venier e Tasso*, in «Italice», 3 (2000), in part. 71-72.

d'Avalos *In mezzo a l'onde salse in fragil legno*). Giocando dunque su una contiguità di ambito e significanti, si metteva fondamentalmente sullo stesso piano il tentativo poetico, stilisticamente alquanto circoscritto, di Franco e una raccolta come quella di Rota, forte invece di innegabili e ben più strutturati fondamenti classici. Questo è il giudizio espresso dal curatore, il gesuita arcadico Andrea Rubbi, in cui si può cogliere una significativa distinzione:

La *Nautica* è opera scientifica e piena di que' principj generali sì necessarij a coloro che intraprendono il mestiero del mare, però i dotti si compiaceranno, trovando facilità di stile e di verso in sì tanta e sì erudita mitologia. La *Piscatoria* è per quelli che volessero riposare dopo un poema di lavoro e di studio. I pescatori hanno i lor numi, ed i loro amanti, e vivono tra le capanne e le reti una vita sociale, come la nostra. Cantano ariette, propongono indovinelli, s'esercitano in giuochi, riconoscon l'autorità de' vecchj, come giudici, gareggian con premj, celebrano feste e nozze ed esequie.⁶

Il genere poetico cosiddetto 'marittimo' aveva d'altra parte, decenni prima, già trovato una propria classificazione letteraria grazie a Francesco Saverio Quadrio, il quale si era soffermato sul discrimine tra questo (per il quale l'oscillazione terminologica comprende anche i termini 'marinare-sco' e 'lidereccio') e l'ambito poetico propriamente 'piscatorio'.⁷ È comunque specificamente sull'asse campano-veneto che si svilupperà dal 1720 al 1788, dunque ben a valle del ciclone Marino, la fortuna editoriale delle edizioni delle egloghe rotiane – con le tre ecloghe piscatorie pariniane, quindi, come cardine mediano⁸ – a partire dall'impressione napoletana per i tipi di Niccolò Nasi, per le cure di Stefano Abate e Francesco

⁶ *Parnaso Italiano Ovvero Raccolta de' Poeti Classici Italiani [...] Tomo XXV, Baldi, Rota, Franco, Del Vasto, Fidenzjo. Marittimi e pedanteschi del secolo XVI*, Venezia 1787, c. non numerata della premessa del curatore Andrea Rubbi «A' suoi amici». Per un inquadramento storico-culturale di questo e dei seguenti giudizi, d'obbligo la consultazione di F. Pignatti, *Nicolò Franco (anti)petrarchista*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma*, Atti del seminario internazionale di studi, Urbino-Sassocorvaro (9-11 novembre 2006), a cura di A. Corsaro, P. Procaccioli e H. Hendrix, Manziana 2007, 131-196, in part. 193-196 (*Appendice II. Per una poetica del genere marittimo*).

⁷ F. S. Quadrio, *Della storia, e della ragione d'ogni poesia*, Milano 1741, II, t. 1 (*Nel quale tutto ciò, che alla narrativa o melica s'appartiene, è ordinatamente mostrato*), 616-619. Per la ancora precedente definizione di Rota quale fondatore del genere, si veda il giudizio espresso da G. M. Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, Chracas, Roma 1698, 57-58.

⁸ Ci si riferisce all'esordio poetico del letterato lombardo, con il titolo *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, del 1752, su cui basti il rinvio alle pagine introduttive di Dante Isella, in G. Parini, *Alcune poesie di Ripano Eupilino seguite dalle scelte d'autore per le "Rime degli Arcadi" e le "Rime varie"*. Con il saggio di G. Carducci *Il Parini principiante*, edizione critica a cura di D. Isella, Parma 2006, specialmente XVIII-XX.

Giannettasio, fino al volume veneziano *Poesie scelte del secolo XVI*, che altro non è se non una parziale riedizione della citata opera edita da Rubbi.⁹

Fatta questa precisazione di taglio storiografico-letterario, risulta utile allargare ora lo spettro della visuale e prendere in considerazione altri elementi, lungo la duplice prospettiva geografica e stilistica. Nell'ottavo dei *Dialogi piacevoli*, oltre Sannazaro, anche il menzionato Rota e Tansillo erano indicati da Nicolò Franco tra i vari autori da tenere in libreria;¹⁰ le *Rime marittime* di quest'ultimo avrebbero d'altronde visto la luce nel medesimo volume dei *Dialogi marittimi* di Giovanni Iacopo Bottazzo,¹¹ che si prefigura quale primo – e perciò interessante – esperimento di commistione tra poesia di ispirazione marino-piscatoria e prosa dialogica che vorrebbe assurgere al crisma di testo scientifico, più specificamente nautico.

Se le esperienze poetiche degli Argonauti, circolo letterario riunitosi a Casale Monferrato intorno a Franco,¹² unitamente alla coeva produzione dei torchi veneziani di Giovanni Antonio da Sabbio e Giolito, sembrerebbero poi testimoniare una fortuna quasi esclusivamente settentrionale del genere (si pensi anche alle dodici *Egloghe piscatorie* del milanese Renato Trivulzio),¹³ indubbia risulta comunque la matrice partenopea del fenomeno, con il soggiorno napoletano proprio di Franco.¹⁴ Fu questo un cenacolo

⁹ Vd. S. Bianchi, *Nota bibliografica*, in Bernardino Rota, *Egloghe piscatorie*, a cura di S. Bianchi, Roma 2005, 51-52.

¹⁰ Nicolò Franco, *Dialogi piacevoli*, a cura di F. Pignatti, Manziana 2003, 301.

¹¹ Su cui sia consentito rinviare a R. Ricco, «... essendo noi congiunti in qualche modo d'affinità con le stelle...»: fonti e suggestioni dei "Dialogi marittimi" di Giovanni Iacopo Bottazzo, in «Rinascimento meridionale», c.d.s.

¹² Nella non estesa bibliografia a riguardo, si segnala l'ancora utile, seppur datato, F. Valeriani, *Le accademie di Casale nei secoli XVI e XVII. I. Accademia degli Argonauti*, in «Rivista di storia, arte, archeologia della provincia di Alessandria», 17 (1908), 79-103 e l'imprescindibile M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna 1929, I, 332-333. Qualche ragguaglio utile si rinviene inoltre in R. Tamalio, *La circolazione delle idee e delle persone. Mantova e i Gonzaga nella rete della cultura accademica tra Cinque e Settecento*, in *Dall'Accademia degli Invaghiti, nel 450° anniversario dell'istituzione, all'Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti in Mantova*, Atti del convegno interazionale di studi (Mantova, 29-30 novembre 2012), a cura di P. Tosetti Grandi e A. Mortari, Mantova 2016 [«Quaderni dell'Accademia» 6 (2016)], 105-116, in part. 105-106.

¹³ Su cui d'obbligo è il rinvio a S. Albonico, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano 1990, 116-125, da integrare con Id., *'Sul Tesin piantaro i tuoi laureti': poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Catalogo della mostra (Pavia, Castello visconteo, 19 giugno-2 giugno 2002), a cura di S. Albonico et alii, Pavia 2002, 55-56.

¹⁴ All'interno di una produzione poetica di cui ancora manca un resoconto preciso e completo, giova segnalare le tardo-cinquecentesche e tuttora inedite *Eglogae piscatoriae* del poeta e giureconsulto Fabio Giordano, tramandate da testimone unico (Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele", Ms. San Martino 230), in un primo momento dedicate all'arcivescovo Mario Carafa, poi al viceré Antoine Perrenot de Granvelle. Cursoria menzione se ne trova in G.M. Capece, *Opuscula* [...], Napoli 1785, 174.

di breve, ma intensa vita, in cui non mancarono le disquisizioni su tematiche astrologiche, come dimostra lo scambio di lettere tra Giovan Francesco Arrivabene e Niccolò Franco, di cui resta traccia nel Vaticano Latino 5642.¹⁵ Cenacolo, tra l'altro, guardato anche con sospetto dal Santo Uffizio, specie dopo la pubblicazione, sempre a Venezia, da parte di Andrea, fratello di Giovan Francesco, dell'*Alcorano di Macometto*,¹⁶ proprio nello stesso anno in cui, a Mantova, vedevano la luce i citati *Dialogi maritimi* di Bottazzo. In ambito volgare, la tematica di ambito genericamente marino, seppur con approcci differenti e muovendo da presupposti diversi, dal contesto poetico di marca sannazariana sembra dunque spostarsi anche su terreno prosastico, in cui sempre più marcati sono gli interessi per il versante tecnico, inteso in senso lato, della navigazione. Illuminante esempio ne sono proprio questi *Dialogi* bottazziani, in cui le tracce, seppur adeguatamente filtrate, di un retaggio classico e, in misura minore, umanistico, confluiscono in un'attenzione, per l'appunto, a tutto l'ambito nautico, lungo l'arco di tre azioni dialogiche (il quarto dialogo è conservato in forma manoscritta presso la Biblioteca Comunale Laudense di Lodi, con segnatura XXIV B 13),¹⁷ di crescente lunghezza, dedicate rispettivamente a geografia, venti e astronomia. Fin dalle prime pagine emerge, senza dubbio, come la vera peculiarità di questi tre *Dialogi* consista in una vasta erudizione¹⁸ relativa tanto al dominio della letteratura quanto al versante dei testi scientifici: ciò si nota particolarmente nell'ultimo, sensibilmente più esteso, in cui una a tratti quasi caotica esposizione di dati rischia di risultare eccessivamente gravosa, rendendo difficoltosa la comprensione della pur esile e minimale trama. Nel caso del terzo dialogo, infatti, se tutto l'impianto astronomico-astrologico potrebbe lasciar presupporre un lascito che risente in prima battuta dei *Metereologica* aristotelici, ma anche dello

¹⁵ Si vedano, a proposito, le osservazioni di N. Badaloni, *Niccolò Franco ovvero la difficoltà di non scrivere satire*, in Id., *Inquietudine e fermenti di libertà nel Rinascimento italiano*, Pisa 2004, in part. 79-80. Per una ricognizione sul manoscritto, sia sufficiente qui il rinvio a C. Boccia, *L'epistolario inedito di Niccolò Franco: la produzione in versi e l'autografia*, in «Critica letteraria», 34 (2006), 43-72, ma vd. anche D. Falardo, *Introduzione a Niccolò Franco, Epistolario (1540-1548). Ms. Vat. Lat. 5642*, a cura di D. Falardo, New York 2007, in part. 33-35.

¹⁶ Sull'epocale impatto di questa pubblicazione, si veda almeno P. M. Tommasino, *The Venetian Qur'an. A Renaissance companion to Islam*, translated by S. Notini, Philadelphia 2018, 3.

¹⁷ Manoscritto appartenuto, come testimoniato da nota di possesso a carta 27v, al canonico lodigiano Giovanni Francesco Medici (vd. G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Forlì 1892, II, 116, n° 29 e P. O. Kristeller, *Iter italicum*, I, London-Leiden 1963, 251A). Il dialogo è centrato sulla discussione circa l'ipotesi della conquista di Roma da parte di Alessandro Magno.

¹⁸ A mero titolo di esempio, si vedano «gli studi latini e greci» menzionati da Bottazzo in una lettera a Franco (Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5642, 213v).

spurio *De mundo*, e di Plinio, l'autore segue principalmente, a volte in maniera fin troppo fedele, il *De sphaera* di Sacrobosco.¹⁹ Si tratta di una tipologia di enciclopedismo, al netto della differenza linguistica, comunque fondamentalmente ben diverso da quella che regola invece, ad esempio, il *De re nautica libellus* di Lilio Gregorio Giraldi o il relativo commentario di Celio Calcagnini.²⁰ A testimonianza, inoltre, della contiguità cui si è fatto cenno tra opere in volgare e in latino, e per chiudere anche il discorso ricognitivo relativo all'asse gonzaghese Mantova-Casale Monferrato, è bene solo ricordare il poemetto, in endecasillabi faleci e sempre di Bottazzo, programmaticamente intitolato *Argonavis in laudem Argonautarum Academiae Casalensis*, pubblicato a Pavia nel 1553.

Per restare in ambito di prosa, è proprio dall'esemplificazione del modello sannazariano sul modulo novellistico di tradizione boccacciana che sarebbe scaturita la *Siracusa piscatoria* di Paolo Regio, peraltro lodata proprio da Tansillo («Chi s'odrà in questo, in quell'altro emispero / formar, mentre il sol gira, un bel concerto, / Sincero, la terra, e Solitario, in mare», con duplice riferimento, per l'appunto, a Sannazaro e Regio)²¹ fino a giungere, ai limiti cronologici del XVI secolo, alla *Mergellina* di Giulio Cesare Capaccio, silloge di dieci ecloghe edita a Venezia nel 1598, su cui ci si soffermerà a breve.

E rimanendo su suolo campano, lungo un *fil rouge* che va da Orazio a Pontano, via Petrarca – del quale una copia dell'*Itinerarium ad sepulcrum Domini nostri Yesu Christi* sembra sia stata, non a caso, posseduta da Sannazaro²² – fino a Boccaccio,²³ anche Rota riesce a dare esempio di notevoli

¹⁹ Per una disamina dell'impatto di questa edizione, non solo in Italia, utile il rinvio a A. Ottone, *The Giunta's publishing and distributing network and their supply to the European academic market*, in *Publishing Sacrobosco's "De sphaera" in early modern Europe: Models and scientific exchange*, edited by M. Valleriani und A. Ottone, Cham 2022, in part. 282-283.

²⁰ Il primo fu edito a Basilea, per i tipi di Michele Isingrino, nel 1540, mentre il secondo si legge in Celio Calcagnini, *Opera aliquot*, Froben, Basel 1544, 301-316. Su questi testi sia qui sufficiente il rinvio a E. Concina, *L'umanesimo sul mare (1470-1740)*, Torino 1990, 189-190 e 203 n. 22.

²¹ Si tratta della terzina conclusiva del «primo sonetto tansilliano uscito postumo» (vd. L. Tansillo, *Rime*, Introduzione e testo a cura di T. R. Toscano, Commento di E. Milburn e R. Pestarino, Roma 2011, I, 943) *Tu che facesti al Mincio aperto dono*, su cui vd. A. Mauriello, *La "Siracusa" di Paolo Regio e la tradizione letteraria napoletana tra primo e secondo Cinquecento*, in «Studi rinascimentali», 6 (2008), 91-97 e Ead., *Il codice arcadico nella cultura napoletana del Cinquecento*, in *Iacopo Sannazaro: la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento...*, 209-320: in part. 316. Il testo è finalmente fruibile in edizione moderna (Paolo Regio, *Siracusa*, edizione, introduzione e note a cura di A. Cerbo, Napoli 2021).

²² Vd. C. Vecce, *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina 1998, 50.

²³ Si pensi rispettivamente a Orazio, «Nullus in orbe sinus Bais praelucet amoenis», *Epistulae* I 1, 83 e a svariati loci poetici, oltre allo specifico riferimento alla *Lepidina*, pontaniani, (su cui si rinvia a D. Coppini, *'Locus amoenus': adesione e superamento di un topos. Mito e paesaggio nella poesia di Giovanni Pontano*, in *Roma, Napoli e "altri viaggi". Per Mauro De Nibilo*, a cura di D. Canfora e C. Corfiati, Bari 2017, 153-166); per quanto concerne il

capacità icastiche, come testimoniato, a mero titolo di esempio, nei due seguenti passi:²⁴

Quindi Capri si vede in grembo a l'acque,
e Vesevo con l'una e l'altra cima
alzarsi in cielo, e il monte più lontano,
in cui Tifeo già fulminato giacque;

*Ecloghe piscatorie VIII, 73-76*²⁵

e

Quindi Procida ancor, quindi il fumoso
solforeo colle, e l' sempre ameno e chiaro
Pausilipo si vede, e l' bel terreno,
che la nobil sirena orna e onora
col suo sepolcro, e bagna il mio Sebetto.
Quindi Baia vedrai, quindi Miseno,
e Nisida, [...]

*Ecloghe piscatorie VIII, 83-89*²⁶

Più tardi, Capaccio, in *Mergellina*, dopo l'esaltazione delle delizie del golfo, si soffermerà, con simili toni, sugli aspetti più peculiari della vita dei pescatori, guardando indubbiamente alla lezione tansilliana, ma tenendo al contempo presente, anch'egli, un preciso passo di Sannazaro, come emerge dal seguente raffronto tra la campata efrastica del primo:

[...] esposta alla prima uscita del Sole, di sopra di leggiadrissimi arboriscelli coperta, variata di dentro di coloriti lapilli, col pavimento di purissima arena, spirante de i vicini scogli il grato odore, facea scorno a i vicini

paesaggio partenopeo nella lettera petrarchesca, vd. A. Paolella, *La descrizione di Napoli nel volgarizzamento umanistico dell' "Itinerarium syriacum" del Petrarca*, in *Petrarca e Napoli*, Atti del convegno (Napoli, 8-11 dicembre 2004), a cura di M. Cataudella, Pisa 2006, 59-74, mentre in relazione all'interesse da parte di Boccaccio per il contesto ambientale si rinvia a I. Tufano, *Il 'topos' di Baia nella lirica di Boccaccio*, in *Spazio reale e geografie testuali*, a cura di S. Sgavicchia, Roma 2003, 31-43 e Ead., *Boccaccio e l'invenzione del paesaggio*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. Battistini *et alii* (consultazione online http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 in data 06/09/2024).

²⁴ Su cui vd. D. Chiodo, *'Suavit Parthenope canit'. Per ripensare la 'geografia e storia' della letteratura italiana*, Soveria Mannelli 1999, 81-82.

²⁵ Palese la dipendenza da Sannazaro per i vv. 73-74 («Rupe sub hac mecum sedit Galatea; videbam / et Capreas et quae Sirenum nomina servant / rura procul: veteres alia de parte ruinas / Herculis ambusta signabat ab arce Vesevus», *Eclogae piscatoriae* V 76-79), mentre, in riferimento al Vesuvio, un'eco potrebbe ravvisarsi da *Arcadia* XII 85-86.

²⁶ In Marcantonio Epicuro («né più brama vedere Baia o Miseno», *Sonetti* IX 13) e in Bernardino Martirano («lascia Miseno e Baia a man sinistra», *Aretusa* LXXXVIII, 5) si ravvisano altri *loci* relativi alla compresenza di queste due località costiere.

giardini di Mario e di Nerone²⁷

e il più articolato passo dell'autore dell'*Arcadia*:

Venimmo finalmente in la grotta onde quella acqua tutta usciva, e da quella poi in un'altra, le cui volte, sì come mi parve di comprendere, eran tutte fatte di scabrose pomici; tra le quali in molti luoghi si vedevano pendere stille di congelato cristallo, e dintorno a le mura per ornamento poste alcune marine conchiglie; e 'l suolo per terra tutto coperto di una minuta e spassa verdura, con bellissimi seggi da ogni parte, e colonne di traslucido vetro, che sustinevano il non alto tetto.²⁸

Le fonti dello scrittore proveniente dalla provincia salernitana si rivelano peraltro molteplici, come dimostra l'ulteriore accostamento tra il seguente passo del prosimetro:²⁹

Haveva tra molte cose un picciolo timone, ove di bellissimo intaglio era formato un delfino, et ove di sottil lavoro era dipinto un orco, che aprendosi con due mani la bocca, dava timore ad un'ignuda Ninfa, che con una mano alla guancia, e con gli occhi spaventevoli, dava naturalmente ad intendere un'estrema paura,³⁰

e un passaggio della menzionata *Siracusa* di Regio:

I nostri pescatori per mostrare alla coadunata turba quanto nell'arte pescatoria destri erano, si adoperorno mirabilmente: chi giostrando sopra la prora resterà mandando il compagno entro l'acque, li sarà dato in premio questo timone di tanta virtù ornato, che sovente dai superbi mari i naviganti scampa. Era questo timone di pino maestrevolmente lavorato a

²⁷ Giulio Cesare Capaccio, *Mergellina. Egloghe piscatorie* [...], Sessa, Venezia 1598, 85. Per un più approfondito inquadramento di quest'opera, oltre ad A. Quondam, *L'ideologia cortigiana di Giulio Cesare Capaccio*, in Id., *Dal manierismo al barocco. Per una fenomenologia della scrittura poetica a Napoli tra Cinque e Seicento*, in *Storia di Napoli*, Napoli 1972, V, t. I, 503-535, si rinvia a P. G. Riga, 'Naturalia et mirabilia'. Note sulla "Mergellina" (1598) di Giulio Cesare Capaccio, in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*, a cura di A. Zezza, Roma 2021, 399-415, oltre che ai lavori di D. Caracciolo, *Alcune note sulla "Mergellina" di Giulio Cesare Capaccio*, in *Metodo della ricerca e ricerca del metodo. Storia, arte, musica a confronto*, Atti del convegno di studi (Lecce, 21-23 maggio 2007), a cura di B. Vetere, con la collaborazione di D. Caracciolo, Lecce 2009, 231-246, Ead., *Metamorfosi piscatorie: l'uso delle fonti in Giulio Cesare Capaccio*, in «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione – Purloined letters. An international journal of quotation studies», 12 (2015), 89-107, ma soprattutto Ead., «Regal pensier con saggia penna in carte». *Giulio Cesare Capaccio tra arte e letteratura*, Lucca 2016.

²⁸ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano 1990, 215 [XII, 15]. Per una contestualizzazione del passo sannazariano, utile la consultazione S. Dubrovic, «... Aprir vidi uno speco ...»: racconto e immagini della grotta nei testi letterari tra Tre e Cinquecento, Manziana 2007, 44-46.

²⁹ Secondo una patente scelta stilistica sannazariana, una cui prima traccia si ravvisa in Matteo Conte da San Martino, *Pescatoria et ecloghe* [Giolito, Venezia, s.d. ma probabilmente 1540].

³⁰ Capaccio, *Mergellina* ..., 87.

modo di curvato delfino.³¹

Nell'operato dello stesso Regio, del resto, è quasi programmaticamente possibile cogliere palese eco dell'*Arcadia*, come emerge dal confronto dei rispettivi *incipit*: «Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano» / «Siede nella più famosa et antica delle altre isole, Sicilia, la città di Siracusa».³²

Ancora poi in merito al tema poetico di pertinenza genericamente marinaresca, ma più nel dettaglio 'piscatoria', è bene anche osservare il seguente dato: il manoscritto II. F. 17 della Biblioteca Nazionale di Napoli, copiato in terra d'Otranto verso la fine del XV secolo³³ e contenente gli *Halientica* di Oppiano (insieme a testi di Colluto e Trifiodoro), costituisce un'ulteriore conferma dell'interesse di Sannazaro nei confronti di questo poema didascalico, che egli doveva pur tener presente, come sembra emergere dalle seguenti comparazioni. Nella prima *Ecloga* i tonni sono non a caso definiti «leves», aggettivo che richiama «θύννοι μὲν θύνοντες» (*Halientica* I 181); ancora, nella terza *Ecloga* (vv. 90-91) Sannazaro, parlando di diverse specie di pesci, indica l'habitat del sarago «in herbis»: «in fluviis mugil versatur, sargus in herbis, / polypus in scopulis, mediis Melanurus in undis», e infatti in Oppiano (*Halientica* I 131-132) si legge: «Ἄλλαι δ' αὖ ποιῆσιν ἐπίχλοοι ὑγρὰ μέτωπα / πέτραι σαργὸν ἔχουσιν ἐφέστιον ἠδὲ σκίαινᾶν» ('Altri scogli ricoperti, sulla superficie umida, di verdi alghe ospitano il sarago e l'ombrina'), mentre, per contro, nello pseudo-ovidiano *Halienticon* (vv. 105-106) il sarago era localizzato, con il rossetto, in mare aperto ([...] caeruleaque rubens erythinus in unda, / insignis sargusque notis [...]).³⁴

³¹ Regio, *Siracusa* ..., 100. Per qualche osservazione circa i rapporti tra i due autori, si veda G. Distaso, *Strutture e modelli nella letteratura teatrale del Mezzogiorno*, Fasano 1990, 52-53.

³² Rispettivamente Sannazaro, *Arcadia* ..., 56 [I 1] e Regio, *Siracusa* ..., 11 [I]. Per ulteriori ragguagli sulle molteplici connessioni tra l'*Arcadia* e la *Siracusa*, vd. A. Quondam, *Le strategie della persuasione di Monsignor Paolo Regio*, in *Dal Manierismo al Barocco*..., 434-438 e Id., *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari 1975, 107-111.

³³ Su questo manoscritto, appartenuto a Sergio Stiso, si vedano le segnalazioni contenute in P. Canart-S. Lucà, *Codici greci dell'Italia meridionale (2000)*, in «Archivio Storico per la Calabria e la Lucania», 66 (1999 [2001]), 149 e D. Defilippis, *Una traduzione umanistica dei "Cynegetica" dello Pseudo-Oppiano: il "De venatione" di Belisario Acquaviva*, in *Territorio e feudalità nel Mezzogiorno rinascimentale. Il ruolo degli Acquaviva tra XVI e XVII secolo*, Atti del primo convegno internazionale di studi su «La casa d'Acquaviva d'Atri e di Conversano» (Conversano-Atri, 13-16 settembre 1991), a cura di C. Lavarra, presentazione di F. Tateo, Galatina 1993, 124 e C. Tristano, *La biblioteca di un umanista calabrese: Aulo Giano Parrasio*, Manziana 1989, 162.

³⁴ Vd. Ovidio, *Halienticon*, a cura di F. Capponi, Leiden 1972, II (*Commentario*), 478.

D'altronde – sia ricordato semplicemente per inciso, vista l'indiscutibile diversità di ambiti – proprio su suolo partenopeo, più o meno proprio in questo lasso temporale, l'aristotelico ortodosso Simone Porzio stava conducendo studi di ittiologia.³⁵ E, forse non a caso, seppur tenendo presenti le sostanziali differenze di genere, di intenti e di finalità, ancora la *Mergellina* di Capaccio si prefigura, per l'appunto, proprio come un'enciclopedia degli stupori marini: una sorta di via di mezzo tra trattazione di carattere naturalistico e favola dal sapore mitologico, riportando l'autore tutte le informazioni disponibili sui pesci e sviluppando quindi ampie divagazioni. Come esemplificazione, valga la seguente descrizione, tratta da questo testo, tutta basata sul fascino di Posillipo:

[...] riposo unico delle barbate triglie, delle delicate murene, de i brancuti polipi, de i saporosi tonni, delle grasse lamprede. Ove i dipinti marmili diletmano, le preziose orate si gustano, i lascivi saraghi mai non faticano, gli spallati dentici mai non vengono a noia, i nobili sturioni ti fan gioire. Ove le paraie sono eccellenti, le pastinache non han veleno, i rombi eccedono la lor misura, gli scari confortano, le raie ti fanno ombra, i tordi han più bel colore, le merole nel vivace verde ti consolano, le rondini volano con altro ordine, i porcelli non grugnano, gli draghi non s'inviperano.³⁶

Se d'altronde, come detto, per i *Dialogi maritimi* di Bottazzo, Plinio costituisce un riferimento di primaria importanza, analogamente medesima osservazione è possibile³⁷ per quanto riguarda la descrizione fatta dal pescatore Cauno al collega Melanuro, in relazione ad alcuni pesci difficilmente classificabili:

I pesci [...] sono coperti di cuoio, e di peli, come i buoi marini, e gli ippopotami; altri di cuoio solo, come i delfini, altri di scorza, come le pigre testuggini, altri di durezza come l'ostriche; altri di crusta, come le locuste; altri di spine e di cruste, come gli echini; altri di aspra cote, come lo squatina, altri di molle, come le murene; altri di nulla cute, come il polpo, altri di squame, come tutti gli altri pesci.³⁸

³⁵ Si segnala, a tal proposito, D. Castelli, *Gli studi ittiologici di Simone Porzio*, in «Archives internationales d'histoire des sciences», 62 (2007), 105-123.

³⁶ Capaccio, *Mergellina* ..., 6.

³⁷ Vd. Plinio, *Naturalis historia* IX, 14: «alia corio et pilo integuntur ut vituli et hippopotami, alia corio tantum ut delphini, cortice ut testudines, silicum duritia ut ostreae et conchae, crustis ut locustae, crustis et spinis ut echini, squamis ut pisces, aspera cute ut squatina, qua lignum et ebor poliuntur, molli ut murenae, alia nulla ut polypi». Per un esaustivo sguardo sulla ricezione del testo pliniano in questo lasso temporale, vd. C. Corfiati, *Lettori della "Naturalis historia" di Plinio a Napoli nel Rinascimento*, in *La "Naturalis historia" di Plinio nella tradizione medievale e umanistica*, a cura di V. Maraglino, Bari 2012, 251-276.

³⁸ Capaccio, *Mergellina* ..., 34.

Ma come già per Bottazzo, le fonti di Capaccio sembrano essere affatto numerose, nonché estremamente varie.³⁹ Occorre inoltre osservare ancora un altro dato: se le *Rime marittime* di Gianbattista Marino⁴⁰ dimostrano una struttura e una forza tali da imporsi poeticamente come fenomeno a sé, a metà del XVI secolo, il genere ‘piscatorio’, soggetto a svariate metamorfosi, si stava ampiamente diffondendo anche a corte, soprattutto a livello di puro intrattenimento, tanto che il bolognese Innocenzo Ringhieri, ne *I cento giuochi liberali et d’ingegno, novellamente [...] ritrovati, et in dieci libri descritti* (opera edita nel capoluogo felsineo nel 1551),⁴¹ menzionava addirittura il «Giuoco del pescatore e de’ pesci», basato su personaggi-pesci, i cui nomi risultano interamente desunti, non a caso, dall’ittionomia classica. Il bresciano Eugenio Raimondi avrebbe successivamente pubblicato, nel 1621 (seconda edizione, con aggiunte, di cinque anni posteriore) un volume sull’arte della caccia,⁴² parimenti concepito per cortigiani e cortigiane, il cui quarto libro è specificamente dedicato alla pesca nelle peschiere e alla cattura di vari pesci, anche con l’ausilio di erbe velenose, e la disputa ‘piscatorio-venatoria’ sarà inoltre alla base del discorso intitolato *Ch’il mare sia più delizioso della selva*, trådito nella silloge manoscritta anepigrafa custodita nella Biblioteca Oratoriana dei Girolamini con segnatura S. M. XXVIII I 64, oggi attribuibile a Onofrio Riccio.⁴³

³⁹ Si spazia infatti da Aristotele (si pensi alla descrizione del polpo fatta presente in *Historia animalium* IV, 524a 34 – 524b 6) alle suggestioni tratte da fonti iconografiche coeve come i *Libri de Piscibus marinis, in quibus verae piscium effigiae expressae sunt* di Guillaume Rondelet, l’*Historia de gentibus septentrionalibus* di Olao Magno o il *Nomenclator aquatilium animantium* di Konrad Gesner, apparsi rispettivamente a Lione, Roma e Zurigo tra il 1554 e il 1560. Per i preziosi contatti tra il primo e Ulisse Aldrovandi, basti il rinvio a P. Mason, *Ulisse Adrovandi naturalist and collector*, London 2023, 40-42 e S. Tugnoli Pattaro, *La formazione scientifica e il “Discorso naturale” di Ulisse Adrovandi*, Trento 1977, 36-38, mentre per una sintetica disamina relativa all’impatto provocato dall’opera dell’arcivescovo umanista svedese, vd. A. D’Ascenzo, *Cultura geografica e cartografia in Italia alla fine del Cinquecento. Il “trattato universale” di Urbano Monte*, Roma 2012, 127; per quanto concerne infine il trattato gessneriano, utile la consultazione di S. Hendriks, *Identification of herring species (‘clupeidae’) in Conrad Gessner’s ichthyological works: a case of taxonomy, nomenclature, and animal depiction in the sixteenth century*, in *Zoology in early modern culture. Intersection of science, theology, philology and political and religious education*, edited by K. A. E. Enenkel and P. J. Smith, Leiden-Boston 2014, 150.

⁴⁰ Su quanto fertile possa essere anche la tangenza con altre sfere artistiche, con riferimento al campo musicale, si vedano le osservazioni di R. Giles, *Monteverdi and the Marvellous: poetry, sound and representation*, Cambridge 2023, 76-78.

⁴¹ Per una minima contestualizzazione di questo testo, si rinvia a P. Marsili, *I Tarocchi nella vita di società, la vita di società nei Tarocchi*, in *Le carte di corte. I tarocchi: gioco e magia alla corte degli Estensi*, a cura di G. Berti e A. Vitali, Bologna 1987, 99.

⁴² Su cui vd. S. J. Walker, *Making and breaking the stag: the construction of the animal in the early modern hunting treatise*, in *Early modern zoology. The construction of animals in science, literature and visual arts*, edited by K. A. E. Enenkel and P. J. Smith, Leiden-Boston 2007, 330-331.

⁴³ Per un punto sulla situazione, si rinvia a R. D’Agostino, *Un inedito di Accademia secentesca: “Ch’il mare sia più delizioso de la selva”*, in *La letteratura del mare*, Atti del convegno di

È infine chiaro come uno degli ultimi esiti evolutivi di questo percorso sia rappresentato dall'*Alceo*, favola di Antonio Ongaro, rappresentata nel castello di Nettuno nel 1582,⁴⁴ ma si ricordino anche *Le avventurose disavventure* di Giambattista Basile, la cui *princeps* si colloca nel 1611,⁴⁵ seguita da *L'insidiata Nisa – Favola piscatoria* di Giovanni Paolo Pocobelli, edita a Venezia nel 1623 e da *La pescatrice – Incognita favola marittima* di Marcantonio Perillo,⁴⁶ pubblicata a Napoli sette anni più tardi, in cui pescatori e pescatrici abitanti i tratti costieri di Posillipo e Mergellina si insultano in un vivacissimo napoletano, con contrappunto di tre cori, formati rispettivamente da sirene, marinai e pescatori di Amalfi. Se, ovviamente si potrebbero citare ancora tanti altri autori, cinquecenteschi, come ad esempio Bernardino Baldi,⁴⁷ sarebbe al contempo lecito spingere l'arco temporale di tale linea esegetica fino alla fine del XVII secolo, con la produzione di Nicola Partenio Giannettasio.⁴⁸

Si è tentato di individuare le propaggini di un'eredità sannazariana – peraltro palese anche in opere come *La sampogna* mariniana – in testi sicuramente di minore rilevanza storico-culturale. In conclusione, il dato su cui è sembrato opportuno concentrarsi consiste, in ultima istanza, nella permeabilità tra generi, dalla poesia alla prosa, dall'egloga al dialogo e alla *fabula*, secondo una multiforme e rutilante girandola di calchi e rifrangenze. Se da un lato l'*Arcadia* gioca un ruolo di punto di riferimento indiscusso, come «momento di massima espansione del genere e insieme della sua piena presa di coscienza»⁴⁹ da un altro, a seconda delle esigenze e dei contesti, la materia 'piscatoria' e, più complessivamente, marittima o nautica

Napoli (13-16 settembre 2004), Roma 2006, 523-547. A tal riguardo si pensi anche – a mero titolo di esempio – al Problema IX di Francesco de' Pietri, *Qual sia di maggior pregio la pescagione o pur la cacciagione*, del 1643, su cui basti qui il rinvio a P. G. Riga, *Giovanni Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, Bologna 2015, 59.

⁴⁴ Utile il riferimento, a riguardo, a L. Spera, *Le reti testuali dell'“Alceo”*, in «Studi Secenteschi», 47 (2006), 105-136.

⁴⁵ Sul significato e sul valore di questa pubblicazione, all'interno della parabola compositiva basiliana, si veda S. Ussia, *Il Basile intellettuale: “Il pianto della Vergine”, “Sacri sospiri” e altre rime*, Vercelli 1996, 38-39.

⁴⁶ Per un elenco più circostanziato di opere simili in questo lasso temporale, vd. Giraldi, *Il codice piscatorio...*, 340, n. 46.

⁴⁷ Sulla cui poliedricità basti qui il rinvio al volume collettaneo *Bernardino Baldi (1553-1617) studioso rinascimentale: poesia, storia, linguistica, meccanica, architettura*, Atti del convegno di studi di Milano (19-21 novembre 2003), a cura di E. Nenci, Milano 2005.

⁴⁸ Sul quale lo studio più aggiornato è senza dubbio quello di C. Schindler, *Exploring the distinctiveness of neo-latin Jesuit didactic poetry in Naples: the Case of Nicolò Partenio Giannettasio*, in *Exploring Jesuit distinctiveness. Interdisciplinary perspectives on ways of proceeding within the Society of Jesus*, edited by R. A. Maryks, Leiden-Boston 2016, 24-40.

⁴⁹ D. De Robertis, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica», 2 (1981), 62. Utile, a questo proposito, anche la consultazione di S. Carrai, *La morfologia del libro pastorale prima e dopo Sannazaro*, in Id., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma 2006, 25-34.

viene declinata in vari modi e secondo differenti intenti: sovente risulta coniugata, come in una sorta di percorso carsico, a più o meno episodiche emergenze di plurime suggestioni astronomico-astrologiche di indiretta marca aristotelico-pontaniana, come il terzo e più denso dei *Dialogi maritimi* di Bottazzo dimostra. Nella disamina delle tipologie stilistiche e dei corrispettivi esiti secondo cui avviene la diffrazione dei ruoli tra questo determinato repertorio letterario e tanto la tradizione poetica 'alta' (si pensi alle spie stilistiche, lessicali, sintagmatiche che, mutate da autori come Dante, Cavalcanti, Petrarca, trapuntano capillarmente il tessuto linguistico delle *Egloghe pescatorie* di Bernardino Rota) quanto, più immediatamente, il citato Sannazaro, e nel vagliare dunque gli eventuali tratti di reale originalità che informano questa produzione periferica della letteratura, fondamentale ancor'oggi poco indagata, può forse consistere la sfida più intrigante, mediante cui è possibile sviluppare un approccio di ricerca verso orizzonti ancora ignoti.

Breve sintesi: Si presentano qui i risultati di una ricerca volta a mettere in luce alcuni aspetti meno noti dell'eredità di Sannazaro. Se l'ambito marino è infatti il presupposto per i *Dialogi maritimi* di Giovanni Iacopo Bottazzo (1547), alla luce della produzione sannazariana più nota si discutono altresì *specimina* tratti da opere di Paolo Regio e Giulio Cesare Capaccio.

Parole chiave: Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, *Eclogae Piscatoriae*, letteratura rinascimentale, Giovanni Iacopo Bottazzo

Abstract: Here we present the first results of a study aimed at highlighting some lesser-known aspects of Sannazaro's legacy. If the marine context is in fact the basis for Giovanni Iacopo Bottazzo's *Dialogi maritimi* (1547), in the light of Sannazaro's most famous production, we also discuss *specimina* taken from works by Paolo Regio and Giulio Cesare Capaccio.

Keywords: Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, *Eclogae Piscatoriae*, Renaissance literature, Giovanni Iacopo Bottazzo

Giorgio Meledandri

UMANISTI, PASTORI E CAVALIERI ALLA CORTE DEGLI ESTE: L'ARCADIA TRA LE PASTORALI E IL FURIOSO

1. L'“Arcadia” multiforme: dalle egloghe stravaganti al prosimetro

Più di un secolo fa, apprestandosi a delineare il ruolo e il significato che l'*Arcadia* ha assunto nella tradizione letteraria bucolica, Enrico Carrara formulava alcune considerazioni preliminari che conservano tuttora la loro persuasività: da un lato, veniva rilevata l'opportunità di valutare distintamente «i due aspetti nei quali [l'*Arcadia*] ci si presenta: di romanzo [...] e d'opera pastorale»;¹ dall'altro, si esprimeva la convinzione che «per determinare con sicurezza quel che il Sannazaro debba agli altri e gli altri debbano a lui, non sarebbe pura curiosità erudita ricercare l'epoca precisa in cui egli ebbe a comporre la prima – anzi la maggior parte – del fortunato lavoro».²

Di questi due dati – la duplice natura (poetica e prosastica) dell'*Arcadia* e la sua cronologia compositiva, comprese le implicazioni derivanti da essa e dalle complesse vicende editoriali dell'opera – bisogna opportunamente tenere conto quando si vogliono esaminare i percorsi che a partire dal libro sannazariano si addipano nella tradizione culturale europea e segnatamente, nel nostro caso, all'interno della produzione letteraria fiorita presso la corte estense tra la fine del XV secolo e la prima metà del XVI. Invero l'*Arcadia* – «uno dei maggiori *best-seller* della cultura occidentale, cui deve molto la rinascita e la storia successiva della letteratura pastorale europea»³ – ha funto da discriminante tra un prima e un dopo, ed è perciò inevitabile metterla in relazione con le opere immediatamente precedenti, coeve o di poco posteriori, facendo riferimento ai tempi in cui è andata definendosi la sua struttura. Le peculiari unità prosa-egloga, in cui questa si articola, hanno infatti comportato, nell'ambito dei rapporti tra narrazione e poesia, il superamento della «contraddittorietà» linguistico-formale del genere bucolico in volgare⁴ e un rinnovamento esemplare e denso di prospettive: basti

¹ E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano s.d. [ma 1909], 187.

² *Ibid.*

³ F. Tateo, *Prefazione a La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'“Arcadia” di Iacopo Sannazaro*. Atti del convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da D. Canfora-A. Caracciolo Aricò, Bari 2006, 11-15, in part. 11.

⁴ Vd. D. De Robertis, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica», 2 (1981), 61-80.

pensare che di colpo si offriva ai letterati la *chance* di trasferire «le possibilità narrative dell'egloga in possibilità narrative di una prosa bucolica».⁵

Convieni, dunque, partire da tempi e circostanze della composizione dell'*Arcadia*, sui quali possiamo offrire un quadro coerente grazie ai non pochi studi e contributi che sono stati pubblicati dall'inizio del XX secolo ad oggi.⁶ Com'è noto, il libro – prima di assumere la sua forma attuale, stabilita dall'edizione che Pietro Summonte curò, conducendola su un manoscritto autografo, per i tipi di Sigismondo Mayr (Napoli, 1504) – ha attraversato diverse fasi redazionali nel corso di circa vent'anni. Il nucleo originario dell'opera può essere individuato in alcune egloghe estravaganti: le versioni primitive di I^e, II^e e VI^e, testimoniate da due codici,⁷ insieme con almeno un'altra egloga dal titolo *Alfanio*

⁵ M. Corti, *Il codice bucolico e l'"Arcadia" di Jacobo Sannazaro* [1968], in Ead., *Metodi e fantasmi*, Milano 1969, 281-304, in part. 299.

⁶ Senza alcuna pretesa di esaustività, ricordiamo almeno i seguenti, su cui si basa il quadro da noi proposto: E. Carrara, *Sulla composizione dell'"Arcadia"*, in «Bullettino della Società Filologica Romana», 8 (1906), 27-48; M. Corti, *Le tre redazioni della «Pastorale» di P. J. De Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell'"Arcadia"*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», 131 (1954), 305-351; A. Mauro, *I manoscritti della prima redazione dell'"Arcadia" del Sannazaro*, in «Giornale Italiano di Filologia», 8 (1954), 289-308; G. Velli, *Sannazaro e le "Partheniae myricae": forma e significato dell'"Arcadia"*, in Id., *Tra lettura e creazione. Sannazaro. Alfieri. Foscolo*, Padova 1983, 1-42; G. Villani, *Per l'edizione dell'"Arcadia" del Sannazaro*, Roma 1989; C. Vecce, *Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. Comboni-A. Di Ricco, Trento 2000; M. Riccucci, *Il "neghittoso" e il "fier connubio". Storia e filologia nell'"Arcadia" di Jacopo Sannazaro*, Napoli 2001; M. Landi, *Un nuovo testimone della redazione extravagante delle egloghe I II VI dell'"Arcadia"*, in «Studi di filologia italiana», 75 (2017), 257-287.

⁷ Uno è il manoscritto It. Zanetti 60 (4752) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, che, all'interno di un'antologia bucolica di fine XV secolo, costituita da componimenti di provenienza padano-ferrarese e napoletana, riporta il testo delle dieci egloghe, senza le rispettive prose, dell'*Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* (vd. *infra*, 59), ma in un ordine diverso rispetto a quello che ritroviamo nella restante tradizione manoscritta del prosimetro. L'altro codice che testimonia tale nucleo primitivo è il Vaticano latino 5159 della Biblioteca Apostolica Vaticana: qui, in una ricchissima silloge poetica di inizio XVI secolo, si leggono centinaia di testi attribuiti a Serafino Aquilano, molti dei quali, in realtà, di altri autori; tra di essi, ci sono anche *Alfanio e Cicaro* (vd. *infra*, n. 8) e quattro componimenti eglogistici dell'*Arcadia*: II^e, VI^e, VIII^e, I^e (le egloghe si trovano in quest'ordine, ma sono intervallate da altri testi, fatta eccezione per VIII^e e I^e, che appaiono una di seguito all'altra). Sia nell'uno sia nell'altro manoscritto – per le notizie sui quali si rimanda rispettivamente a M. Riccucci, *Una silloge bucolica tardoquattrocentesca. Il codice marciano It. Zanetti 60 (4752)*, in «Rinascimento», 39 (1999), 371-408 e a Landi, *Un nuovo testimone... – I^e, II^e e VI^e compaiono in una redazione differente da quelle che le caratterizzeranno nelle fasi successive, nel corso delle quali, non a caso, è su questi componimenti che si concentrerà maggiormente il lavoro di rielaborazione di Sannazaro (vd. A. Mauro, *Nota sul testo. "Arcadia"*, in Iacopo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari 1961, 415-435, in part. 426; Villani, *Per l'edizione...*, 79; Riccucci, *Il "neghittoso"...*, 5-6). Da tali elementi si inferisce che i tre testi ebbero una circolazione extravagante, indipendente da quella del prosimetro in cui, a posteriori, sono stati inclusi, essendo la loro composizione anteriore all'idea stessa di realizzare un libro pastorale.*

e *Cicaro*, non entrata poi nel prosimetro;⁸ questi testi, in relazione ai quali si parla⁹ di redazione **E**, vanno attribuiti al Sannazaro ventenne e sono quindi da collocare cronologicamente, con buona approssimazione, nel periodo 1480-1482.¹⁰

Sul finire del 1482, invece, si apre una nuova fase in cui si sviluppa il progetto di un'opera unitaria in forma prosimetrica, che prende corpo con quella che possiamo definire la prima redazione dell'*Arcadia* (**A**); si tratta di un libro composto da un prologo e dieci unità prosa-egloga, la cui forma – testimoniata da una tradizione manoscritta e a stampa tutt'altro che scarsa – si dimostra abbastanza dinamica, rivelando l'esistenza di due stadi successivi: il primo (**A**¹) si distingue per il titolo in latino *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus*, in cui l'accento è posto sulle egloghe, essendo ancora avvertito come preminente il carattere di silloge bucolica; il secondo (**A**²) è contrassegnato dal titolo in volgare *Libro pastorale nominato Arcadio*, in cui si osserva non solo il passaggio da un codice linguistico (il latino) all'altro (il volgare), ma anche la centralità che, a discapito dell'elemento eglogistico, ha assunto l'argomento (*pastorale*) in funzione della dimensione organica dell'opera (*Libro*),¹¹ in coerenza con il proposito

⁸ L'egloga, in apparenza adespota, è stata attribuita a Sannazaro, con solidi argomenti (esterni e interni), da Velli, *Sannazaro e le «Partheniae myrica»...*, 20-33. Tramandatoci da tre codici – il manoscritto XIII G 37 della Biblioteca Nazionale di Napoli e i Vaticani latini 5159 (vd. *supra*, n. 7) e 9371 della Biblioteca Apostolica Vaticana (nell'ultimo, però, si leggono solo i primi cinquantotto versi) –, il testo è stato anche pubblicato, in corpo minore e con il titolo *Alfanio e Icaro*, in appendice alla terza stampa non autorizzata del *Libro pastorale nominato Arcadio* (Mayr, Napoli 1503). In merito a questo componimento, oltre al contributo di Velli, si veda M. Landi, *Un'egloga giovanile del Sannazaro? Note per "Alfanio e Cicaro"*, in *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, Pisa 2020, 165-187.

⁹ L'uso delle sigle che qui e più avanti compaiono per contraddistinguere le redazioni dell'*Arcadia* è stato introdotto da Villani, *Per l'edizione dell'"Arcadia"...* (vd. in part. 9 e 75-76) ed è ormai invalso, sebbene riferirsi alle versioni primitive ed estravaganti di I^e, II^e e VI^e con il sintagma *redazione E* possa risultare «in un certo senso improprio», come osserva Riccucci, *Il "neghittoso"...*, 6.

¹⁰ Vd. C. Vecce, *Nota al testo. "Arcadia" in movimento*, in Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma 2013, 43-47, in part. 43. Nelle citazioni dell'opera che seguiranno, se non diversamente indicato, si farà sempre riferimento a questa edizione. Riguardo alla cronologia compositiva, si tenga inoltre presente che, secondo I. Pantani, *Per Montano, e altri pastori d'Arcadia*, in «Filologia e critica», 42 (2017), 143-159, in part. 152, «dai pur sfuggenti riferimenti cronologici disponibili è dato ricavare che queste prime egloghe sannazariane furono probabilmente composte entro il 1480».

¹¹ Per le implicazioni che il passaggio da un titolo all'altro comporta, vd. Vecce, *Il prosimetro...*, 239. Qui, tra le altre cose, si osserva come i dati in nostro possesso lascino supporre che ai due diversi titoli corrispondano distintamente i due stadi redazionali **A**¹ e **A**², ma su questo punto non tutti gli studiosi sono concordi; così, per esempio, I. Becherucci, *Le novelle di Sincero e di Carino*, in Ead., *L'alterno canto del Sannazaro. Primi studi sull'"Arcadia"*, Lecce 2012, 97, n. 16: «Piacerebbe poter asserire che la trasformazione del progetto da primitiva raccolta di egloghe a libro pastorale è documentata dalla successione cronologica dei due diversi titoli attestati dai manoscritti: *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* e *Libro pastorale nominato Arcadio*, quest'ultimo già preludente il definitivo *Arcadia* dato solo dalla stampa del 1504, come parrebbe abbiano

autoriale¹² – per molti versi rivoluzionario – di schiudere uno scenario in cui il genere bucolico non coincide necessariamente con la forma-poesia (e d'altronde Sannazaro, muovendosi su un terreno complementare, arriverà poi, con le *Eclogae piscatorie*, a svincolare del tutto l'egloga da temi e motivi pastorali). Infine nel 1486, quando la Congiura dei Baroni raggiunge la sua acme e sorge l'urgenza di dare alla corona di Napoli un segnale di assenso politico anche sul piano letterario, questa prima stesura viene completata e il libro comincia subito a circolare nella corte aragonese, dove viene presentato a Ippolita Maria Sforza, duchessa di Calabria;¹³ si chiude così la prima fase redazionale dell'*Arcadia*, mentre la successiva – l'ultima – si compirà negli anni Novanta del Quattrocento (1492-1496 circa): Sannazaro deciderà di rimettere mano al prosimetro, aggiungendo alla struttura preesistente due unità prosa-egloga e il congedo *A la sampogna*, e in tal modo vedrà la luce l'opera così come la conosciamo oggi attraverso la *princeps*, ovvero la già citata edizione summontina che resta, per noi, l'unico testimone dell'assetto definitivo del libro.

2. *Verso il macrotesto bucolico: le "Bucoliche elegantissimamente composte", la prima redazione dell'"Arcadia" e le "Pastorali"*

Ora, ciò che di questa sintesi cronologica più rileva, ai fini del nostro discorso, è che il progetto di libro destinato a concretizzarsi con la prima redazione dell'*Arcadia* abbia cominciato a prendere forma nel 1482, anno memorabile nella tradizione bucolica italiana. Infatti il 28 febbraio del 1482 (1481 *more florentino*) viene pubblicata per i tipi di Miscomini un'antologia anepigrafa di poeti bucolici fiorentini e senesi,¹⁴ nota con il titolo (risalente in realtà alla ristampa

dedotto alcuni critici [...]. Più probabile, invece, una compresenza delle due possibilità, poi risolta a favore della forma italiana già implicante, con l'omissione dell'indicazione dei testi in versi, l'importanza del contorno prosaico».

¹² Va da sé che solo ascrivendo a Sannazaro stesso la paternità dei titoli *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* e *Libro pastorale nominato Arcadio* è possibile tentare di rinvenire in essi le tracce di qualche intenzionalità d'autore. Si tenga a mente, a tal riguardo, il parere di Vecce, *Il prosimetro...*, 239: «Credo che i due titoli risalgano entrambi al Sannazaro».

¹³ Il codice Vaticano Barberiniano latino 3964, testimone della redazione A², di cui rappresenta l'assetto conclusivo (vd. G. Villani, "*Arcadia*" di Iacobo Sannazaro, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. I: *Dalle Origini al Cinquecento*, direzione di A. Asor Rosa, Torino 1989, 869-887, in part. 882), si caratterizza per il frontespizio miniato su cui figurano lo stemma aragonese, recante la croce di Calabria, nonché, riprodotto sia a destra sia a sinistra di quest'ultima, il monogramma YA – tutti elementi che rimandano a Ippolita Sforza; pertanto si tratta, con ogni probabilità, di un esemplare di dedica. Per i dettagli relativi a questo manoscritto e alla datazione qui proposta, si veda Riccucci, *Il "neghittoso"...*, 163-165 (ma lettura fondamentale è l'intero cap. III: *Il "Libro intitolato Archadio": un'ipotesi di datazione*, 161-204).

¹⁴ La ristampa anastatica della *princeps* si legge in *Bucoliche elegantissime. La ri-nascita bucolica*, a cura di I. Merlini, Manziana 2009, dopo il saggio introduttivo della curatrice (9-38). Sulla silloge si veda almeno F. Battera, *L'edizione Miscomini (1482) delle "Bucoliche elegantissimamente composte"*, in «Studi e problemi di critica testuale», 40 (1990), 149-185.

del 1494)¹⁵ di *Bucoliche elegantissimamente composte*, e tale silloge – che racchiude le *Bucoliche* virgiliane tradotte in volgare da Bernardo Pulci insieme con quattro egloghe di Arzocchi, otto di Benivieni e cinque di Buoninsegni – fungerà da forza propulsiva per l'elaborazione del *Libro pastorale nominato Arcadio* ma anche di un'altra opera ideata verosimilmente proprio in quel 1482 e allestita, in parallelo a quella sannazariana, nel biennio 1483-1484: le *Pastorali* di Matteo Maria Boiardo.¹⁶ Per quanto diversi componimenti tra quelli inclusi nell'antologia miscominiana potessero essere o fossero già noti tanto al poeta napoletano quanto al conte di Scandiano,¹⁷ è difficile dubitare che avere tra le mani un'edizione in cui si potevano leggere insieme quattro raccolte di egloghe in volgare – di scrittori a cui, tra l'altro, rimandano varie tessere intertestuali delle *Pastorali* e

¹⁵ *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci fiorentino et da Francesco de Arsochi senese et da Hieronymo Benivieni fiorentino et da Iacopo Fiorino de Boninsegni senese*, per Maestro Antonio Mischomini, Firenze 1494.

¹⁶ La maggior parte dei critici, sulla base di diversi riscontri testuali, è concorde nel ritenere che le *Pastorali* siano il frutto di un lavoro di allestimento di materiali poetici – di genesi unitaria oppure stratificata – avvenuto tra il 1483 e il 1484: più di preciso, tra il novembre del 1483 (quando la situazione bellica comincia a diventare favorevole per Ferrara) e la primavera del 1484 (prima della pace di Bagnolo) secondo M. Riccucci, *Nota al testo*, in Matteo Maria Boiardo, *Pastorali*, a cura di S. Carrai-M. Riccucci, Milano-Parma 2005, 229-264, in part. 245-249; ma non è inverosimile ipotizzare che almeno il germe dell'idea del libro sia nato non molto tempo dopo lo scoppio della Guerra di Ferrara (3 maggio 1482), cui seguì l'immediata partenza di Alfonso d'Aragona alla volta della città estense, e, in particolare, dopo la distruzione da parte dei Veneziani delle tenute di Tito Vespasiano Strozzi a Ostellato (luglio 1482), a cui fa riferimento l'egloga I. D'altronde, l'egloga II, databile all'autunno-inverno 1482 (vd. quanto scrive Marina Riccucci nell'introduzione al testo in Boiardo, *Pastorali...*, 39-42, in part. 41), potrebbe essere stata composta pensando già a un eventuale libro, il cui progetto sarebbe stato avviato e realizzato in seguito all'arrivo a Ferrara di Alfonso (gennaio 1483); né tale ipotesi contrasta necessariamente con quella di Santagata, secondo cui le egloghe militari potrebbero essere nate indipendentemente dal suddetto progetto e, circolando singolarmente, essere state inviate al duca di Calabria mentre questi era a Napoli o in viaggio per Ferrara (M. Santagata, *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta politica*, Bologna 2016, 171): il fatto che il libro non fosse stato ancora progettato in concreto non esclude *a priori* che la sua possibilità fosse stata presa in considerazione nel corso della stesura delle più antiche egloghe «politiche» (II, IV, VIII), anche qualora queste avessero conosciuto una circolazione estravagante (che, d'altro canto, è documentata con sicurezza solo nel caso dell'egloga I: vd. il cappello introduttivo di Marina Riccucci al componimento in Boiardo, *Pastorali...*, 3-5, in part. 5).

¹⁷ Nell'antologia, i testi recenti non sono molti: la traduzione pulciana delle *Bucoliche* è degli anni Sessanta del Quattrocento; le egloghe di Arzocchi risalgono a molto tempo prima, e cioè all'inizio del secolo, mentre quelle di Benivieni erano state scritte nel corso degli anni Settanta, entro il 1480; infine, dei testi di Buoninsegni, i primi quattro erano stati dedicati ad Alfonso d'Aragona nel 1468 e l'ultimo a Lorenzo il Magnifico nel 1481 (vd. Battera, *L'edizione Miscomini...*, 157 e 182-184, nonché M. Riccucci, *Sannazaro e la guerra di Ferrara: le "Pastorali" di Matteo Maria Boiardo e la preistoria dell'"Arcadia"*, in *La Serenissima e il Regno...*, 601-615, in part. 607-608). Sulla circolazione dei versi di questi autori, vd. Velli, *Sannazaro e le «Partheniae myrica»...*, 16 (a cui si rimanda anche per la relativa bibliografia): «Sono [...] emersi non meno di sei manoscritti con egloghe (o parti di egloghe) dell'Arzocchi e provabile risulta altresì una circolazione manoscritta per quelle del Benivieni e del Fiorino».

dell'*Arcadia* – abbia contribuito alla concezione del progetto, realizzato di lì a poco dai due autori, di un libro pastorale organico: come osserva Stefano Carrai, «la coincidenza cronologica [...] è troppo vistosa»¹⁸ per negare un influsso della stampa miscominiana; e, in accordo con Marco Santagata, si può affermare che

per il rilancio nella bucolica volgare questo libro ha avuto una importanza capitale: esso non fonda un genere nuovo, ma dà alla bucolica in volgare la consapevolezza di essere un genere autonomo, in grado di presentarsi al pubblico in quanto tale e non come parte digressiva e di altri testi o, al più, come isolato lacerto occasionale.¹⁹

Insomma, l'edizione Miscomini ha la funzione di sancire, per i letterati di formazione umanistica, la liceità e perfino le possibilità espressive dell'egloga in volgare, che infatti proprio negli anni Ottanta del Quattrocento – irradiandosi dalla Toscana, dove era uno dei «generi di punta dell'umanesimo volgare»²⁰ già da circa un ventennio, verso il Ducato di Ferrara, «il centro più importante per la produzione e la diffusione della poesia bucolica latina»,²¹ e verso il Regno di Napoli – si diffonde in Italia al punto da diventare una moda del decennio.²² Di questo genere, a ben vedere, l'antologia miscominiana fornisce una vera e propria grammatica, offrendo vari spunti – per giunta diversamente declinabili – utili a risolvere il problema del macrotesto bucolico: elementi quali l'unitarietà del ciclo eglogistico in volgare (Bernardo Pulci traduttore di Virgilio), l'adozione di altri metri oltre alla terza rima (Arzocchi), la dimensione drammatico-rappresentativa (Benivieni), il riuso di Dante e Petrarca (Buoninsegni), sebbene non ignoti ad autori come Boiardo e a Sannazaro, che in una misura o in un'altra li hanno già acquisiti, emergono ora in tutta la loro clamorosa evidenza e assumono così un valore normativo. In particolare, nell'animo di Sannazaro si imprime l'immagine di un libro pastorale unitario, per di più implicitamente orientato verso la soluzione prosimetrica; Bernardo Pulci, infatti, premette un argomento in prosa ad ognuna delle dieci bucoliche virgiliane da lui tradotte, e le fa seguire da due elegie funebri: quasi una premonizione della struttura dell'*Arcadia* nella sua diacronia.²³ Similmente, su Boiardo agisce la novità di una poesia bucolica volgare ormai abbastanza matura da legittimare l'organizzazione dei

¹⁸ S. Carrai, *Boiardo dai "Pastoralia" alla "Pastorale"*, in Id., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma 1999, 129-140, in part. 138.

¹⁹ Santagata, *Pastorale modenese...*, 165.

²⁰ Carrai, *Boiardo dai "Pastoralia"...*, 138.

²¹ C. Vecce, *Viaggio in "Arcadia"*, in Sannazaro, *Arcadia...*, 9-41, in part. 17.

²² «Il primo lustro degli anni '80 vede infatti una diffusione della moda bucolica in tutt'Italia; l'egloga esce dalle scuole, non è limitata a singoli interventi, diventa endemica»: così A. Tisconi Benvenuti, *Genere bucolico, poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, in «Italiq», 20 (2017), 13-31, in part. 26-27; oltre all'importanza della stampa miscominiana, l'autrice rileva opportunamente il ruolo che la fortuna editoriale dell'*Ameto* di Boccaccio ha svolto nel favorire la diffusione della moda pastorale (vd. 27).

²³ Per queste considerazioni, vd. Vecce, *Viaggio...*, 16.

singoli componimenti in una struttura organica: ciò permette all'autore di ripercorrere in modi analoghi ma differenti il cammino che vent'anni prima lo aveva portato a raccogliere dieci sue egloghe latine nei *Pastoralia*; su di lui agisce anche l'esempio dei versi nei quali, attraverso immagini di devastazioni belliche e sinistre allusioni a temi politici, il velame bucolico si squarcia e nel mondo atemporale dei pastori irrompe il presente con la sua inopinata tragicità: è quanto occorre al repertorio della scrittura eglogistica di Boiardo dopo lo *shock* causato dall'assedio di Rovigo, con cui ha inizio la Guerra di Ferrara.

Proprio la Guerra di Ferrara, d'altronde, costituisce un'altra delle circostanze che legano la composizione delle *Pastorali* a quella dell'*Arcadia*: un'ampia letteratura critica²⁴ ha dimostrato con argomentazioni molto convincenti che il progetto del libro boiardesco viene concretamente avviato poco meno di un anno dopo l'arrivo a Ferrara, il 14 gennaio 1483, di Alfonso d'Aragona, il duca di Calabria lì giunto per combattere contro l'esercito veneziano che aveva invaso lo Stato retto da suo cognato Ercole I d'Este; e al seguito di Alfonso probabilmente c'era anche Sannazaro,²⁵ che sarebbe rimasto fino all'autunno dell'anno successivo nel Ducato, dove intanto Boiardo scriveva egloghe in onore dell'erede al trono di Napoli. Dunque, nello stesso luogo e nello stesso arco di tempo, con il medesimo evento bellico sullo sfondo, il poeta napoletano e il conte di Scandiano avrebbero lavorato a un libro pastorale destinato a comporsi in entrambi i casi di dieci pezzi in volgare: le egloghe delle *Pastorali* e le unità

²⁴ Vd. i contributi citati *supra*, n. 16, ai quali si rinvia anche per ulteriori approfondimenti bibliografici.

²⁵ La nostra unica fonte di questo dato è il sonetto XCI delle *Rime* del Cariteo, indirizzato ad Alfonso d'Avalos, marchese di Pescara: «Marchese, ad cui natura diede ingegno / Diverso dal maligno volgo, insano, / Che posso io dir che fai, tanto lontano / Dal comune Signor, dolce & benegno? / Che fa quel ch'oggi è sol d'imperio degno, / A gli altri altero, ad suoi soggetti humano? / Quel che, pace tenendo & guerra in mano, / Tranquillo & secur serba il patrio regno. // Bramo anchor di saper: se l'Aquevivo, / Di toga ornato & d'arme, ha pur pensiero / D'admirar hor Marone & hor Homero? // D'Altilio non dimando o de Syncero, / Ché l'uno & l'altro è salvo, eterno & vivo, / Come io son per amor de vita privo». Si cita da *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo. Secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di E. Pèrcopo, Napoli 1892, 112, dove il curatore, nelle annotazioni al testo, osserva che il sonetto è stato verosimilmente scritto «quando Alfonso, duca di Calabria, era nel Ferrarese o in Lombardia (vd. il *tanto lontano* del vs. 3), capitano generale della Lega contro Venezia (1482-84)» e che, siccome Andrea Matteo Acquaviva (l'*Aquevivo* citato all'inizio della sirma) «nel 1485 si trovava già nella congiura dei baroni, questo son[etto] dovette esser scritto necessariamente prima, e probabilmente, come abbiám supposto noi, nel 1482» (*ibid.*). Quindi – dopo aver notato quanto segue sulla menzione di Gabriele Altilio e Sannazaro (= *Syncero*) al v. 12: «L'Altilio seguì anch'egli Alfonso in quella spedizione [...]; ma che vi fosse andato anche il Sannazaro non si rileva, ch'io sappia, d'altra fonte» (*ibid.*) – Pèrcopo invita il lettore a soffermarsi sul sonetto XCIII, dove Sannazaro, dedicatario del componimento, è descritto ancora una volta come lontano dal Regno, presumibilmente perché a Ferrara con Alfonso: «Syncero, l'huom de vita integro & sano / Di mente va secur senz'alcun dardo: / Così di selva in selva inerme & tardo / Vo, mentre tu di me sei sì lontano!» (vv. 1-4; *ivi*, 113-114).

prosa-egloga della prima redazione dell'*Arcadia*. Oltre che dalle coordinate spazio-temporali, poi, le vicende compositive di tutte e due le opere, come si è potuto intuire, sono legate tra loro da una precisa figura: Alfonso d'Aragona, che peraltro aleggia come dedicatario-fantasma nel libro di Boiardo e forse anche in quello di Sannazaro. È infatti ormai assodato che il progetto delle *Pastorali* sia stato concepito – con o senza lo sprone di Ercole I d'Este – soprattutto come omaggio²⁶ al duca di Calabria, il principe-condottiero che in un primo tempo era stato salutato come il salvatore capace, grazie al suo valore militare, di scongiurare il tracollo dello Stato ferrarese, e che alla fine, dopo la pace di Bagnolo (7 agosto 1484), si era trasformato, agli occhi dei sudditi e dei regnanti estensi, in un traditore che aveva illegittimamente concesso il Polesine ai Veneziani, umiliando il Ducato: questo spiega perché, sebbene ormai concluse, le *Pastorali*, con la loro funzione encomiastica di colpo svuotata di ogni ragion d'essere, vennero accantonate, non conobbero reale circolazione né pubblicazione e dunque non furono mai dedicate ad Alfonso, come ci confermano tanto l'assenza di codici di dedica al duca di Calabria quanto l'assoluta esiguità della tradizione manoscritta.²⁷ Che Sannazaro abbia dedicato ad Alfonso la prima versione dell'*Arcadia* – nella redazione **A**¹ – è invece tutt'altro che indubbio, ma appare piuttosto verosimile, specie se – sulla scorta delle argomentazioni di Carlo Vecce²⁸ – si considera che Niccolò Liburnio allude a una pubblicazione dell'*Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* avvenuta nel 1484 o poco dopo,²⁹ cioè a ridosso del ritorno a Napoli (3 novembre 1484) del poeta stesso e del duca di Calabria, accolto in trionfo e pronto a inaugurare «una stagione di rinascita delle arti e delle lettere»;³⁰ e, d'altronde, ad Alfonso d'Aragona è implicitamente estendibile la dedica del libro – nella redazione **A**² – a sua moglie Ippolita Maria Sforza.³¹ Si conferma, così, quello che Santagata ha definito il singolare «ruolo di catalizzatore che Alfonso svolge per la bucolica volgare del Quattrocento»,³² evidente già a partire dalla cruciale antologia miscominiana: qui, infatti, le prime quattro egloghe di Buoninsegni recano la dedica al duca di Calabria, e inoltre la

²⁶ Molto congruamente Stefano Carrai sottolinea come «il movente della raccolta non si esaurisce nell'aspetto encomiastico», dal momento che Boiardo non solo intendeva omaggiare Alfonso, «ma anche mirava ad aggiornare la propria fisionomia poetica» (Carrai, *Boiardo dai "Pastorali"*..., 140).

²⁷ Fondamentali, per questi aspetti, Riccucci, *Nota al testo...*, 245-260 e Ead., *Sannazaro e la guerra...*, 611-614.

²⁸ L'ipotesi della dedica ad Alfonso è in Vecce, *Il prosimetro...*, 241.

²⁹ Liburnio osserva che, dopo la morte delle 'tre Corone', gli autori classici «giacquero per cento e più anni come isconosciuti dalle regioni d'Italia insino al MCCCCLXXXVIII o poco più oltre, dove, con meraviglia e consolazione di tutta Italia, venne fuori la dotta e dilettevole *Arcadia* dello onorato gentiluomo napolitano Giacompo Sincero Sanazaro» (Niccolò Liburnio, *Le occorrenze umane* [1546], a cura di L. Petrone, Milano 1970, 27).

³⁰ Vecce, *Il prosimetro...*, 241.

³¹ Vd. *supra*, n. 13.

³² Santagata, *Pastorale modenese...*, 167.

quarta contiene la profezia di eventi traumatici che coinvolgono il regno di Napoli, nonché le sopraccennate immagini di guerra, sconvolgimento cosmico, pestilenza, morte, e perfino il motivo – facilmente rifunzionalizzabile nel contesto dell’attacco mosso a Ferrara da Venezia – del crudele leone che divide il gregge: particolari, questi, che potrebbero aver influito non poco sulla decisione di iscrivere il ciclo delle *Pastorali* sotto il segno dell’omaggio ad Alfonso.³³ Questi avrebbe continuato fino alla sua morte (1495) a polarizzare su di sé l’attenzione degli autori bucolici: come Boiardo aveva ‘richiamato’ il duca a Ferrara con i suoi versi pastorali, così Galeota e De Jennaro nel 1484 gli indirizzano egloghe con cui lo invitano a tornare in patria, dove il clima è molto teso, essendo la Congiura dei Baroni sul punto di esplodere; e il secondo dei due, poi, gli dedicherà l’intera *Pastorale*.³⁴ Né questi esempi esauriscono la lista delle tante opere quattrocentesche in cui Alfonso figura come dedicatario e/o personaggio di rilievo.³⁵

3. Le molte vie dell’“Arcadia” a Ferrara

Le circostanze, le persone e i modelli alla base degli intrecci tra le *Pastorali* e l’*Arcadia* a cui si è accennato possono essere letti, in un certo senso, come degli *input* che Boiardo e Sannazaro accolgono per dare, ciascuno in autonomia e in parallelo rispetto all’altro, una propria soluzione al problema del libro organico nel genere pastorale in volgare: per Boiardo, è una rimodulazione – tutt’altro che scontata – del classicismo estense ipostatizzato dai *Pastoralia*, per cui si prova ad andare oltre la produzione eglogistica precedente recuperando lo schema virgiliano delle dieci bucoliche e innovandolo attraverso una logica macrotestuale improntata a rigorosi criteri di simmetria (di qui l’uso esclusivo della terza rima), nonché vincolando tale operazione letteraria a una finalità politico-encomiastica³⁶ che fa costantemente leva sull’elemento mitico e sulla dimensione allegorica tipica del genere, sottratta però ai modi dell’artificiosità e dell’oscurità; per Sannazaro, non troppo diversamente, si tratta di una soluzione moderna e classica allo stesso tempo, fedele alla tradizione umanistica (giocata com’è sul terreno delle reminiscenze e delle tessere intertestuali, del ri-uso dei materiali tratti dalla letteratura pastorale classica, neolatina e volgare,³⁷ oltre che su quello del

³³ Vd. A. Tissoni Benvenuti, *Alfonso Duca di Calabria e le “Pastorale” di Boiardo*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di F. Magnani, Napoli 1995, 47-55, in part. 53; Carrai, *Boiardo dai “Pastoralia”...*, 138.

³⁴ Vd. Ricucci, *Il “neghittoso”...*, 178-180.

³⁵ L’elenco è in Tissoni Benvenuti, *Alfonso Duca di Calabria...*, 49-50.

³⁶ Ma si tenga sempre presente che «la trasposizione poetica intrapresa da Boiardo supera la semplice propaganda politica e l’encomiastica cortigiana» (B. Guthmüller, *Ercole e il leone nemeo. Bucolica e politica nelle “Pastorali” di Boiardo*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a cura di G. Venturi-F. Cappelletti, Firenze 2009, 55-69, in part. 61).

³⁷ Vd. Velli, *Sannazaro e le «Partheniae myricae»...*, 2.

perfezionamento in senso classicistico della lingua letteraria) e però del tutto inedita nel panorama dell'epoca, essendo in grado – tramite la polimetria e le altre acquisizioni della bucolica volgare, specialmente toscana, del Quattrocento – di far esondare l'opera dai confini dell'egloga per lasciarla procedere in direzione sia narrativa (con la rivisitazione della struttura della *Vita nuova* e dell'*Ameto*) sia lirica³⁸ (alla luce del magistero di Petrarca).³⁹

In entrambi i casi siamo di fronte ad approcci destinati, sulla carta, a segnare una svolta nel genere; nella pratica, però, le *Pastorali* di Boiardo, nelle quali il progetto letterario è legato a doppio filo con l'intento politico, perdono dopo la pace di Bagnolo la loro motivazione intrinseca e – se così possiamo dire – la capacità di aderire al reale che con troppa rapidità è mutato: come ha scritto Marina Riccucci, «nel 1484 il poeta padano [...] consegnò – e *silentio*, s'intende – il testimone del genere pastorale al poeta napoletano Jacopo Sannazaro»,⁴⁰ che in quello stesso anno «si immerse nella stesura del romanzo pastorale». ⁴¹ Sarà dunque l'*Arcadia* a imporsi come pietra miliare della cultura letteraria in Italia e in Europa, e quindi anche nella patria di Boiardo. Ebbene, proprio per valutare la pervasività del modello sannazariano nella letteratura estense tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento bisognerà richiamare la duplice – o, meglio, molteplice – natura dell'*Arcadia* di cui si accennava all'inizio: se il libro si configura come un romanzo pastorale in cui momenti lirici e momenti narrativi si armonizzano, accentuando insieme le possibilità drammatiche insite nelle egloghe dialogate e nell'originale intreccio tra voce del passato (la pseudo-oralità riportata dei versi) e voce del presente (la lingua letteraria scritta delle prose),⁴² allora le tracce della sua ricezione si dovranno cercare non solo nella produzione strettamente bucolica, ma anche in quella lirica o teatrale, e perfino nel poema cavalleresco.

In ambito pastorale *stricto sensu*, bisogna innanzitutto prendere in considerazione l'ipotesi che siano stati influenzati in qualche misura dalle egloghe sparse di Sannazaro (I^e, II^e e VI^e) – la cosiddetta redazione **E** dell'*Arcadia* – alcuni testi bucolici di area ferrarese, a cominciare dalle stesse *Pastorali* di Boiardo. Carrai ritiene che Sannazaro – considerato anche il suo plausibile soggiorno in terra

³⁸ Giova ricordare che, di dodici egloghe, ben quattro (III^e, IV^e, V^e e VII^e) sono componimenti in metro lirico; sono, cioè, «egloghe non egloghe» secondo la felice definizione di I. Becherucci, *Le egloghe non egloghe*, in Ead., *L'alterno canto...*, 61-88.

³⁹ Per l'analisi dei rapporti tra tradizione bucolica, genere lirico e testi prosimetrici nell'*Arcadia* è fondamentale F. Tateo, *La crisi culturale di Jacobo Sannazaro*, in Id., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari 1967, 11-109, dove – tra le altre cose – in riferimento a Sannazaro si parla di «un petrarchismo [...] “arcadico”, che – a parte l'imitazione linguistica e formale – rinnova soprattutto il tema dell'affanno interiore nutrito di vana speranza, dell'uomo che medita solitario e malinconico sui propri travagli» (ivi, 59).

⁴⁰ Riccucci, *Sannazaro e la guerra...*, 614.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Vd. Tateo, *La crisi culturale...*, 18-20 e Vecce, *Viaggio...*, 17-18.

estense, durante il quale potrebbe aver anche incontrato Boiardo – dovette conoscere le *Pastorali*,⁴³ e Vecce, non senza ragione, osserva che «forse è proprio la concorrenza boiardesca a indurre Sannazaro a superare decisamente la maniera dei bucolici moderni»;⁴⁴ ma ciò non significa che Boiardo non conoscesse, a sua volta, l'*Arcadia*, perlomeno nella sua «redazione estravagante». Così, sulla scia degli esempi offerti da Cristina Montagnani,⁴⁵ possiamo comparare i seguenti passi delle due opere:⁴⁶

Non foschi e freddi, ma lucenti e tepidi
 eran gli giorni; e non s'udivan **ulule**,
 ma vaghi uccelli dilettoni e lepidi.
 La terra c'oggi par che tuta **pulule**
 d'atri aconiti e d'erbe assai mortifere,
 onde ciascun par che or si lagne et **ulule**,
 era allor piena d'erbe salutifere,
 e di balsamo [e] incenso lacrimevole,
 di mirre preziose ed **odorifere**.

(*Arcadia*, VI^e, 85-93)⁴⁷

Però Corina, ad ascoltare avecia
 il canto tuo che sembra quel de la **ulula**,
 questo mio, ben che rocio, lo acarecia.
 e da mei versi questo lauro **pulula**
 rami novelli, e sotto a lui non cantano
 più le cornice e lupo più non vi **ulula**.

Come cicada sotto al sole estifero,
 rauca hai la voce ed arido il salivio,
 e la cicuta soni come piffero:
 se fai di cotal canto tanta copia
 secar vedrai questo arbore **odorifero**.

(*Pastorali*, VII, 10-15; 2-6)⁴⁸

Nei versi di Sannazaro a parlare è il pastore Orcano (Opico nella stesura definitiva), che dà voce al tema, tipico nel genere, della perduta età dell'oro, della nostalgia per l'inattingibile infanzia del mondo durante la quale vigea l'armonia tra l'uomo e la natura,⁴⁹ laddove nel tempo presente tutto appare corrotto e marchiato dal dolore. Nelle *Pastorali*, invece, il contesto è quello della gara poetica: il primo gruppo di versi è pronunciato da Gorgo, controfigura di Arzocchi, mentre nella seconda prende la parola Damone, forse proiezione dello stesso Boiardo nonché personaggio omonimo di uno dei due protagonisti dell'egloga

⁴³ Vd. Carrai, *Boiardo dai "Pastorali"...*, 140.

⁴⁴ Vecce, *Viaggio...*, 17.

⁴⁵ C. Montagnani, *Fra Ferrara e Napoli: percorsi bucolici*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», 13 (2018), 47-60, in part. 49-50.

⁴⁶ Per quanto riguarda le tre egloghe sannazariane, non essendo stato possibile consultare i due codici che testimoniano lo stato redazionale **E** (vd. n. 7), si proverà a riportare – a titolo meramente esemplificativo – il testo dell'edizione curata da Vecce, integrato, però, con le *variae lectiones* del codice Marciano It. Zanetti 60 (4752) che si leggono in Villani, *Per l'edizione...* e in Landi, *Un nuovo testimone...*

⁴⁷ Sannazaro, *Arcadia...*, 149-150; Villani, *Per l'edizione...*, 86 e 101; Landi, *Un nuovo testimone...*, 280. In corsivo sono segnalate le lezioni di **E**. In grassetto, invece, le rime o le catene di rime in corrispondenza tra loro nei due testi.

⁴⁸ Boiardo, *Pastorali...*, 152-153.

⁴⁹ Vd. il commento di Vecce in Sannazaro, *Arcadia...*, 153.

VIII di Virgilio;⁵⁰ i due pastori si scambiano piccole ingiurie con cui ciascuno accusa l'altro di essere poco abile a intonare versi, facendo emergere il registro comico-popolare del componimento (sollecitato dalle terzine sdruciole di marca arzocchiana)⁵¹ e introducendo così il momento della sfida poetica: poco più avanti, infatti, Gorgo e Damone si cimenteranno in un canto amebeo a cui assiste Corinna in veste di giudice.

Immediatamente evidente, comparando i due testi, è la presenza in Sannazaro della terna di parole rimanti *ulule* : *pulule* : *ulule*, che torna – con minima *variatio*, cioè con singolarizzazione dei termini – in Boiardo (*ulula* : *pulula* : *ulula*),⁵² per poi riproporsi anche nell'egloga XII dello stesso poeta napoletano,⁵³ certamente posteriore a quelle qui analizzate. Ora, sebbene sia difficile dire quando sia stata composta l'egloga boiardesca,⁵⁴ è molto probabile che essa sia successiva alla circolazione del testo di Sannazaro, databile ai primissimi anni Ottanta del Quattrocento.⁵⁵ Si potrebbe quindi dedurre che qui Boiardo riprende Sannazaro, se non fosse che l'intreccio di tessere intertestuali è in realtà più complesso di quanto appaia. Innanzitutto, come segnalano i più recenti e autorevoli commenti,⁵⁶ la medesima serie di rime (con i termini al singolare, come nelle *Pastorali*) si trova nei versi iniziali della prima egloga di Arzocchi, un testo sicuramente precedente ad entrambi:⁵⁷ «Canta ciascuno a-ssé come fa l'*ulula*, / non che però le selve a-cciò si movano, / ché mai ne' nostri boschi più non *pulula* / un altro Melibeo che passi Corido: / oggi, apo lui, chi meglio sa dir *ulula*».⁵⁸ I

⁵⁰ Per queste ed altre considerazioni si rimanda ai commenti introduttivi all'egloga VII curati da Marina Riccucci e da Cristina Montagnani, rispettivamente in Boiardo, *Pastorali...*, 149-150 e in Matteo Maria Boiardo, *Pastorale. Carte de triumpho*, a cura di C. Montagnani-A. Tissoni Benvenuti, Novara 2015, 201-204.

⁵¹ Vd. M. Bregoli Russo, *La "Pastorale" del Boiardo tra le egloghe del Quattrocento*, in «Studi e problemi di critica testuale», 20 (1980), 161-175, in part. 173.

⁵² Senza dubbio spicca nella terna la rima equivoca *ulule/-a* (sostantivo) : *ulule/-a* (verbo).

⁵³ Sannazaro, *Arcadia...*, 317-318: «SUMMONZIO Moran gli armenti, e per le selve vachesi, / in arbor fronda, in terra erba non *pulule*, / poi che è pur ver che 'l fiero ciel non plachesi. // BARCINIO Vedrestì intorno a lui star cigni et *ulule*, / quando avvien che talor con la sua lodola / si lagne, e quella a lui risponda et *ulule*» (XII^e, 196-201; corsivi nostri).

⁵⁴ «Praticamente niente si può dire circa la datazione del componimento, nemmeno in termini di cronologia relativa»: così Marina Riccucci in Boiardo, *Pastorali...*, 150.

⁵⁵ Vd. *supra*, 56-57.

⁵⁶ Sannazaro, *Arcadia...*, 317 (Vecce); Boiardo, *Pastorali...*, 152 (Riccucci); Id., *Pastorale. Carte...*, 206 (Montagnani).

⁵⁷ «Alla mancanza di dati biografici su questo poeta è inevitabile supplire con informazioni tratte dai manoscritti: poiché rime sue si leggono nel Landau 89 della biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, manoscritto ben noto dell'estremo Trecento, dobbiamo ritenere Arzocchi nato, al più tardi, negli anni '80 del XIV secolo»: così S. Fornasiero, *Presenze (e assenze) della bucolica senese*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova 1998, 57-72, in part. 71, n. 38. Le egloghe di Arzocchi, pertanto, vanno collocate cronologicamente all'inizio del Quattrocento (vd. *supra*, n. 17).

⁵⁸ I, 8-12 (corsivi nostri). Si cita da Francesco Arzocchi, *Egloghe*, edizione critica e commento a

testi di Boiardo e Sannazaro, però, sono legati anche dall'aggettivo *odorifero* che – sebbene sdrucchiolo e dunque, per così dire, arzocchiano – nel poeta senese non c'è; si legge, invece, nell'egloga V di Buoninsegni⁵⁹ all'interno di una catena di rime comprendente anche il termine *salutifero* e dunque più vicina al testo del napoletano che a quello del conte di Scandiano: «questi un degno giardin prima bagnando, / dove ogn'arbor porrai veder *pomifero*, / di salto in salto poi vanno rigando. / Non è d'arabia il sen tanto *odorifero* / quanto qui troverai ambrosia e nectare / al gusto e all'odor più *salutifero*». ⁶⁰ C'è tuttavia un particolare da non trascurare: i quattro lessemi usati in fine di verso compaiono tutti insieme nello stesso componimento, a distanza ravvicinata, solo nell'*Arcadia* e nelle *Pastorali*, non in Arzocchi né in Buoninsegni; si può pertanto sostenere che sia stato il testo di Sannazaro, plausibilmente noto a Boiardo quanto quello dei due autori senesi, a catalizzare il recupero di materiali bucolici preesistenti, o perlomeno a concorrere ad esso.

Che quelli esaminati siano effettivamente riflessi dell'egloga VI di Sannazaro sembrerebbe confermato, d'altronde, dalla presenza nelle *Pastorali* di altre due ipotetiche spie lessicali 'arcadiche' segnalate dai commenti. Sempre nella settima egloga di Boiardo, al verso 45 («qua bisogna che canti e non che gracule»),⁶¹ compare il verbo *gracule* (= «gracchi»), che dovrebbe essere un *hapax* boiardesco (di sicuro non è attestato negli autori dell'edizione Miscomini e nella poesia pastorale quattrocentesca a noi più nota); la forma che più le si avvicina è, non a caso, un sostantivo che occorre al verso 137 della sesta egloga sannazariana: *graculo*, sostantivo-base da cui si origina il denominale *graculare* («D'oltraggio o di vergogna oggi non curano / questi compagni del rapace *graculo*»);⁶² contestualmente, però, bisogna sottolineare che tale lezione è tradata non dai manoscritti che testimoniano la redazione **E** ma bensì dal codice Vaticano latino 3202, «concordemente riconosciuto come vicinissimo all'originale del *Libro pastorale* nel suo profilo ultimo **A**²»: ⁶³ perciò, in questo caso, un'influenza di Sannazaro su Boiardo è postulabile solo se si ammette che lo stadio **A**² sia precedente alla composizione dell'egloga boiardesca e che tale redazione dell'*Arcadia* fosse nota al poeta di Scandiano (ciò implicherebbe una revisione delle congetturate cronologie compositive delle due opere; si potrebbe anche ipotizzare, piuttosto, un influsso in direzione inversa, ma la questione resta aperta). Elemento più

cura di S. Fornasiero, Bologna 1995, 3-4.

⁵⁹ Lo segnala Marina Riccucci con una nota *ad locum* nel suo commento all'egloga boiardesca (Boiardo, *Pastorali...*, 151-152).

⁶⁰ V, 280-285 (corsivi nostri). Si cita da Jacopo Fiorino de' Buoninsegni, *Bucoliche*, a cura di I. Tani, Pisa 2012, 125.

⁶¹ Boiardo, *Pastorali...*, 156.

⁶² VI^e, 136-137 (Sannazaro, *Arcadia...*, 152). Il corsivo è nostro.

⁶³ Landi, *Un nuovo testimone...*, 269. Nella redazione **E**, al v. 137 si legge «questi nostri pastor che van col baculo», dove *baculo* è il bastone pastorale (vd. Villani, *Per l'edizione...*, 102 e Landi, *Un nuovo testimone...*, 282).

probante in questo senso è invece l'*incipit* della sesta egloga boiardesca: «Diti pastori (e se vi duri *il giorno / tepido* sempre e la notte serena), / se alcuna fonte qua sorge de intorno» (vv. 1-3);⁶⁴ stavolta, infatti, la reminiscenza sannazariana (VI^e, 85-86) è assai probabile: comune ai due luoghi è non solo la co-occorrenza di *tepidò* e *giorno*, ma anche l'*enjambement* tra aggettivo e sostantivo, per di più in un contesto marcato dalle opposizioni semantiche del tipo luce/buio e clemenza/rigidità del clima.⁶⁵

La riprova del fatto che Boiardo avesse ben presente questo passo di Sannazaro, però, potrebbe esserci fornita – come vedremo – da una serie di dettagli a cui forse non è stata prestata la dovuta attenzione. Anzitutto indichiamo che i già citati versi 91-93 dell'egloga estravagante poi inserita nell'*Arcadia* sono costruiti per sovrapposizione a una terzina del canto XXIV dell'*Inferno* di Dante:

[La terra]
era allor piena d'**erbe** salutifere,
e di balsamo [e] **incenso lacrimevole**,
di **mirre** preziose ed odorifere.

(*Arcadia*, VI^e, 91-93)⁶⁶

[La fenice]
erba né biado in sua vita non pasce,
ma sol d'**incenso lagrime** e d'amomo,
e nardo e **mirra** son l'ultime fasce.

(*Inferno*, XXIV, 109-111)⁶⁷

Sebbene qui l'Alighieri stia quasi traducendo ed epitomando Ovidio,⁶⁸ che pure per il poeta napoletano costituisce un riferimento imprescindibile, non c'è

⁶⁴ Boiardo, *Pastorali...*, 131 (corsivi nostri).

⁶⁵ Nel caso del testo boiardesco, la seconda opposizione è implicita: com'è naturale, l'augurio che ci siano sempre giorni miti e notti serene sottintende, esorcizzandola, la possibilità che una realtà di segno contrario si inveri.

⁶⁶ Sannazaro, *Arcadia...*, 150; Villani, *Per l'edizzone...*, 86 e 101; Landi, *Un nuovo testimone...*, 280. Ancora una volta, si segnalano in corsivo le lezioni di **E** e in grassetto gli elementi in corrispondenza tra loro nei due testi.

⁶⁷ Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di E. Pasquini-A. Quaglio, Milano 1987, 247. A questa edizione faremo riferimento nelle successive citazioni.

⁶⁸ Ov. *Met.*, XV, 391-400: «Haec tamen ex aliis generis primordia ducunt; / una est quae reparat seque ipsa reseminet ales, / Assyrii Phoenicia uocant. non fruge neque herbis, / sed turis lacrimis et suco uiuit amomi. / haec ubi quinque suae compleuit saecula uitae, / ilicet in ramis tremulaeque cacumine palmae / unguibus et puro nidum sibi construit ore; / quo simul ac casias et nardi lenis aristas / quassaque cum fulua substrauit cinnama murra, / se super imponit finitque in odoribus aeuum» («L'unico capace di rigenerarsi e riseminarsi da sé è un uccello / che gli Assiri chiamano Fenice. Non vive né di grano / né di erbe, ma di lacrime d'incenso e di succo d'amomo. / Quando costei compie i cinque secoli di vita, / sale, ecco, sui rami in cima a una tremula palma, / e con gli artigli e il suo casto becco si edifica il nido. / Dopo aver steso sul fondo uno strato di cassia e di spighe / di lieve nardo, di cinnamomo sminuzzato e di bionda mirra, / vi sale sopra e conclude la sua vita tra i profumi»). Si cita da Ovidio, *Metamorfosi*, vol. VI: libri XIII-XV, a cura di A. Barchiesi, commento di P. Hardie, traduzione di G. Chiarini, Roma-Milano 2015, 174-175.

dubbio che nel suo testo Sannazaro intenda riecheggiare l'autore latino *attraverso* Dante, il quale resta, per la terzina in esame, la fonte primaria: lo si evince bene dalla perfetta simmetria con cui sono disposti in tre endecasillabi gli stessi elementi (erba, incenso e lacrime, mirra), che invece in Ovidio sono distribuiti in maniera diversa e nel giro non di tre ma di sette versi.

Se, dunque, nel passo esaminato Sannazaro rievoca Dante per alludere ad Ovidio, non è impensabile che poi un altro autore, partecipando anch'egli al serissimo gioco dell'intertestualità, sia potuto a sua volta arrivare a Dante passando per questi versi sannazariani: è ciò che riteniamo abbia fatto Boiardo in un testo di tutt'altra natura, il *Timone*. L'atto terzo di questa commedia – riscrittura dell'omonimo dialogo di Luciano incentrato su un personaggio storico dell'Atene del V secolo a.C. – si apre con quattro terzine dantesche in cui il protagonista, parlando tra sé e sé, dà sfogo alla sua misantropia attraverso la successione in *climax* di ottativi che evocano l'*humani generis excidium*:

TIMONE

Per utile de altrui e per mio danno
 zapai, tapin, lo altro hier questo terreno,
 che anchor guardando me rinova affanno.
 Così potessi io seminarlo apieno
 di quella herba che a l'homo è più nemica,
 aconito napello, o di vellido;
 o germugliasse in loco de la spica
 Occisione e Fame e Pestilentia,
 ché non mi gravarebbe la fatica,
 pur che perisce la humana sementia
 e che io vedesse ciascuno homo in pene.
 Oh, fosse el mondo posto a mia sentential!

(*Timone*, III, 1-12)⁶⁹

In questo passo, affatto assente nell'originale greco⁷⁰ e quindi da ricondurre *in toto* a Boiardo e alla sua volontà autoriale, risalta la fitta trama di rinvii alla *Commedia* incrociati tra loro: per fare appena qualche esempio, il verso «che anchor

⁶⁹ Matteo Maria Boiardo, *Timone. Orphei tragoedia*, a cura di M. Acocella-A. Tissoni Benvenuti, Novara 2009, 145-146.

⁷⁰ Nella commedia di Boiardo la fine del secondo atto e l'inizio del terzo corrispondono ai parr. 30-31 dell'opera di Luciano, nei quali Hermes e Pluto, terminato il loro dialogo in volo, giungono in Attica e procedono alla discesa sulla terra, raggiungendo il podere coltivato da Timone; l'incontro tra i personaggi, però, non è preceduto da un soliloquio del protagonista come in Boiardo, il quale fa coincidere l'inizio del par. 32 del dialogo luciano con la seconda battuta di Mercurio dopo l'intervento di Timone. Vd. Luciano di Samosata, *Timone o il misantropo*. *Introduzione, traduzione e commento*, a cura di G. Tomassi, Berlin-New York 2021, 150-151 (per il testo greco) e 172 (per la traduzione in italiano).

guardando me rinova affanno» ibrida – lo suggerisce Mariantonietta Acocella⁷¹ – *Inferno*, I, 6 («che nel pensier rinova la paura!»)⁷² con il ricordo di una terzina dello stesso canto;⁷³ a ciò si potrebbe aggiungere l’influsso esercitato dalle parole in fine di verso di *Paradiso*, IV, 109-111, da ritenersi plausibile all’interno di un quadro che – come si può vedere qui sotto – sembrerebbe improntato al recupero e alla rifunzionalizzazione delle rime del poema di Dante:

Per utile de altrui e per mio **danno**
zapai, tapin, lo altro hier questo terreno,
che anchor guardando me rinova **affanno**.
(*Timone*, III, 1-3)

Voglia assoluta non consente al **danno**;
ma consentevi in tanto in quanto teme,
se si ritrae, cadere in più **affanno**.
(*Paradiso*, IV, 109-111)⁷⁴

di quella herba che a l’homo è più **nemica**,
aconito napello, o di veleno;
o germugliasse in loco de la spica
(*Timone*, III, 5-7)

Di penter sì mi punse ivi l’ortica⁷⁵
che di tutte altre cose qual mi torse
più nel suo amor, più mi si fé **nemica**.
(*Purgatorio*, XXXI, 85-87)⁷⁶

pur che perisce la humana **sementia**
e che io vedesse ciascuno homo in pene.
Oh, fosse el mondo posto a mia **sententia**!
(*Timone*, III, 10-12)⁷⁷

«Deh, se riposi mai vostra **semenza**»,
prega’ io lui, «solvete mi quel nodo
che qui ha ’nviluppata mia **sentenza**».
(*Inferno*, X, 94-96)⁷⁸

A ben guardare, però, dietro la patina dantesca di questi versi si osserva in filigrana il fantasma di Sannazaro; al passo esaminato della sesta egloga dell’*Arcadia* rimandano infatti la connotazione ‘georgica’ del linguaggio con cui si esprime Timone (intento a coltivare i campi e a desiderare la distruzione dell’«humana sementia»), l’idea che i salutari frutti della terra vengano sostituiti da piante venefiche e, soprattutto, le scelte lessicali operate:

⁷¹ Vd. il suo commento *ad locum* in Boiardo, *Timone. Orphei...*, 145.

⁷² Dante, *Commedia...*, 43.

⁷³ *Inferno*, I, 22-24: «E come quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago a la riva, / si volge a l’acqua perigliosa e guata» (ivi, 44).

⁷⁴ Ivi, 806. Qui e nelle altre citazioni, ancora una volta, si indicano in grassetto le rime in corrispondenza tra loro nei due testi.

⁷⁵ Si noti la contiguità semantica tra *ortica* (in Dante) e *spica*, *aconito napello* e *herba* (in Boiardo).

⁷⁶ Dante, *Commedia...*, 691.

⁷⁷ Nel suo commento *ad locum* (Boiardo, *Timone. Orphei...*, 146) Mariantonietta Acocella suggerisce un confronto con *Inferno*, III, 104-105 («l’umana spezie e ’l loco e ’l tempo e ’l seme / di lor *semenza*») e 108 («ch’attende ciascun uom che Dio non teme», accostato per ragioni foniche e lessicali a «e che io vedesse ciascuno homo in pene»).

⁷⁸ Dante, *Commedia...*, 124.

Per utile de altrui e per mio danno
 zapai, tapin, lo altro hier questo **terreno**,
 che anchor guardando me rinova affanno.
 Così potessi io seminarlo apieno
 di quella **herba** che a l'homo è più nemica,
aconito napello, o di velleno;
 o germugliasse in loco de la spica
 Occisione e Fame e Pestilentia,
 ché non mi gravarebbe la fatica,
 pur che perisce la humana sementia
 e che io vedesse ciascuno homo in pene.

(*Timone*, III, 1-11)⁷⁹

La **terra** c'oggi par che tuta pulule
 d'atri **aconiti** e d'**erbe** assai mortifere,
 onde ciascun par che or si lagne et ulule,
 era allor piena d'**erbe** salutifere[.]

(*Arcadia*, VI^e, 88-91)⁸⁰

Oltre alla prossimità sintattica – in entrambi i testi – dei sostantivi *erba* e *aconito*, che nella redazione **E** è ancora più evidente (un indizio del fatto che Boiardo conoscesse l'egloga nella sua versione stravagante?), si nota qui la grande vicinanza semantica fra i termini scelti dai due poeti, che di fatto stanno esprimendo concetti analoghi: al terreno seminato appieno di aconito napello o di erbe velenose corrisponde la terra che pullula di atri aconiti e di erbe mortifere; inoltre il verbo *germugliasse* rimanda al significato originario – transitivo – di *pullulare* (che, per inciso, sarà quello per cui si opererà nella redazione finale dell'*Arcadia*); e infine nel desiderio di vedere «ciascun homo in pene» si sente distintamente l'eco del verso «onde ciascun par che or si lagne et ulule».

Insomma, da questi esempi si evince come l'*Arcadia*, grazie ai suoi livelli di intertestualità e al suo rapporto poliedrico con la tradizione, si prestasse ad essere, per i contemporanei del poeta napoletano, da un lato un punto di incontro con gli altri autori e dall'altro un 'deposito' tematico, stilistico e lessicale: la trasversalità della scrittura di Sannazaro faceva sì che la memoria di qualche suo verso potesse riverberarsi tanto in un'egloga che si inseriva nel solco della poesia bucolica più recente quanto in una commedia basata su un antico testo greco.

Tale funzione, naturalmente, era capace di attivarsi anche nella produzione lirica cortigiana: si può pensare, in area estense, a Niccolò da Correggio, già autore di un'egloga che riprende un tema presente ma tutto sommato marginale nella bucolica⁸¹ – quello del branco di lupi che minaccia gli armenti e la serenità del mondo pastorale – per alludere al pericolo per il Regno di Napoli rappresentato dalla Congiura dei Baroni, proprio come avviene in Sannazaro (nell'egloga II) e in De Jennaro (in più luoghi della *Pastorale*, ma soprattutto nell'egloga II).⁸² Pur essendo difficile, per via dei pochissimi appigli cronologici

⁷⁹ Boiardo, *Timone. Orphei...*, 145-146. Si segnalano in grassetto i lessemi in corrispondenza tra loro nei due testi, mentre si sottolineano parole e sintagmi che esprimono concetti analoghi in entrambi i componimenti.

⁸⁰ Sannazaro, *Arcadia...*, 149-150; Villani, *Per l'edizione...*, 86 e 101; Landi, *Un nuovo testimone...*, 280. Le lezioni di **E** sono in corsivo.

⁸¹ Riccucci, *Il "neghittoso"...*, 5-6.

⁸² Sul motivo dei lupi che minacciano il gregge, e sulle implicazioni che esso assume nella

offerti dai componimenti,⁸³ determinare con accuratezza la direzione seguita da eventuali influssi, andrà notato che nelle *Rime* di Correggio – capaci di contraddistinguersi nel panorama dell'epoca per il «ricorso costante a un'ambientazione pastorale»⁸⁴ e per i «continui rimandi tematici e stilistici al genere bucolico»⁸⁵ – si registra la presenza di almeno due motivi 'arcadici'. Il primo è quello dell'*in-scriptio corticis* (l'incisione, da parte del poeta-pastore, della propria vicenda d'amore sul tronco dell'albero), che – come ha sostenuto Massimo Danzi⁸⁶ – nell'*Arcadia* perde il suo carattere di *tópos* tra i *tópoi* bucolici per farsi cifra della composizione del libro pastorale: esso, infatti, occorre nell'opera, dal prologo fino all'ultima egloga, con una frequenza fino ad allora inedita – ben diciassette volte – e va a costituire al livello del macrotesto una sorta di *gradatio* che raggiunge la sua acme nella dodicesima prosa, con l'immagine – di ascendenza petrarchesca⁸⁷ – dell'arancio tagliato dalle inique Parche: il libro, la cui mole è cresciuta come quella di una pianta, via via che altre parole sono state aggiunte sulla corteccia, si conclude con la recisione dell'albero, quando il supporto viene meno e la scrittura diventa impossibile; ma il congedo dal libro ormai concluso è anche il congedo dal genere pastorale: la morte dell'albero si sovrappone alla morte della donna amata, che a sua volta simboleggia «la morte della poesia bucolica, abbandonata a piangere nei boschi la sua fine, per far commuovere ormai solo quei pochi che conservano certa perdita sensibilità».⁸⁸ Questa sensibilità apparteneva sicuramente a Niccolò da Correggio, come si può dedurre dalla

produzione bucolica aragonese, vd. il cap. II (*Il tema dei "lupi". Lettura della seconda egloga dell'"Arcadia"*) di Riccucci, *Il "neghittoso"...*, 103-160 e Montagnani, *Fra Ferrara e Napoli...*, 56-58. Per inciso, si noti che anche Ariosto, con la mediazione di Dante, fa ricorso a tale motivo per alludere alle difficoltà della situazione politica contemporanea (vd. *Orlando furioso*, XVII, 3-4 e 79).

⁸³ Vd. A. Tissoni Benvenuti, *Nota biobibliografica*, in Niccolò da Correggio, *Opere. Cefalo-Psicche-Silva-Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari 1969, 493-505, in part. 494.

⁸⁴ G. Guassardo, *Autoritratto del poeta "in villa": la poesia lirico-bucolica di Niccolò da Correggio*, in «Italiq», 24 (2021), 271-304, in part. 273.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ M. Danzi, *Gli alberi e il "libro". Percorsi dell'"Arcadia" di Sannazaro*, in «Italiq», 20 (2017), 119-148 e Id., *Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare*, in *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*. Atti del convegno internazionale (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016), a cura di M. Favaro-B. Huss, Firenze 2018, 199-219.

⁸⁷ Ci si riferisce ovviamente al lauro divelto nella canzone *Standomi un giorno solo a la finestra* (*Rerum vulgarium fragmenta*, CCCXXIII) e al tramonto del lauro nella decima egloga del *Bucolicum carmen*. Per un'analisi dei rapporti tra il simbolismo arboreo petrarchesco e quello sannazariano in relazione alla storia del genere bucolico, vd. C. Corfiati, *Declinazioni del modello petrarchesco: dalla "Laurea occidens" al "Sativolus" di Paraceto da Corneto passando per l'"Arcadia" del Sannazaro*, in *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*. Atti del convegno di studi (Bari, 20-22 maggio 2015), a cura di E. Tinelli, Bari 2016, 218-225.

⁸⁸ Tateo, *La crisi culturale...*, 37. Sulla riduzione al silenzio della poesia bucolica, vd. S. Valerio, *Canti e silenzi dei pastori nell'"Arcadia" di Sannazaro*, in «Critica letteraria», 47 (2019), 213-231, in part. 229-231.

significativa riproposizione, in diversi componimenti delle sue *Rime*, del tema che Sannazaro aveva intimamente assimilato, e che poi sarebbe stato riproposto da Ariosto nell'*Orlando furioso*, segnatamente nell'episodio dell'innamoramento di Angelica e Medoro (canto XIX) e in quello della prima manifestazione della follia di Orlando (canto XXIII), dove la distruzione delle varie specie di alberi sulle cui cortecce i due innamorati hanno inciso i loro nomi può essere letta come l'equivalente paradossale della morte del lauro petrarchesco e dell'arancio sannazariano.

Il secondo motivo 'arcadico' presente in Correggio è quello dell'aratore che, per quanto esperto, non può fare sempre e soltanto solchi dritti nel terreno; sviluppata nelle prime righe del paragrafo 15 di *A la sampogna*, tale immagine è funzionale, nell'*Arcadia*, a una dichiarazione di poetica: Sannazaro si giustifica⁸⁹ – e al tempo stesso rivendica⁹⁰ – di aver deviato dalla strada maestra, cioè di non aver rispettato i canoni imposti dalla poesia bucolica, ibridandola con altri generi e dunque alterando la geometria dei suoi confini. È curioso che nell'autore estense lo stesso tema – con intento e significato affini, ma di segno quasi opposto – si trovi proprio in un sonetto (*Rime*, CCC) nel quale viene imbastito un discorso metapoetico: partendo da un verso che si rivela essere ancora una volta citazione dantesca,⁹¹ e mescolando nel prosieguito *imagery* nautica e agricola, il poeta – simile all'intrepido marinaio, capace di continuare a navigare senza lasciarsi intimidire da pericoli e avversità, o al bravo contadino, intento a «tener dritto camin, far dritti i solchi»⁹² quando ara il campo – dichiara che il suo compito è andare avanti, nonostante tutto, nel proprio cammino e portare a termine l'opera iniziata.

Ma al di là di tessere e temi condivisi con Sannazaro, forse a colpire di più è che il carattere distintivo delle *Rime* di Correggio, oltre che nel costante riferimento alle modalità e al repertorio simbolico del genere pastorale, possa essere individuato «nell'integrazione mescolata delle fonti e nelle soluzioni stilistiche di un certo eclettismo»⁹³, perché è esattamente in questa direzione che sembra andare un'ipotetica «funzione Sannazaro» nell'ambito della produzione letteraria estense durante il regno di Ercole I (1471-1505) e di Alfonso I d'Este (1505-1534). Infatti, con l'operazione letteraria compiuta nell'*Arcadia*, agli autori di formazione umanistica che si trovano a svolgere la loro attività nelle corti Sannazaro offre un paradigma di riferimento sotto molti riguardi: per la

⁸⁹ Vd. *ivi*, 35.

⁹⁰ Vd. il commento *ad locum* di Vecce in Sannazaro, *Arcadia...*, 328.

⁹¹ «Quel che fe' privi del vèl d'oro i Colchi», perifrasi che individua Giasone sulla scorta di *Inferno*, XVIII, 86-87: «Quelli è Iasón, che per cuore e per senno / li Colchi del monton privati fène» (Dante, *Commedia...*, 192). Il sonetto del poeta estense si legge in Correggio, *Opere...*, 256-257, da cui si cita.

⁹² Correggio, *Opere...*, 256.

⁹³ M. Bosisio, *Tra "cetera" e "fistole": le "Rime" di Niccolò da Correggio*, in «Misure critiche», 18 (2019), 60-84, in part. 63.

sovrapposizione degli echi di autori antichi, medievali e contemporanei; per l'incrocio tra mitico e storico, tra raffinatezza letteraria e spontaneità popolare; per la rappresentazione dell'ambiente cortigiano o della realtà politica dietro lo schermo di un mondo utopico suscettibile di entrare in crisi; e, infine, per il confronto che avviene con la tradizione nell'ottica della fondazione di un genere nuovo in cui – attraverso la scelta sincronica di soluzioni differenti tra loro – lirico, drammatico e romanzesco possono convivere.

In questo senso, l'influenza del prosimetro pastorale non si concreta tanto nella ricorrenza di moduli sannazariani nelle opere altrui, quanto piuttosto nell'impulso dato alla sedimentazione di fonti, modelli e opzioni stilistiche in rapporto all'esigenza – avvertita nelle corti, e specialmente in un centro dell'umanesimo come Ferrara – di alimentare mitologie politiche attraverso le arti e di produrre forme di cultura e di intrattenimento sempre nuove. Così la «funzione Sannazaro» poteva agire sia quando letterati e umanisti popolavano la corte estense di pastori sia quando essi la popolavano di cavalieri, eroi mitici, personaggi allegorici – non di rado proiezioni di signori, funzionari e amici, o degli autori stessi.

L'importanza di tale sedimentazione è particolarmente evidente in quell'arte di cui «la corte del signore [...] diventava l'interprete naturale»⁹⁴ e a cui, non a caso, Ercole I e Alfonso I dedicarono grande attenzione: l'arte teatrale. In questo campo appare notevole, tra gli ultimi anni del Quattrocento e i primi del Cinquecento, la diffusione di una terza forma drammatica, alternativa a commedia e tragedia, che a Ferrara e nelle corti centro-settentrionali viene elaborata esclusivamente in volgare:⁹⁵ l'egloga rappresentativa, la cui ascendenza va rintracciata non nel dramma satiresco (di cui pure, nei suoi sviluppi, condividerà alcuni elementi), ma bensì nella poesia bucolica. Secondo Raimondo Guarino⁹⁶ e Piermarco Vescovo,⁹⁷ nella definizione dei caratteri che contraddistinguono il passaggio dalla forma scritta alla forma drammatica ha giocato un ruolo importante l'*Arcadia*: per via della sua natura composita – e si ricordino, al riguardo, le osservazioni di Carrara da cui siamo partiti –, dal prosimetro, diffusosi ampiamente dopo le stampe non autorizzate di **A** (1502-1504) e l'uscita della summontina (1504), si sono attinti spunti e soluzioni che hanno contribuito ad arricchire e consolidare il processo di trasferimento dell'egloga dalla dimensione scritta a quella rappresentativa, all'interno della quale – particolare non trascurabile –

⁹⁴ M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, I: *La drammaturgia medievale. Il teatro del Cinquecento*, Firenze 1951², 275.

⁹⁵ Vd. F. Bortoletti, *Per una nuova drammaturgia. L'egloga nel Quattrocento italiano: dall'idea dell'esecuzione alla pratica scenica*, in «Quaderni d'italianistica», 30 (2009), 67-108, in part. 68.

⁹⁶ R. Guarino, *L'«Arcadia» del Sannazaro e l'egloga rappresentativa tra Napoli, Ferrara e Venezia*, in *La Serenissima e il Regno...*, 369-382.

⁹⁷ P. Vescovo, *Teatralità endemica, pittura, letteratura applicata, pastori, dèi sopravvivenuti. (Un catalogo)*, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di D. Perocco, Bologna 2012, 607-650.

hanno assunto un peso decisivo, a parere di Guarino, più le prose sannazariane che i versi bucolici. Scrive lo studioso:

Sono le egloghe ferraresi rappresentate nei primi anni del ducato di Alfonso, assai prima degli esiti orientati alla fissazione del dramma pastorale nei decenni successivi, a testimoniare lo sbocco delle invenzioni narrative, descrittive e tematiche del libro del Sannazaro nelle pratiche di spettacolo.

[...] È nella sostanza descrittiva e narrativa della prosa bucolica del Sannazaro che troviamo i fattori corrispondenti all'autonomo sviluppo impresso all'egloga rappresentativa dalla danza e dalla musica di corte, e dalla mimesi dei comportamenti magici e rituali catalizzati dal nucleo del lamento amoroso e dalla tematica dei *remedia amoris*.⁹⁸

Guarino accosta quindi alcune prose dell'*Arcadia* a sequenze specifiche presenti nell'egloga di Niccolò da Correggio per il carnevale del 1506 e in quella di Ercole Pio per il carnevale del 1508, che, pur non essendoci giunte, ci sono note nei loro tratti essenziali grazie alle descrizioni fornite da Bernardino Prosperi a Isabella d'Este. Nella seconda, in particolare, si individuano persuasive affinità con elementi dell'opera di Sannazaro: al dialogo d'amore dei pastori tra di loro e con la ninfa, al motivo della caccia, e al sacrificio propiziatorio corrispondono nell'*Arcadia* la dimensione rituale della festa in onore di Pales nella prosa III, la rilevanza dell'attività venatoria nel racconto di Carino (prosa VIII), nonché il tema del lamento amoroso che, nelle prose IX e X, introduce l'incontro con il sacerdote Enareto e l'arrivo nella spelonca dove si trova l'altare dedicato a Pan. Alla luce di ciò si può concludere che le «egloghe ferraresi mostrano il rilievo delle prose arcadiche nella composizione dello spettacolo, nella traduzione dell'egloga in impaginazione di attrazioni e moduli recitativi e musicali».⁹⁹

4. *Colui che dai più degni ha tanto onore: Sannazaro secondo Ariosto*

Tre settimane dopo la messa in scena dell'egloga di Ercole Pio (1508), Ludovico Ariosto, già dal 1497 tra gli stipendiati estensi e da quattro anni al servizio del cardinale Ippolito, vede andare in scena al Teatro della Sala Grande la *Cassaria*, sua prima commedia: lo scrittore conosce bene sia gli spettacoli di corte sia il sistema bucolico ferrarese con i suoi percorsi che dalla poesia pastorale conducono allo sviluppo di forme rappresentative, e non a caso era stato anche autore, prima del settembre del 1506, di un'egloga drammatica sul tema della congiura di Ferrante e Giulio d'Este.¹⁰⁰

⁹⁸ Guarino, *L'«Arcadia» del Sannazaro...*, 379.

⁹⁹ Ivi, 380. Sul rapporto tra le egloghe ferraresi menzionate e il testo di Sannazaro, e sulla funzione catalizzatrice svolta da quest'ultimo nell'ambito degli sviluppi performativi dell'egloga, vd. anche F. Bortoletti, «*Arcadia*», *festa e «performance» alla corte dei re D'Aragona (1442-1503)*, in «*The Italianist*», 36 (2016), 1-28, in part. 15-17.

¹⁰⁰ Vd. le note di commento all'egloga stilate da Cesare Segre in Ludovico Ariosto, *Opere minori*,

Intanto nel 1504, quando Ariosto aveva cominciato a lavorare alla prima stesura dell'*Orlando furioso*, era uscita l'edizione summontina dell'*Arcadia*: diventava, così, sempre più concreto l'influsso esercitato da quell'opera che, nata in seno alla tradizione bucolica, aveva fondato un nuovo genere spostandosi verso la dimensione romanzesca – la stessa, si noti, a cui guardava il poeta del *Furioso* – e poteva ora imporsi come modello e catalizzatore di diverse forme della nuova letteratura in volgare.

Ci si deve chiedere allora quanto e come questa situazione si rifletta nel poema ariostesco. È noto che nell'opera, dato il suo carattere centrifugo e 'on-nivoro', trovino spazio anche motivi, momenti e modalità riconducibili alla tradizione pastorale, ed è altrettanto noto che su alcuni di essi si allunghi l'ombra di Sannazaro: abbiamo già citato il tema – prima topico, poi strettamente 'arca-dico' – dell'*inscriptio corticis* nei canti XIX e XXIII, a cui si lega quello dell'amore come malattia, e quindi come *furor*, che nel prosimetro sannazariano si ipostatizza soprattutto nelle figure di Clonico e di Sincero e che in Ariosto diventa uno degli elementi portanti della trama romanzesca: pur con le loro specifiche differenze, entrambe le opere veicolano un'idea del sentimento molto concreta – l'amore come sofferenza, straniamento dal proprio io e spossessamento di sé –, ¹⁰¹ a tal punto da sfidare i codici letterari responsabili della sua idealizzazione e ribaltarli attraverso la raffigurazione della violenza amorosa in forme allegoriche (gli uccelli catturati e tormentati da Carino, a sua volta catturato e tormentato dalla passione fino al *cupio dissolvi* nella prosa VIII dell'*Arcadia*) oppure in maniera esplicita (Orlando che fa scempio della natura nel canto XXIII del *Furioso* e arriva a trucidare dei pastori in quello successivo). Né bisogna dimenticare che sia il romanzo pastorale sia il poema cavalleresco sfruttano, anche come cornice del motivo amoroso, il *tópos* del *locus amoenus*, la cui funzione è però incrinata da uno stato di turbamento, di incertezza e di disordine che sussiste sotterraneo e che viene tradotto in termini tragici in Sannazaro e perlopiù (ma non solo) ironico-satirici in Ariosto.

Lo si vede, ad esempio, nel viaggio di Astolfo sulla luna, una parodia di quello oltremondano di Dante approntata mediante gli strumenti del *Somnium* di Leon Battista Alberti: nell'ottava 72 del canto XXXIV, in cui il paesaggio lunare si spalanca agli occhi del lettore, troviamo una riscrittura dei versi 14-19 – ricchi di echi petrarcheschi – dell'egloga V dell'*Arcadia*; così, alla luce della logica lunare che capovolge quella terrena e svela l'illusorietà di quanto appare nel mondo, ci accorgiamo che anche quel *locus amoenus* «appartiene di diritto agli *adynata*

a cura di C. Segre, Milano-Napoli 1954, 224-237. Sull'opera si veda almeno S. Carrai, *Niccolò D'Arco personaggio di un'egloga ariostesca*, in Id., *I precetti di Parnaso...*, 141-151.

¹⁰¹ Vd. A. Caracciolo Aricò, *La riscrittura della favola pastorale da Sannazaro a Lope de Vega*, in *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagis*. Atti del convegno (Roma, 12-13 novembre 1993), Roma 1995, 199-212, in part. 201 e D. Delcorno Branca, *L'inchiesta autunnale di Orlando*, in «Lettere italiane», 52 (2000), 379-399, in part. 392.

pastorali»;¹⁰² e comprendiamo che qui in fondo l'autore sviluppa secondo il proprio disegno le possibilità contenute *in nuce* nel prosimetro sannazariano, dove in più occasioni – nell'egloga VII, per menzionarne una – viene rovesciata «l'illusione di armonia e di sospensione della morte che sembrava regnare nell'utopia arcadica».¹⁰³

Merita inoltre particolare attenzione, tra i rimandi diretti al poeta napoletano, un'ulteriore ripresa dell'egloga V dell'*Arcadia*, con tutta evidenza molto presente alla memoria dello scrittore estense:

Alma, ch'avesti più la fede cara,
e 'l nome quasi ignoto e peregrino
al tempo nostro, de la castidade,
che la tua vita e la tua verde etade,

vattene in pace, **alma beata e bella!**
Cosi i miei **versi** avesson forza, come
ben m'affaticherei con tutta quella
arte che tanto il parlar orna e còme,
perché **mille e mill'anni e più**, novella
sentisse il mondo del tuo chiaro nome.
Vattene in pace alla superna sede,
e lascia all'altre esempio di tua fede.

(*Orlando furioso*, XXIX, 26, 5-8; 27, 1-8)¹⁰⁴

onde materia agli scrittori caggia
di celebrare il nome inclito e degno;
tal che Parnasso, Pindo et Elicone
sempre Issabella, Issabella risuone.

(*Orlando furioso*, XXIX, 29, 5-8)¹⁰⁵

Alma beata e bella,
che da' legami sciolta
nuda salisti nei superni chiostrì,

(*Arcadia*, V^e, 1-3)¹⁰⁶

Né sol vivrai ne la mia stanca lingua,
ma per pastor diversi
in mille altre sampogne e mille versi.

(*Arcadia*, V^e, 63-65)¹⁰⁷

né verrà tempo mai
che 'l tuo bel nome extingua,

(*Arcadia*, V^e, 59-60)¹⁰⁸

tal che al chiaro et al fosco
«Androgeo Androgeo» sonava il bosco.

(*Arcadia*, V^e, 51-52)¹⁰⁹

Questi versi del *Furioso* seguono immediatamente la narrazione della morte di Isabella, la principessa saracena che, pur di non venire meno alla fedeltà verso il suo defunto fidanzato Zerbino, aveva indotto con l'inganno Rodomonte ad ucciderla. Dunque qui il poeta loda le virtù della donna, che ha preferito perdere la vita piuttosto che la castità, e coglie l'occasione per un encomio dinastico fondato sull'elemento onomastico: implicitamente, infatti, si tesse l'elogio di

¹⁰² S. Gulizia, *L'«Arcadia» sulla luna: un'inversione pastorale nell'«Orlando furioso»*, in «Modern Language Notes», 123 (2008), 160-178, in part. 167.

¹⁰³ C. Vecce, «*Sincero solo*»: *Iacopo Sannazaro, lezioni di tenebra*, in «Italiq», 20 (2017), 279-291, in part. 285.

¹⁰⁴ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* [1532], a cura di C. Segre, Milano 1976, 757; salvo diversa indicazione, da adesso in poi ci si riferirà sempre a questa edizione. Per l'uso del grassetto e del sottolineato, vd. *supra*, n. 79.

¹⁰⁵ Ivi, 758.

¹⁰⁶ Sannazaro, *Arcadia...*, 135.

¹⁰⁷ Ivi, 138.

¹⁰⁸ Ivi, 137.

¹⁰⁹ *Ibid.*

Isabella d'Este Gonzaga affermando che, per decisione di Dio – sono sue le parole nella ventinovesima ottava –, il nome Isabella verrà assegnato solo a chi racchiude in sé le migliori virtù estetiche e morali, cosicché gli scrittori lo celebrino ed esso risuoni per sempre sui monti sacri alle Muse e ad Apollo.

Un episodio luttuoso è alla base anche del passo di Sannazaro: la quinta egloga – in realtà una canzone il cui schema metrico e la cui struttura sono esemplati su *Chiare, fresche et dolci acque* di Petrarca: si tratta di una delle «egloghe non egloghe»¹¹⁰ – è il canto funebre del pastore Ergasto (uno degli *alter ego* dell'autore) per il pastore-poeta Androgeo (da identificare con il padre dello stesso Ergasto,¹¹¹ e perciò probabile proiezione del padre di Sannazaro).

Il raffronto tra i due testi permette di individuare gli elementi da essi condivisi e di comprendere, così, la strategia adottata da Ariosto in quella che può essere definita una parziale riscrittura dell'egloga V dell'*Arcadia*: il poeta estense parte dalle suggestioni provenienti da un sonetto di Petrarca che – non a caso – fa riferimento alla morte di Laura,¹¹² procede con una citazione dei *Trionfi*,¹¹³ rielabora una parte dell'apostrofe a Eurialo e Niso,¹¹⁴ e approda infine all'epicedio di Sannazaro, che a sua volta – come segnalano i commenti – riprende e rielabora, ibridandoli, versi petrarcheschi e virgiliani,¹¹⁵ in una sorta di *mise en abyme* dell'intertestualità sul tema della morte di chi è degno d'onore.

¹¹⁰ Vd. *supra*, n. 37.

¹¹¹ Vd. Vecce, *Viaggio...*, 24.

¹¹² In «al tempo nostro, de la castitade, / che la tua vita e la tua verde etade» si fondono diversi luoghi di *Rerum vulgarium fragmenta*, CCCXV (tutti i corsivi precedenti e seguenti sono ovviamente nostri): «Presso era 'l tempo dove Amor si scontra / con Castitade» (vv. 9-10), «ove scende la vita ch'al fin cade» (v. 4) e «Tutta la mia fiorita et verde etade» (v. 1). Si cita da Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano 2004, 1216. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione.

¹¹³ Come osserva Cesare Segre nelle sue note di commento al canto XXIX, che si leggono in Ariosto, *Orlando furioso...*, 1367, «vattene in pace, alma beata e bella» riprende *Triumphus Mortis*, I, 124: «Vattene in pace, o vera mortal Deal».

¹¹⁴ Vd. Verg. *Aen.*, IX, 446-449.

¹¹⁵ Le fonti principali di V^e sono il *Canzoniere* di Petrarca, nei confronti del quale i debiti sono evidenti sin dalla struttura e dallo schema metrico dell'«egloga non egloga», e le *Bucoliche* di Virgilio (in particolare l'epicedio per Dafni [*Buc.*, V]): vd. Becherucci, *Le egloghe non egloghe...*, 82. Sulla base del commento di Vecce (Sannazaro, *Arcadia...*, 135 e 137), a cui si rimanda per i nomi degli altri studiosi a cui si deve l'individuazione di fonti e *loci similes*, citiamo almeno i seguenti passi: in «Alma beata e bella / che da' legami sciolta / nuda salisti nei superni chiostrì» si mescolano due componimenti dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ovvero la canzone XXVIII («O aspectata in ciel beata et bella / anima che di nostra humanitade / vestita vai, non come l'altre carca», vv. 1-3) e il sonetto CCCV, in cui il poeta si rivolge alla defunta Laura («Anima bella da quel nodo sciolta / che piú bel mai non seppe ordir Natura, / pon' dal ciel mente a la mia vita oscura, / da sì lieti pensieri a pianger volta», vv. 1-4). Invece l'effetto-eco prodotto dalla *geminatio* del nome in «tal che al chiaro et al fosco / "Androgeo Androgeo" sonava il bosco» richiama Verg. *Buc.*, VI, 43-44 («his adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus «Hyla, Hyla» omne sonaret»). Si cita da Petrarca, *Canzoniere...*, 139 e 1191, e da Publio

Emerge quindi – ed è questo il dato per noi più importante – un aspetto analogo a quello che si era notato anche in Boiardo, e cioè che a motivare la presenza delle tessere sannazariane è innanzitutto il ricchissimo mosaico intertestuale da cui esse sono estratte: ciò che indirizza verso il poeta napoletano è la densa rete di rimandi dell'*Arcadia*, capace di mettere in comunicazione un autore con un altro attraverso l'eco di ulteriori autori, secondo il principio classicistico per cui la letteratura avviene va costruita in primo luogo con tutto quello che è già letteratura – un principio naturalmente condiviso dai due scrittori estensi.

Negli elementi analizzati fin qui vanno allora ricercate le principali tracce dei percorsi seguiti dal prosimetro di Sannazaro in terra estense, anche se la conferma più importante del ruolo svolto dall'*Arcadia* in quel contesto resta, probabilmente, un altro brano del poema ariostesco: ci riferiamo al noto omaggio che viene tributato a Sannazaro nella parte iniziale dell'ultimo canto, dove il poeta-personaggio – dopo aver superato, come i suoi eroi e le sue eroine, il pericolo (astratto o concreto) della follia d'amore – può declinare in maniera peculiarissima il *tópos* della fine della navigazione colma di insidie descrivendo il suo arrivo in porto. Questo tema, che simboleggia il compimento a cui è giunto il progetto poetico-narrativo, risulta funzionale allo «slittamento da narratore letterario ad autore in carne e ossa»¹¹⁶ del personaggio stesso: la finzione romanzesca cede il passo, per un momento, alla storia, e Ariosto in persona – l'autore biografico – ha l'opportunità di andare oltre le logiche interne al poema e all'ambiente cortigiano in cui esso era nato, oltre ogni finalità narrativa o encomiastica, per disegnare un proprio spazio personale in cui trovano posto nobildonne, autori, amici e intellettuali. Il lungo elenco di nomi con cui si introducono (e si celebrano) queste figure contemporanee, ritratte nell'atto di attendere l'autore nel porto per salutarlo festosamente, consente ad Ariosto di esplicitare le coordinate biografiche e culturali che individuano i punti essenziali del suo percorso di uomo e di scrittore: tali dati, infatti, diventano manifesti nel momento in cui il poeta decide di costruire, attraverso la suddetta galleria di personaggi, «il suo pubblico privilegiato, composto da un'élite culturale sapientemente selezionata e distribuita»,¹¹⁷ all'interno della quale troviamo, appunto, Sannazaro.

Anche il *Furioso*, come il prosimetro sannazariano, è «un'opera in movimento che attraversa, nelle differenti fasi redazionali, oltre vent'anni di storia letteraria e linguistica»,¹¹⁸ e dunque, poiché si ritiene utile esaminare nella sua

Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, introduzione e commento di A. Cucchiarelli, traduzione di A. Traina, Roma 2012, 112. In merito alla presenza del poeta latino nel prosimetro sannazariano e alle implicazioni che ne derivano sul piano del significato dell'opera, vd. C. Corfiati, *Sannazaro e Virgilio. La poetica della diffrazione*, in «Critica letteraria», 47 (2019), 307-323.

¹¹⁶ A. Casadei, *Canto XLVI*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, II, a cura di A. Izzo-F. Tomasi, Firenze 2018, 567-587, in part. 572.

¹¹⁷ A. Casadei, *L'esordio del canto XLVI del «Furioso». Strategia compositiva e varianti storico-culturali*, in «Italianistica», 15 (1986), 53-93, in part. 91.

¹¹⁸ Vecce, *Nota al testo...*, 43. Nel caso del *Furioso*, gli anni di storia letteraria e linguistica

dinamicità diacronica l'ottava in cui il poeta napoletano viene nominato, riporteremo il testo dell'*editio princeps* del 1516 (A) corredato delle varianti delle edizioni del 1521 (B) e del 1532 (C):

1 *Veggio sublimi e sopraumani ingegni*
Veggio BC sopraumani C

2 di sangue e d'amor giunti, il Pico e il Pio.

3 Colui che con lor viene, e da' più degni

4 ha tanto onor, mai più non *connobbi* io;
conobbi C

5 ma, se me ne fur dati veri segni,

6 è l'uom che di veder tanto *disio*,
desio C

7 *Iacopo Sanazar, che alle Camene*

Iacobo BC ch'alle C

8 lasciar fa i monti et abitar l'arene.

(*Orlando furioso*, XL, 9 AB = XLVI, 17 C)¹¹⁹

Nel suo fondamentale studio sull'esordio di questo ultimo canto¹²⁰ – il quarantesimo nelle prime due redazioni, il quarantaseiesimo nella terza – Alberto Casadei ha delineato, attraverso l'analisi delle varianti, la strategia compositiva perseguita dall'autore, introducendo a tal proposito due concetti di cui tenere conto: la differenza tra tipologie di varianti (distinguibili almeno in varianti di sostituzione e di aggiunta) e il 'principio di sincronizzazione', cioè il principio in base al quale, nel processo di costruzione e organizzazione del panorama di personaggi, prevale la dimensione sincronica su quella diacronica, per cui Ariosto – pur adeguando l'opera alle istanze culturali da lui avvertite come attuali – non evita l'accostamento tra fatti e figure di epoche diverse, né elimina i riferimenti a persone che nel tempo intercorso tra una redazione e l'altra sono decedute.

L'ottava in cui viene menzionato Sannazaro si caratterizza anzitutto per l'adesione al 'principio di sincronizzazione', visto che lo stesso contenuto viene riproposto in tutte le edizioni (anche nella terza, che esce quando il poeta napoletano è morto da due anni), e in secondo luogo si distingue per la mancanza di varianti di rilievo (i minimi interventi sul testo hanno una natura puramente formale). Ciò che salta all'occhio, più che l'esistenza di lezioni differenti, è lo spostamento dell'ottava stessa: l'esordio contenente la rassegna dei personaggi occupa le ottave 1-11 in A e B, 1-19 in C; e quella in cui si omaggia il poeta dell'*Arcadia* è l'ottava 9 in A e B, 17 in C. A ben guardare, la stanza resta in tutti i casi

attraversati dall'opera nelle sue varie fasi redazionali sono quasi trenta.

¹¹⁹ Stavolta si cita da Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti-C. Segre, Bologna 1960, 1605.

¹²⁰ Casadei, *L'esordio...*

la terzultima del catalogo, e tuttavia l'aggiunta di altre ottave prima di questa nell'ultima redazione determina un lieve ma significativo decentramento della figura di Sannazaro, il quale, se in A e in B viene «visto quasi come poeta per antonomasia, modello irraggiungibile per Ariosto»¹²¹ e costituisce, strutturalmente, «il punto centrale di questo esordio»,¹²² in C cede la sua posizione di rilievo a Pietro Bembo, protagonista – insieme ad altri letterati veneti, perlopiù a lui connessi – dell'ottava 15, che è stata appositamente aggiunta nell'edizione del '32. Tali ritocchi appaiono in linea con il corroboramento del magistero bembesco e anche con gli impulsi che arrivavano ad Ariosto dal mondo esterno: pur continuando l'*Arcadia* ad essere un *bestseller* nel 1532, a trent'anni dalla sua prima edizione a stampa non autorizzata, il suo autore era morto, mentre Bembo era vivo e operante, e aveva pubblicato appena sette anni prima le sue *Prose della volgar lingua*. Qui veniva codificato il modello linguistico a cui Ariosto aveva aderito e che lo aveva spinto alla revisione del poema, effettuata all'insegna di quel classicismo formale già embrionalmente presente nella prima redazione, con conseguente distacco dalla dimensione municipale originaria e con allargamento della prospettiva a un orizzonte nazionale: ciò si può evincere, d'altronde, anche dall'esordio dell'ultimo canto, essendo la maggior parte dei personaggi aggiunti alla redazione C riconducibile a corti diverse da quella ferrarese, preminente invece nelle redazioni A e B.

Proprio il carattere più 'provinciale' della prima redazione, però, spiega forse l'importanza, nella nostra ottica, dell'omaggio a Sannazaro. Quando, nel 1516, l'autore estense licenzia alle stampe il *Furioso*, il poeta napoletano non è solo un letterato di grande successo, la cui influenza è stata definitivamente sancita due anni prima dall'edizione aldina dell'*Arcadia*; è anche l'autore che Ariosto leggeva e che leggevano le persone attorno a lui nella corte ferrarese, dove andavano in scena egloghe rappresentative elaborate anche grazie alla messa a frutto di spunti sannazariani, e dove i poeti lirici potevano giovare di un modello in cui confluivano la più recente bucolica volgare toscana, la tradizione delle 'tre Corone' e la poesia latina classica e umanistica.

Un indizio in questo senso è dato dai primi quattro versi dell'ottava: Sannazaro si trova insieme ai cugini Gian Francesco Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi (vv. 1-2), personaggi di grande cultura umanistica attivi in terra estense: il primo ebbe legami con lo Studio ferrarese e con lo stesso Ariosto, come testimonia una lettera per il poeta a cui Pico allega tre sue poesie giovanili; il secondo fu discepolo insieme ad Ariosto presso la scuola di Gregorio da Spoleto, a Ferrara, e mantenne sempre una relazione amicale con lo scrittore, che tra l'altro gli indirizzò due carmi in latino.¹²³ L'associazione di questi due personaggi al poeta napoletano, più che a una semplice affinità culturale, sembra

¹²¹ Ivi, 57.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Per le notizie qui riportate, vd. ivi, 79.

rimandare alla ricezione dell'opera di Sannazaro nel Ducato estense, ovvero all'esperienza del testo che lo stesso Ariosto e i suoi amici, interlocutori, maestri o condiscipoli hanno fatto. I versi 3-4, in cui l'autore dell'*Arcadia* è presentato come colui che riceve tanto onore dai «più degni» e che Ariosto non ha avuto la possibilità di conoscere, appaiono come una conferma di quanto si è osservato: i riferimenti alla fama del poeta e all'incontro mancato con lui, specialmente dopo la menzione di Gian Francesco Pico e Alberto Pio, potrebbero lasciar pensare al probabile soggiorno ferrarese di Sannazaro (si può ipotizzare che in quell'occasione qualcuno con cui Ariosto aveva familiarità fosse entrato in contatto con il poeta meridionale) e inducono a credere che i «più degni» per i quali l'opera del napoletano è un punto di riferimento indiscusso siano da ricercare *in primis* all'interno dell'ambiente ferrarese; a tal proposito si ricordi, anche sulla scia di quanto detto prima su Isabella, che *degni* nel *Furioso* sono soprattutto gli eroi e le eroine in cui la corte può specchiarsi, nonché gli Este, prole «degnata d'Ercol buono». ¹²⁴

Negli ultimi quattro versi dell'ottava, poi, coerentemente con i precedenti, la prospettiva da cui scaturisce il ritratto diventa totalmente personale: Sannazaro, l'uomo che Ariosto desidera vedere in quanto «modello letterario indiscutibile e quasi mitico», ¹²⁵ viene immortalato in qualità di autore dell'*Arcadia* e delle *Eclogae piscatoriae*, cioè delle opere che per il poeta estense avevano valore paradigmatico perché attraverso di esse era stata rivoluzionata, irreversibilmente e dall'interno, la bucolica in volgare e in latino.

Perciò, quando lavora alla redazione definitiva del suo poema, assecondando con il movimento dell'opera le variazioni occorse nel canone letterario, Ariosto può in parte ridimensionare la figura di Sannazaro, ma non può obliantarla: lo scrittore napoletano restava infatti «un predecessore degno d'onore», ¹²⁶ essendo colui che nella letteratura in volgare aveva proposto un «classicismo dei moderni [...] quarant'anni prima delle *Prose della volgar lingua*», ¹²⁷ e che, pur in un ambito diverso, più si era avvicinato all'operazione compiuta da Ariosto. Entrambi i poeti, partendo dalla loro formazione umanistica, avevano saputo dare risposte innovative ed efficaci alle istanze classicistiche nella produzione in volgare, ed erano giunti così al rinnovamento radicale, in senso romanzesco, di un genere tradizionale; entrambi avevano fatto muovere i loro pastori e cavalieri nello spazio della corte, e proprio grazie a pastori e cavalieri da quello spazio erano usciti, diventando un modello per gli scrittori dell'intera Europa; entrambi, infine, avevano saputo aprire lo sguardo su un orizzonte universale proprio dal chiuso di quei luoghi di potere e di cultura che all'uno e all'altro si erano

¹²⁴ Ariosto, *Orlando furioso...*, 57 (III, 62, 1).

¹²⁵ Casadei, *L'esordio...*, 79.

¹²⁶ Ivi, 80.

¹²⁷ Vecce, *Nota al testo...*, 21.

mostrati tanto nella nudità delle loro miserie quanto nello sfarzo dei loro splendori.

Breve sintesi: Il contributo intende indagare gli influssi che l'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro ha esercitato sulla produzione letteraria fiorita presso la corte estense tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, a partire dalle *Pastorali* di Boiardo. Attraverso l'analisi e il confronto di testi appartenenti a generi differenti, si tenta quindi di dimostrare come la struttura ibrida del prosimetro e la sua complessa intertestualità abbiano reso l'*Arcadia* un serbatoio tematico, stilistico e lessicale per i letterati ferraresi.

Parole chiave: Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto, intertestualità

Abstract: This contribution aims to investigate the influence of Iacopo Sannazaro's *Arcadia* on the literary production that flourished at the Este court between the late 15th and early 16th centuries, starting with Boiardo's *Pastorali*. Through analysis and comparison of texts belonging to different genres, the study seeks to demonstrate how the hybrid structure of the prosimetrum and its complex intertextuality established *Arcadia* as a thematic, stylistic, and lexical reservoir for Ferrarese writers.

Keywords: Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto, intertextuality

Pietro Sisto

IACOPO SANNAZARO, LA LETTERATURA DELLE IMMAGINI E IL “PEDANTE PUGLIESE”. IMPRESE, MOTTI E MOTTI DI SPIRITO

Non sono certamente pochi gli studi sulle scritture efrastiche tra Umanesimo e Rinascimento,¹ così come non sono mancati approfondimenti sul rapporto tra letteratura e pittura, tra linguaggio verbale e linguaggio iconico nell’opera di Iacopo Sannazaro: basti pensare, a questo proposito, all’attenzione suscitata dall’*ekphrasis* delle porte dipinte del tempio di Pale (*Arcadia* III 13-23). Un’attenzione minore, se non addirittura marginale, è stata invece riservata al rapporto fra l’umanista napoletano e la letteratura delle immagini,² che invece appare comunque di un certo interesse perché si tratta di uno scrittore capace da un lato di ideare imprese e motti anche per se stesso,



Fig. 1. Impresa di Iacopo Sannazaro (da P. Giovio, *Dialogo dell'impresе militari e amoroѕe*, Roma 1978, 138)

dall’altro di godere di una certa fortuna in un genere editoriale come la trattatistica delle imprese e degli emblemi destinato a sopravvivere ben oltre la fine del Rinascimento.

Nel *Dialogo dell'impresе militari e amoroѕe* Paolo Giovio, a proposito di un letterato «della prima classe» come Iacopo Sannazaro, definisce da un lato «bellissima», dall’altro «alquanto preternaturale» la sua impresa perché co-

stituita da «un’urna piena di pietruzze nere con una sola bianca» (**Fig. 1**). E l’umanista ricorda al suo interlocutore, il Domenichi, di aver fatto

¹ Tra i numerosi studi sul rapporto tra parola e segno, tra letteratura e arti figurative tra Rinascimento e tardo Rinascimento ci limitiamo a rinviare anche per ulteriori approfondimenti bibliografici soprattutto a *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese e A. Torre, Roma 2021; *Poesia e pittura nel Seicento: Giovanni Battista Marino e la meravigliosa passione*, a cura di E. Russo, P. Tosini, A. Zezza con B. Tomei, Roma 2024.

² Vd. tra gli altri A. Caracciolo Aricò, *Mito e bucolica nell’Arcadia di Iacopo Sannazaro e la cultura figurativa del Quattrocento*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell’Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da D. Canfora e A. Caracciolo Aricò, Prefazione di F. Tateo, Bari 2006, 65-96.

presente l'incongruenza, la debolezza, per così dire, dell'immagine, allo stesso Sannazaro il quale non mancò di rispondere a tale obiezione «urbanissimamente» ovvero con un'intelligente dose di umorismo sulla quale ritorneremo in seguito:

DOMENICHI. Ditemi, Monsignore, poiché avete numerato, discendendo dal sommo al basso, quasi tutti i famosi principi e capitani e cardinali, ecci nessun'altra sorte d'uomini ch'abbia portato imprese?

GIOVIO. Ce ne sono, e fra l'altri alcuni letterati, a mio giudizio della prima classe, cioè messer Iacopo Sannazaro, il quale essendo fieramente innamorato [...] stette sempre in aspettazione d'essere ricompensato in amore, come gli avvenne, e portò per impresa un'urna piena di pietruzze nere con una sola bianca, con un motto che diceva: *Aequabit nigras candida sola dies*, volendo intendere che quel giorno che sarebbe fatto degno dell'amor della sua dama avrebbe contrapesato quegli che in vita sua aveva sempre neri e disaventurati. E questo alludeva all'usanza degli antichi, i quali solevano segnare ognuno il successo delle giornate loro buone e cattive con le pietruzze nere e bianche, e al fine dell'anno annoverandole, facevano il conto, secondo quelle che gli avanzavano, se l'anno gli era stato prospero o infelice. Questa impresa fu bella e domandandomene esso il mio parere, gli dissi ch'era bellissima ma alquanto preternaturale, perché l'urne degli antichi solevano essere o di terra o di metallo e perciò non si poteva figurare che dentro vi fussero molte nere e una sola bianca per non poter essere trasparente. Allora egli urbanissimamente rispose: – Egli è vero quel che dite, ma a quel tempo l'urna mia fu di vetro grosso, per lo quale potevano molto bene trasparere dette pietruzze –. E così con gran riso gittammo il motto e l'arguta risposta in burla.³

E non va certo dimenticato che nelle *Sententiose imprese et dialogo del Symeone* e nelle *Sententiose imprese di Messer Paulo Giovio e del signor Gabriel Symeoni* (Fig. 2) pubblicate a Lione rispettivamente nel 1560 e nel 1561 compare nuovamente l'immagine dell'urna accompagnata, questa volta, da una serie di versi che la illustrano: «Quando dopo più di torbidi et neri, / Che grave il corpo et trista rendon l'alma, / Del Sol la faccia appar lucida et alma, / Rasserena dell'huom tutti i pensieri».⁴

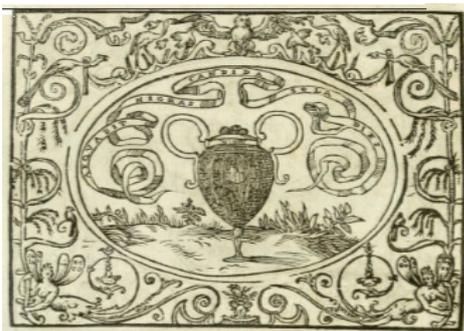


Fig. 2. Impresa di Iacopo Sannazaro (da G. Simeoni, *Sententiose imprese*, Lione 1561, 128)

E sempre dal trattato del Giovio si apprende che l'impresa della potente casata dei Colonna, raffigurata da canne piegate dal vento in una palude e

³ Paolo Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amoroze*, a cura di M.L. Doglio, Roma 1978, 137-138.

⁴ *Le sententiose imprese di monsignor Paulo Giovio et del signor Gabriel Symeoni, ridotte in rima per il detto Symeoni*, Roviglio, Lione 1561, 128.

definita «bellissima e compita d'anima e di corpo», non era altro che frutto dell'invenzione del Sannazaro, «poeta chiarissimo» (**Fig. 3**):

GIOVIO. I signori Colonnese ne portarono una, la quale serviva universalmente per tutto il ceppo, fatta in quello estermínio di papa Alessandro contra i baroni romani, perché furono costretti tutti col cardinal Giovanni a fuggirsi di Roma e ricoverarono parte nel Regno di Napoli, e parte in Sicilia, nel qual caso parve che prendessero miglior partito, che non avevano fatto i signori Orsini, avendo eglino eletto di voler più tosto perder la robba e lo stato che commetter la vita a l'arbitrio di sanguinosissimi tiranni, il che non seppero far gli Orsini, i quali perciò ne restarono disfatti e miserabilmente strozzati. L'impresa fu che essi volevano dire che, ancor che la fortuna gli perseguitasse e gli sbattesse, essi però restavano ancor vivi e con speranza che passata l'asprezza della borasca, s'avessero a rilevare. Fu, dico, l'impresa alquanti giunchi in mezzo d'una palude



Fig. 3. Impresa della famiglia Colonna (da P. Giovio, *Dialogo dell'impresse militari e amorose*, Roma 1978, 83)

turbata da' venti, la natura de' quali è di piegarsi, ma non già di rompersi per l'impeto dell'onde o de' venti. Era il motto: Flectimur non frangimur undis.

DOMENICHI. Io giudico, Monsignore, che questa invenzione (e fusse di chi si volesse), sia bellissima e compita d'anima e di corpo.

GIOVIO. E io credo, anzi tengo per fermo, ch'ella uscisse dell'ingegno di messer Iacopo Sannazaro, poeta chiarissimo e molto favorito del re Federico, dal quale furono raccolti e stipendiati i Colonnese, e dopo ch'esso Re fu cacciato, s'accostorno al Gran Capitano (**Fig. 4**).⁵



Fig. 4. Impresa della famiglia Colonna (da G. Simeoni, *Sententiose impresse*, Lione 1561, 99)

⁵ Giovio, *Dialogo dell'impresse militari...*, 82-83. Vd. anche J. Gelli, *Divise, motti, impresse di famiglie e personaggi italiani*, Milano 1928, 221-222: «Flectimur non frangimur. *Ci pieghiamo, non ci spezziamo*: accompagnò l'impresa delle cannuccie nell'acqua, le quali agitate dal vento piegansi, ma non si troncano; e fu portata dalla famiglia Acquaviva nel XVI sec. Però Guido Colonna (1316) aveva assunto assai prima codesto concetto per animare la sua impresa dei giunchi. Il breve, però, era Flectimur non frangimur undis. *Ci pieghiamo, ma non ci spezziamo (per impeto) di onda*. È l'espressione di un carattere forte e integro, a cui ripugna la felicità acquistata con l'animo facile a piegarsi secondo l'opportunità, ed è tolta da Euripide (*Ippolito*, 1114-1117). L'impresa delle canne era stata assunta di nuovo

E stando alla testimonianza di Scipione Mazzella nella *Descrizione del Regno di Napoli* Sannazaro sarebbe stato anche l'autore del motto *Ob regem servatum* della nobile famiglia Di Capua: «Tutti insieme gli huomini della famiglia di Capoa portano per impresa dopò che liberarono di morte quel Re una corona reale con lo spirito che dice *Ob regem servatum*. Fu l'invenzione di messer Jacopo Sannazaro». ⁶

E la fortuna dei motti e dei versi dell'umanista sembra andare ben oltre la fine della stagione rinascimentale se è vero che la petrarchesca, ossimorica immagine di *Sum Nilus sumque Aetna simul* verrà ricor-

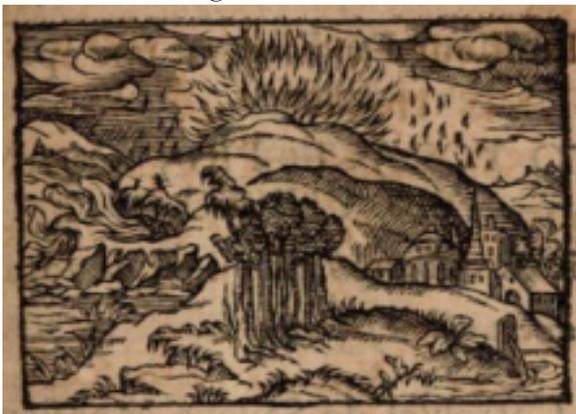


Fig. 5. L'Etna coperto di neve (da C.-F. Ménéstrier, *Devises des princes*, Paris 1683, 42)

rica immagine di *Sum Nilus sumque Aetna simul* verrà ricordata non solo dall'araldista gesuita francese Claude-François Ménéstrier ⁷ (1631-1705), che in un famoso trattato sulle insegne di illustri personaggi europei (**Fig. 5**) si servì delle icone dell'Etna e di altri vulcani, in eruzione e nello stesso tempo ricoperti di neve, per sottolineare i

contrastanti effetti prodotti da Amore, ma anche da uno dei più noti e fortunati predicatori del secolo XVII come Paolo Aresi il quale, soffermandosi sulle immagini di vulcani

dai Colonna sotto il papato di Alessandro VI (Borgia), il *Magnifico*, sterminatore dei baroni romani. Costretti anche i Colonna a fuggirsene da Roma e riparare col card. Giovanni in Napoli e in Sicilia, l'antica impresa fu esumata per ammonire il pontefice, che se i Colonna piegavansi per necessità di cose alla mala sorte delle persecuzioni pontificie, non li ritenesse morti e sepolti; e che sentendosi ancor vivi e potenti, speravano o prima o poi rialzarsi più forti di prima e far pagare salata al pontefice la persecuzione momentanea».

⁶ Scipione Mazzella, *Descrizione del Regno di Napoli*, Cappello, Napoli 1601, 701. E si veda anche ivi, 755, dove a proposito della famiglia Colonna è molto evidente la ripresa del testo del Giovio: «L'impresa che i Signori di detta Famiglia universalmente si servono, sono alquanti giunchi, che stanno posti in mezo d'una palude turbata da' venti, con tal motto: *Flectimur, non frangimur undis*. Fu l'autore di detta impresa Iacopo Sannazaro Poeta chiarissimo e molto favorito da i Signori Colonnese, onde per essa non volle altro dire che ancora che la Fortuna perseguitasse e sbattesse i Signori di detta famiglia, essi però restavano ancor vivi e con speranza che passata l'asprezza della brusca s'havessero a rilevare».

⁷ Claude-François Ménéstrier, *Devises des princes, cavaliers, dames, scavans, et autres personnages illustres de l'Europe, ou la Philosophie des images*, t. II, Robert J.B. De La Caille, Paris 1683, 42-43: «Ces deux mots de Sannazare *Sum Nilus, sumque Aetna simul*, Extinguite / Flammas, / O lachrymae; lachrymas ebibe, flamma, / meas. Ont donné occasion à une Devise dont le Nil et le Mont-Gibel sont les corps, un peu éloignez l'un de l'autre pour se trouver si bien unis, avec ces mots de Sannazare. Recueil de plusieurs Devises. *SUM NILUS, SUMQUE AETNA SIMUL*. Je suis en même temps et Nil et Mont-Gibel».

e fiumi ampiamente e iperbolicamente utilizzate per illustrare le pene e le lacrime d'amore, evidenziò come alcuni trattatisti avessero affiancato alle fiamme dell'Etna le acque del Nilo reimpiegando il motto presente nell'epigramma LIX del Sannazaro:

Non contento altri del monte Etna vi aggiunse un fiume, che dal mezzo di lui sgorgava, col motto SUM NILUS, SUMQUE AETNA SIMUL, tolto dal Sannazaro, che disse: *Sum Nilus, sumque Aetna simul, extinguite flammamas / O lacryme, lacrymas ebibe flamma meas / cioè / Son Etna, e Nilo, o lagrime estinguate / in me le fiamme, o pur voi fiamme ardenti / l'onde de le mie lagrime bevete.*⁸

E il ruolo non trascurabile ricoperto dall'umanista napoletano nelle scritture efrastiche e nella letteratura delle immagini emerge anche dalla celebre *Iconologia* di Cesare Ripa se è vero che nell'*editio princeps* la voce *Poesia* presentava un elogio finale del Sannazaro espunto dall'edizione 1603 con il quale veniva evidenziato il lungo, paziente lavoro degli scrittori necessario a «ridurre a perfezione» le opere letterarie:

DONNA, con l'Ali in testa, coronata di Lauro, con la sinistra tenga un Libro, e con la destra uno Scettro similmente di Lauro. Per l'Ali si conosce la velocità, e forza dell'intelletto, e per l'Alloro, oltre a quel, che abbiamo già detto, si nota la fatica, e diligenza, perché nelle foglie sue vi è grandissima amarezza, come è grandissima fatica ridurre a perfezione un'opra, che possa portar lode, e gloria all'auttore di essa. Di ciò abbiamo essemplio vicinissimo a' tempi nostri, oltre a gli altri, nel Poema Latino di Giacomo Sannazaro, il quale sappiamo in venti anni continui, e più essersi ridotto nel termine, che hora si stampa, e con la brevità, che si vede.⁹

Inoltre la figura dell'Invidia raffigurata da Ripa come una «donna vecchia, brutta, e pallida» con il capo pieno di serpenti e che vive «divorandosi il core da sé medesima» rinvia ai famosi versi dell'egloga VI, 13-15 (**Fig. 6**) nei quali Sannazaro aveva impiegato l'immagine dell'agnello e del fascino, del cerro e dell'acero per stigmatizzare la pena che provano gli invidiosi:

Ha pieno il capo di serpi, in vece di capelli, per significazione de' mali pensieri, essendo ella sempre in continua rivoluzione de' danni altrui, et apparecchiata sempre a spargere il veleno ne gl'animi di coloro con i quali senza mai quietare si riposa, divorandosi il core da sé medesima, il che è propria pena dell'invidia. E



Fig. 6. Invidia (da J.-B. Boudard, *Iconologie*, Wien 1766, 183)

⁸ Paolo Aresi, *Imprese sacre con triplicati discorsi illustrate et arricchite*, Venezia 1649, l. III, 6.

⁹ C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino 2012, 792.

però disse Iacomo Sannazaro: «L'invidia figliuol mio se stessa macera / E si dilegua come agnel per fascino / Che non gli vale ombra di cerro o d'acera».¹⁰

E non meno significativa nella serie dei mesi presenti nell'*Iconologia* appare l'immagine di maggio raffigurato da un «giovane vestito di color verde ricamato di varii fiori» che in realtà richiama «un bel fiorito e diletto Maggio» di Egloga III 19¹¹ nonché quella della Religione caratterizzata dalla presenza dell'elefante ovvero di un «nobilissimo animale» che Sannazaro nell'egloga IX 133, sulla scorta dell'insegnamento di Plinio, aveva definito simile alla specie umana per l'animo religioso che lo spingeva a inginocchiarsi «al raggio della Luna» (Fig. 7):

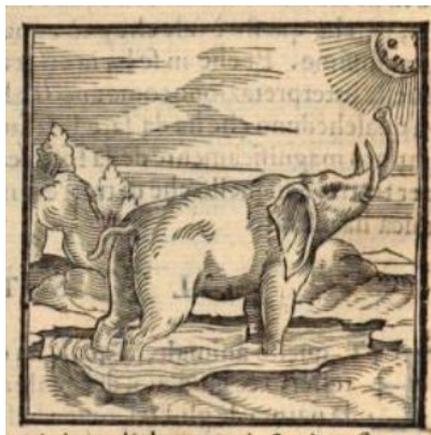


Fig. 7. *Pietas* dell'elefante (da P. Valeriano, *Ieroglifici*, Venezia 1602, 30)

Ma quel che fa più a nostro proposito, è questo raro animale il Ieroglifico della Religione, raccontando pur esso Plinio al luogo citato che egli ha in venerazione il Sole e le Stelle, et apprendo la nova Luna, spontaneamente va a lavarsi in acqua di vivo fiume, et amalandosi chiama aiuto dal Cielo, buttando verso il cielo dell'herbe come mezzi per intercedere grazia di sanità. Il che tutto vien confermato da Pierio Valeriano et altri Autori, et il Sannazaro nella sua *Arcadia* così dice: «Dimmi qual fera è sì di mente umana / Che s'inginocchia al raggio della Luna, / E per purgarsi scende alla fontana?».¹²

E l'icona sannazariana dell'elefante che si inginocchia per pregare ritorna nelle *Imprese illustri* di Girolamo Ruscelli che, tra l'altro, affrontando una questione animatamente, lungamente dibattuta dai naturalisti tra Medioevo e Umanesimo – ovvero la presenza o meno di ginocchia nelle zampe di questa specie animale –, difende e apprezza l'immagine dell'*Arcadia* che, a suo avviso, risulta non solo credibile sul piano più propriamente scientifico-naturalistico perché sostenuta tra l'altro dallo stesso Plinio, ma anche letterariamente felice dal momento che i versi attribuiti a un semplice

¹⁰ Ivi, 295-296.

¹¹ Ivi, 377: «Gli si dà il verde e fiorito vestimento, e la ghirlanda in testa de varii fiori, per mostrare la bellezza e vaghezza de i prati, colli, e campagne, quali tutte ordinate et ornate di varii fiori e verdi erbe rendono maraviglia et allegrezza alli riguardanti, et incitano gl'augelli a cantare suavemente, e tutta la natura gioisce. Onde ben disse il Sannazaro: "Un bel fiorito e diletto Maggio"».

¹² Ivi, 509. Sull'elefante nella trattatistica delle imprese e degli emblemi vd. P. Sisto, «La terrificata belva che barrisce». *L'elefante tra letteratura e iconografia: dalla carta al WEB*, in Id., «L'asino con la rosa in mano». *Storie e immagini di animali nella letteratura italiana. II*, Pisa-Roma 2015, 107-119.

pastore finivano comunque, a suo avviso, per esaltare la «vaghezza» e la «convenevolezza» della scena:

Adorano [gli elefanti] il Re loro, & se gli inginocchiano. Nel che si vede quanto invano alcuni biasmano il Sannazaro, chiarissimo lume della nostra Italia, perché fece dir a quel suo pastor nell'Arcadia, «Dimmi qual fera è sì di mente umana / Che s'inginocchia al raggio de la Luna / E per purgarsi scende alla fontana?» affermando costoro che gli elefanti non abbian ginocchi [...]. Da questo adunque cioè che l'elefante, caduto in terra, non si possa se non forse con grandissima fatica & tempo rilevar in piedi si muovon forse coloro che accusano il Sannazaro, il quale scrive che gli elefanti s'inginocchiano al raggio della Luna, affermando costor, com'è detto, che gli elefanti non abbian ginocchi. Nel che in effetto non il Sannazaro, ma essi s'ingannano, essendo cosa certissima che gli elefanti hanno ginocchia ma per la grandissima mole o machina del corpo loro sopra le gambe sono così malagevoli a drizzarsi in piedi. Et quando ancora in effetto non l'avesero, non si potria biasimare il Sannazaro seguendo Plinio, il quale espressamente nel primo capitolo dell'ottavo libro ne dice: «Regem adorant, genua submitunt, coronas porrigunt». Oltre che quando né ancor Plinio, né altri lo dicesse, non sarebbe errore del Sannazaro, anzi vaghezza & convenevolezza che egli ad un pastor facesse dir una cosa alquanto diversamente da quello che i dotti ne affermassero, essendo molto proprio di gente senza lettere il non saper particolarmente ridir quello che odono & tenendosi alla sostanza della cosa variar poscia nelle circostanze. Onde avendo un pastore udito dire che gli elefanti adoran la Luna & sapendo che noi adoriamo Iddio inginocchiati, quel pastore in luogo di dir adora, avesse detto s'inginocchia, senza star poi a sospettare che in quel solo animale la Natura fosse stata diversa da quella che è stata in quasi tutti gli altri che abbian gambe.¹³

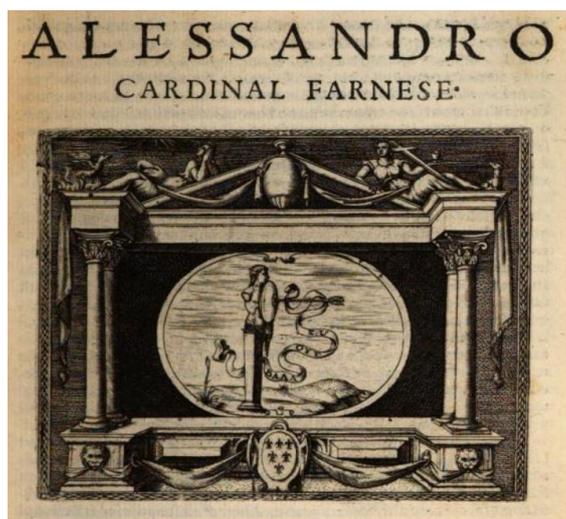


Fig. 8. Impresa del Cardinal Farnese (da Ruscelli, *Imprese illustri*, Venezia 1566, 69)

vera consiste nella mediocrità); dall'altro a fare osservazioni di carattere

E non meno interessanti sono le considerazioni del Ruscelli a proposito dell'impresa del cardinale Alessandro Farnese raffigurante il bersaglio di una giostra, di una quintana rinascimentale (Fig. 8), colpito da una freccia che lo spinge da un lato a pensare che l'immagine dello scudo rappresenti «la virtù o la diligenza o la cura o l'innocentia o altra sì fatta cosa che possa essere commune a ciascuno nel ferire i viti» e che, sulla scorta di Aristotele, «la virtù

¹³ Girolamo Ruscelli, *Imprese illustri...*, F. Rampazetto, Venezia 1566, 69-70.

etimologico su lemmi come scopo, segno e bersaglio. E a proposito di quest'ultimo sottolinea come il Sannazaro nella «bella Arcadia» preferisca la forma «versaglio» (IV 103) perché esemplata sul verbo latino 'versare' che, a suo avviso, rendeva molto bene la differenza tra chi riusciva a raggiungere la parte centrale dell'obiettivo e chi invece colpendo «più vicino alla circonferenza» provocava «il girare o il volger dello scudo»:

La qual voce Berzaglio o bersaglio, vedendola io così commune in Italia, ho pensato per un tempo che ella ci fosse rimasa da' Goti o da' Vandali o da altra tal natione straniera. Ma ho poi nella bella Arcadia del Sannazaro avvertito che egli lo dice versaglio. Onde son'entrato in credenza che ella da principio si formasse dal verbo latino versare che significa voltare o volgere, potendosi ragionevolmente imaginare che quantunque oggi tai segni o scopi si facciano o si usino diversamente, tuttavia da principio quei che giudiciosamente ritrovaron questi begli essercitii solessero far quegli scudi o quelle targhe o taglieri disposti in modo che dando il colpo in mezo d'essi, il detto scudo o tagliere restasse saldo e diritto tutto verso la faccia del percossore. Ma allontanandosi il colpo dal mezo o dal centro quanto più si veniva a dar discosto & più vicino alla circonferenza più lo scudo si volgesse, cedendo al colpo in modo che la lancia o la frezza sfuggisse via. Onde dal vedersi nel percuotere & doppo la percossa il girare o volger dello scudo si venisse a conoscer subito la sofficienza dell'arciere o del cavaliere.¹⁴

E al «famosissimo huomo messer Actio Sincero» viene addirittura dedicato l'intero ventesimo libro dei *Geroglifici* di Pierio Valeriano che in realtà si apre con il richiamo ad alcuni uccelli particolarmente importanti sul piano simbolico-metaforico, che servono ad esaltare le diverse qualità letterarie e umane dello scrittore napoletano, dalla fenice al pellicano, dalla nottola alla cornacchia per finire al passero:



Fig. 9. Fenice (da P. Valeriano, *Geroglifici*, Venezia 1602, 294)

A Voi Messer Actio Sincero mio carissimo ho pensato dedicare la Fenice, il Pellicano et alcuni altri uccelli i quali nell'ordine dell'historya, come con certi lacci essendo stati ritenuti & presi, si sono tra di loro intrigati & involuppati & accompagnati tra di loro, molto commodamente in questo luogo si sono insieme ritrovati che sono la nottola, la cornice e il passero. Ma la Fenice (**Fig. 9**) vi dedico percioche sì come quello uccello per una certa meravigliosa bellezza è singolare & molto di rado si vede & dopo lunghissimi intervalli di tempo, così parimente la candidezza della latina lingua & il culto e l'ornamento dell'eloquenza, già per tre età della Fenice desiderati, finalmente a quella nostra età per

¹⁴ Ivi, 45.

benefizio, opera e fatiche vostre risuscitati, homai si mostrano & si fanno vedere per tutti i luoghi pubblici. Il Pellicano (**Fig. 10**) vi dono per quella charità & beneficenza della quale sete tanto commendato che usate verso tutti gli amici vostri, talche hoggi non si predica che alcuno sia più amico all'amico che Sincero Actio. La nottola o civetta (**Fig. 11**) vi offerisco accioche sia un segno dei vostri studii & delle opere che con tanta agevolezza elegantissimamente componete. La cornice vi mando per mostrare la diuurnità che ai vostri scritti si debbe i quali non solo son per vivere un secolo ma in perpetuo e somma meraviglia di ciascheduno (**Fig. 12**). Il passero presento per la bellezza & grazia del vostro ragionare del quale niente più soave & più giocondo si può imaginare.¹⁵



Fig. 10. Pellicano (da P. Valeriano, *Ieroglifici*, Venezia 1602, 296)



Fig. 11. Nottola (da P. Valeriano, *Ieroglifici*, Venezia 1602, 298)



Fig. 12. C. Ripa, *Iconologia*, Padova 1618, 575 «Vita longa» (con cervo e cornacchia)

¹⁵ Pierio Valeriano, *Ieroglifici ovvero commentari delle occulte significationi de gli Egitii & d'altre Nationi*, G.A. e G. de' Franceschi, Venezia 1602, 292.

E, sempre per rimanere nell'ambito delle metafore e degli emblemi ornitologici, è forse utile ricordare che il Valeriano nel libro XXIII, soffermandosi sulla figura del poeta e soprattutto di quello anziano, paragonato per la dolcezza e l'eleganza dei versi al cigno, non mancherà di ricordare tra i «buoni poeti, che per l'età hanno fatto maggior profitto», il Sannazaro autore dei poemi della maturità (Fig. 13):

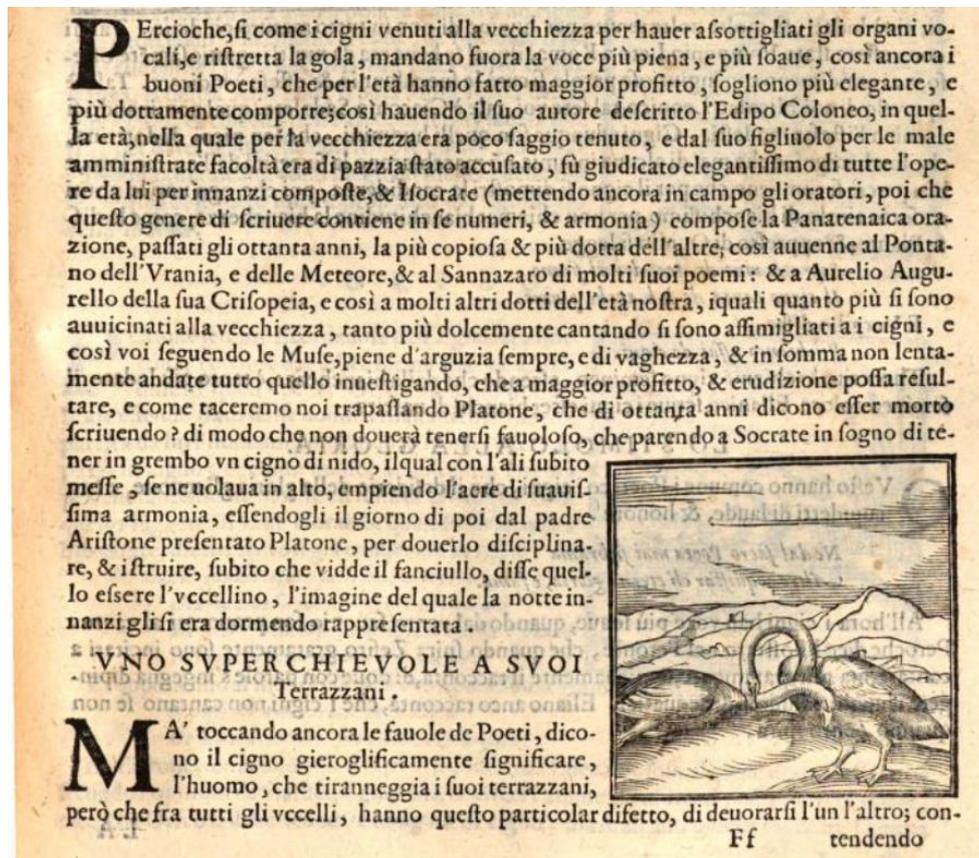


Fig. 13. Cigni (da P. Valeriano, *Ieroglyphici*, Venezia 1602, 337)

[...] sì come i cigni venuti alla vecchiezza per avere assottigliati gli organi vocali e ristretta la gola, mandano fuore la voce più piena e più soave, così ancora i buoni poeti, che per l'età hanno fatto maggior profitto, sogliono più elegante e più dottamente comporre [...] così avvenne al Pontano dell'Urania e delle Meteore & al Sannazaro di molti suoi poemi & a Aurelio Augurello della sua Crisopeia e così a molti altri dotti dell'età nostra, i quali quanto più si sono avvicinati alla vecchiezza, tanto più dolcemente cantando si sono assimigliati ai cigni.¹⁶

E se non sono poche le testimonianze che evidenziano il ruolo di Sannazaro nell'ideazione di imprese e motti e la sua presenza nella letteratura delle immagini, è anche vero che non mancano raccolte di facezie che gli attribuiscono insieme ad un carattere gioviale e faceto una nutrita serie di

¹⁶ Ivi, 337.

motti di spirito. Come quello, per es., che secondo il Domenichi avrebbe pronunciato alla presenza del re Federico e di alcuni medici che discutevano di «cosa fosse di giovamento alla vista», nonché le argute risposte date a un suo amico che gli aveva «domandato che nuova egli haveva de' negotii» di un tale Marino Minerva e a un pedante pugliese che gli aveva chiesto un giudizio su un epitalamio da lui composto di getto, in una sola notte:

M. Iacopo Sannazaro, huomo molto nobile, di raro ingegno et faceto, essendo alla presentia del re Federigo nata una questione fra alcuni medici che cosa fosse di giovamento alla vista de gli occhi, dove alcuni dicevano il finocchio, altri l'uso degli occhiali et chi una cosa et chi una altra, ma egli disse «la invidia». Maravigliaronsi in modo i medici di questa parola, che quasi si fecero beffe di lui. Et egli allhora: Non sapete ben voi che l'invidia fa vedere altrui tutte le cose et maggiori et più piene? Et che maggior giovamento possono haver gli occhi se non che la vista diventi più gagliarda et maggiore? Et subito allegò questi due versi d'Ovidio: «Fertilior seges est alienis semper in agris, / vicinumque pecus grandius uber habet». Il medesimo Sannazaro nella sua Arcadia disse: l'invidia, figliuol mio, se stessa macera et si dilegua come agnel per fascino.

Essendo il medesimo domandato da uno amico che nuova egli haveva de' negotii di Marin Minerva? Rispose che egli piativa in piazza con la moglie. Et havendogli colui detto: che è quel che voi mi dite, che costui patisca con la moglie che già molti anni sono l'ha lasciata poco mancò che vedova in Calabria? Soggiunse allhora il Sannazaro: Che ignorantia è cotesta vostra? Or non sapete voi che Mariano ha rifiutata la prima et presa un'altra moglie che è la gotta? Mosse subito a riso tutti coloro che erano quivi, havendo egli voluto alludere dal letto alla piazza, dove è continuo strepito di liti, dalla moglie alla gotta, la quale gli teneva compagnia fino in camera, né mai lo lasciava riposare. Dal Pontano.¹⁷

Havendo mostrato un suo epitalamio un pedante pugliese al S. Iacopo Sannazaro, lo domandò improntamente che gliene pareva & veggendo ch'egli non faceva segno che gli fusse pure un poco piaciuto, gli disse: «Signor credami V.S. ch'io l'haggio fatto in una notte». Allhora il Sannazaro destramente pungendolo gli disse «senza che voi me 'l diceste, questo conobbi io da me stesso» (Gentile & mordace & tratto dal proverbio napoletano il quale dice «opra di notte vergogna di giorno»).¹⁸

E un verso dell'egloga VIII che, come è noto, affrontando il tema dell'infelicità d'amore ed evocando l'idea del suicidio, rappresenta il «passaggio più drammatico dell'esile storia dell'*Arcadia*» e che anche per questo sarà oggetto di attenzione da parte di Giacomo Leopardi,¹⁹ viene ricordato

¹⁷ *Detti et fatti di diversi signori et persone private, i quali comunemente si chiamano facette, motti et burle raccolti per M. Lodovico Domenichi*, Torrentino, Firenze 1562, 73-74.

¹⁸ *Facette, motti, et burle di diversi signori et persone private. Raccolte per M. Lodovico Domenichi & da lui di nuovo del settimo libro ampliate*, Cornetti, Venezia 1588, 384.

¹⁹ C. Vecce, *Leopardi e Sannazaro*, in *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia, Prefazione di S. Carrai, Ospedaletto 2010, 16-17.

dal Domenichi a conclusione di un'altra facezia che ha come protagonista un anziano marito il quale non si preoccupa di «diventar montone» nonostante sia a conoscenza del tradimento della moglie:

M. Agnolo Bronzino pittore eccellentissimo & poeta singulare, incontrandosi con uno amico suo, il quale faceva professione di devoto & mortificato nella carne, né si curava che la moglie d'huomo, che egli era, lo facesse diventar montone, quantunque egli lo sapesse, spesse volte amorevolmente consolandolo lo tratteneva con ragionargli delle sciagure le quali tutto di sogliono avvenire a chi ci vive. Et tuttavia diceva che questo mondo era un breve passaggio & però lo consigliava a sopportare con animo quieto le tribulazioni che in esso avvengono. Il buono huomo, il quale aveva ben sessanta anni o più, rispose: «Voi dite bene il vero, ma faccia esso & a che hora Dio mi tiri a sé, egli non m'havrà più capretto». *Tanto è misero l'huomo, quanto ei si reputa*, disse il Sannazaro.²⁰

E non meno interessante risulta, infine, anche una pagina del *Rota overo dell'impresie* di Scipione Ammirato nella quale i personaggi che prendono parte al dialogo nel lamentare la crescente diffusione della moda delle impresie anche tra persone di bassa condizione sociale e culturale ricordano l'episodio che vide come protagonisti un barbiere in cerca di una «iscrittione» alla sua bottega e il Sannazaro che non mancò di accontentarlo con una intelligente e gustosa «pensierata»:

RO. Questa faccenda dell'iscrittioni, degli epitaffii & dell'impresie S. Cambi è cosa da impazzire. Ognhuom vi si attacca la giornea & vuole i marmi & i luoghi publici come i gran maestri. Potreste credere che infino ad un barbiere venne capriccio d'attaccar un'iscrittione alla sua barberia & vollela dal Sanazaro? CAM. Dhe ditela per vostra fè che non può essere se non bella. RO. Haveva il barbiere che serviva M. Iacopo dopo lunghe fatiche levato il censo dalla sua bottega & fattala franca & libera. Talche parendogli attione non meno illustre che il vincere un'essercito inimico, preso tempo, che radeva il Sanazaro, & parevegli haverlo trovato in buona tempra: Dhe, gli disse, Signore vui che sapite tanto faciteme no pataffio ala poteca mia, ca laggio affrancata. Il Sanazaro veduto l'asino in humore, mostratogli di volersi prima informar d'ogni cosa & fatto per buona pezza una gran pensieroata, quasi indovinato il punto, si levò subito & gli disse. Togli questa ch'è bellissima: FRANCA EST, LAUS DEO, DEO GRATIAS. CAM. O buon Sanazaro. MA. O Sanazaro divino. VES. Gentilissimo e saporitissimo Sanazaro.²¹

²⁰ *Detti et fatti di diversi signori...*, 102-103.

²¹ Scipione Ammirato, *Il Rota overo dell'impresie*, G.M. Scotto, Napoli 1562, 59. Vd. anche ivi, 191: «Oh che mi havete fatto ricordare, disse alhor il S. Gio. Francesco, l'impresa che dice il Giovio (per quel che mi è stato riferito che io ancor non ho letto quel libro) che il Sanazaro fece per un amor suo dell'Urna delle petruzze bianche & nere, secondo il costume degli antichi col motto AEQUABIT NIGRAS CANDIDA SOLA DIES. È vero che fu del Sanazaro, ma egli la fè per lo S. Marchese di Vico, il qual essendo ancor vivo si duole che il Giovio gli tolga quel ch'altri l'havea liberamente donato». Ivi, 197, si legge che il Sannazaro «se ne rise» di alcune impresie che gli apparivano incomprensibili

La fortuna e la notorietà dell'*Arcadia*, delle imprese e dei motti dell'umanista sopravvissero fino all'Ottocento sia nei testi letterari sia nella tradizione orale napoletana, ma mi fermo qui per non annoiare ulteriormente il lettore e soprattutto per non correre il rischio di diventare io protagonista di qualche gustoso aneddoto nei panni di un altro vecchio «pedante», per giunta anche questa volta «pugliese», che si cimenta nell'ardua impresa di occuparsi delle Imprese del Sannazaro. E che, in realtà, non riuscendo a farlo degnamente può diventare oggetto di derisione o meglio ancora di «burla» da parte di qualche studioso di vaglia che conosce molto meglio di lui ovvero di me l'opera e la figura del grande umanista meridionale sospeso fra antichi e moderni, fra latino e volgare, fra tradizione e realtà (per dirla con Francesco Tateo) e che soprattutto considerava le immagini, la «civil conversazione» e il motto di spirito come elementi essenziali e irrinunciabili di conoscenza e riflessione critica nel cuore della straordinaria, irripetibile stagione umanistico-rinascimentale.

Breve sintesi: Il saggio prende in esame un aspetto poco noto, ma non per questo privo di interesse, della figura e dell'opera di Iacopo Sannazaro ovvero il rapporto con la letteratura delle immagini e in particolar modo l'impegno dell'umanista a ideare imprese, motti e motti di spirito anche per se stesso nonché la fortuna e la notorietà dell'intero *corpus* in volgare e in latino in un genere editoriale come la trattatistica delle imprese e degli emblemi destinato a sopravvivere ben oltre la fine del Rinascimento.

Parole chiave: Jacopo Sannazaro, Letteratura emblematica, Storia della stampa, Iconografia

Abstract: The essay examines a little known but not uninteresting aspect of the figure and work of Jacopo Sannazaro, that is his relationship with the literature of images and especially his personal commitment in creating emblems, 'motti' and wits, also for his own use. In addition, the fortune and the fame of the whole corpus (in Vernacular and in Latin) are investigated in the treatises of emblems, a literary genre destined to survive well beyond the end of the Renaissance.

Keywords: Jacopo Sannazaro, Emblems, History of Print, Iconology

o poco pertinenti come quella di una vipera che «partorisce tre figliuoli, con questo motto, HANC FATUM ME RATIO NECAT».

Marco Leone

IACOPO SANNAZARO NELLA CRITICA D'ETÀ BAROCCA

Alla fortuna critica ed editoriale di Sannazaro tra Sette e Ottocento sono dedicati alcuni studi che mancano invece per il Seicento¹. Eppure, il «codice bucolico» dell'*Arcadia*, per richiamare la nota formula di Maria Corti,² funzionò anche in età barocca, soprattutto per i romanzi e per le favole pastorali, talora essendo persino rovesciato in una chiave parodistica e dialettale, come accade nel *Pentamerone* di Giambattista Basile, nel racconto della *Vecchia scortecata*,³ o nell'*Arcadia cavota* di Giulio Cesare Cortese. Senza trascurare, poi, la sua incidenza sulla poesia 'marittima': la musa di Sannazaro è stata all'origine di una mitografia mediterranea che ha coinvolto persino l'*Adone* e dunque, per il Seicento, il codice di Sannazaro non fu solo «bucolico», ma anche e soprattutto «piscatorio».⁴

Non sorprende, allora, se il sepolcro di Sannazaro fu omaggiato dai poeti secenteschi, con un'intensità non minore rispetto alla tomba di Tasso:⁵ lo confermano un sonetto di Isabella Andreini (*Al sepolcro del Sannazaro. Ora che 'l dotto Sincero estinto giace*),⁶ uno di Giovanfrancesco Maia Materdona (*Per li sepolcri del Sannazaro e di Virgilio*), che non casualmente appaia nell'omaggio i tumuli di Sannazaro e di Virgilio,⁷ un componimento di Girolamo Fontanella (*Alla sepoltura di Sannazaro*) nei *Nove Cieli*.⁸ All'origine di questi omaggi sepolcrali c'è naturalmente il sonetto mariniano delle *Rime marittime* intitolato *Alla sepoltura di Iacopo Sannazaro, ch'è in Mergellina*

¹ G. Vagni, *Episodi della fortuna del Sannazaro lirico: edizioni e studi fra Sette e Ottocento*, in «Quaderni Gargnano. Università degli studi di Milano», 4 (2020): I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro, 481-516; G. A. Palumbo, *Di alcuni episodi della ricezione dell'«Arcadia» fra XVIII e XIX secolo*, in «Rinascite della modernità», 1 (2021), 61-74.

² M. Corti, *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Iacopo Sannazaro*, in «Strumenti critici», 6 (1968), 141-167.

³ G. Basile, *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, a cura di B. Croce, Bari 1925, I, 135 (si cita il verso «L'invidia, figliuol mio, se stessa macera»: *Arcadia*, *Egloga* VI, 13).

⁴ P. Cherchi-R. Morosini, *Adone mediterraneo*, in «Lettere italiane», 69 (2017), 83-109.

⁵ D. Chiodo, *«L'onorato sasso». Un secolo di versi in morte di Torquato Tasso*, Alessandria 2002.

⁶ *Le Muse toscane di diversi nobilissimi ingegni dal Sig. Gherardo Borgogni nuovamente raccolte, e poste in luce*, Bergamo 1594, 29.

⁷ G. Maia Materdona, *Opere*, a cura di G. Rizzo, Galatina 1989, 222.

⁸ *Nove cieli, poesie del Sig. Girolamo Fontanella*, Napoli 1640, 193.

presso Napoli.⁹ Del resto, i versi in onore dell'autore dell'*Arcadia* non furono solo di tipo funerario: Marino ne dissemina nelle stesse *Rime marittime*, a partire dal componimento proemiale,¹⁰ nell'*Adone*¹¹ e nella *Galeria*, dove Sannazaro è celebrato soprattutto come autore del *De partu Virginis*;¹² ma, nella scia di Marino, scrissero elogi di Sannazaro anche Antonio Muscettola nel suo *Gabinetto delle Muse*¹³ e l'ozioso Giovan Pietro D'Alessandro, che inserisce Sannazaro come *auctoritas* di riferimento, insieme con Tasso e con altri poeti meridionali, nel suo pometto *Academiae Ociosorum libri tres* (1613), dedicato alla fondazione dell'accademia napoletana e all'esaltazione del suo principe Giovan Battista Manso.¹⁴ A fine Seicento anche un altro ozioso, Mario Zito, citerà Sannazaro nella sua *Bilancia critica* (1685) come scrittore esemplare dal punto di vista linguistico.¹⁵ Dunque, Sannazaro apre e chiude il ciclo di vita del sodalizio ozioso e a lui lo stesso Manso aveva deciso di riservare una biografia che avrebbe dovuto affiancarsi a quelle di Tasso e di Marino: una triade da onorare tra gli accademici napoletani anche attraverso un calcolato progetto di biografie encomiastiche, di cui solo la *Vita* di Tasso vide, però, la luce.¹⁶

Zito e Manso spostano il *focus* dal campo della poesia verso quello della prosa critica e biografica, ma anche degli epistolari:¹⁷ per esempio, Girolamo Borsieri racconta a un corrispondente la ricerca di una copia dell'*Arcadia* da tenere a modello per la composizione della sua pastorale; Sertorio Quattromani testimonia il vaglio esegetico degli Oziosi sui sonetti di Sannazaro; Gabriello Chiabrera confida a Pier Giuseppe Giustiniani (siamo alla fine dell'agosto 1635) di essere impegnato nella scrittura di egloghe a imitazione di quelle di Sannazaro (come dimostra la citazione mirata di Posillipo e Antignana); ancora il D'Alessandro, in una lettera a Fabio Chigi del 13 maggio 1636,¹⁸ parla di una sua «apologia» del *De partu Virginis* contro le accuse dello Scaligero, che, come si legge nella biografia di Sannazaro

⁹ G. Marino, *Rime marittime*, a cura di O. Besomi, C. Marchi e A. Martini, Modena 1988, 113-114.

¹⁰ *Ibid.*, 27-28.

¹¹ G. Marino, *Adone*, a cura di E. Russo, Milano 2013, I, 941.

¹² G. Marino, *Galeria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento 2005, 243.

¹³ *Il gabinetto delle Muse di Antonio Muscettola*, Venezia 1669, 48-49.

¹⁴ *Ioannis Petri Ab Alexandro I. C. Galatei Academici Ociosi Academiae Ociosorum libri III*, Napoli 1613, 39.

¹⁵ *La bilancia critica di Mario Zito*, Napoli 1685, 285.

¹⁶ P. G. Riga, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, Bologna 2015, 46-47.

¹⁷ Traggo le notizie che seguono da «Archilet. Reti epistolari. Archivio delle corrispondenze epistolari dell'età moderna (secoli XVI-XVII)», alla voce Sannazaro (<https://www.archilet.it/Ricerca.aspx>: consultato il 12 dicembre 2024).

¹⁸ V. Zacchino, *Giovan Pietro D'Alessandro letterato galatnese del Seicento*, in «Archivio storico pugliese», 29 (1976), 183-239, in part. 229-230.

del gallipolino Crispo,¹⁹ non aveva approvato la modifica del titolo dell'opera, inizialmente uguale a quello della *Christias* di Marco Girolamo Vida. Lo scritto di D'Alessandro, perduto perché mai pubblicato, dimostra che l'onda lunga delle riprensioni cinquecentesche sul poemetto cristologico di Sannazaro era giunta sino al Seicento, arricchendosi tuttavia di implicazioni ulteriori in epoca controreformistica, particolarmente sensibile, com'è naturale, al genere della poesia religiosa; e che l'autore dell'*Arcadia* non era soltanto un paradigma poetico, ma anche l'oggetto di una mirata attenzione da parte dei critici di età barocca, dopo quelli della generazione cinquecentesca.²⁰

Infatti, al *De partu Virginis* furono rivolte contestazioni, oltre che difese, a testimonianza di un dibattito vivace su quest'opera. Un letterato molto vicino a Urbano VIII, Giovanni Ciampoli, accusava infatti Sannazaro, nella sua *Poetica sacra*, per aver affidato a Proteo il compito di preconizzare gli eventi del bambino divino, mescolando così spirituale e profano:

Ben qui scoprir ti voglio
un periglioso scoglio.
Fuggilo pur, che v'impiegò sua prora
nel mar delle sirene
di Sincero immortal l'aura canora.
D'un fiume entro allo speco
Ah non dovea predir trionfi e pene
Dell'umanato Nume
Un Proteo, un mostro del delirio greco.
Riprensibil costume!
Infallibile editto,
o Muse, a voi promulgo:
non m'esponete al vulgo
mai Christo e Giove in un medesimo scritto.
Nei carmi, o falsi o veri,
solo una legge imperi,
ch'esser non lice entro all'istesso canto
ora idolatra, ora santo.²¹

Si tratta di un passo controverso del poema (III, 331-337), che aveva già creato qualche problema ai traduttori cinquecenteschi (nella sua versione pubblicata a Venezia nel 1588 Giovanni Giolito de' Ferrari aveva attribuito, per esempio, queste profezie non a Proteo, bensì a «un gran profeta») e che sarà poi imitato da Marino nel canto XVII dell'*Adone*

¹⁹ *Vita di Giacopo Sannazaro descritta da Giovan Battista Crispo da Gallipoli*, Roma 1593, [24].

²⁰ Sannazaro è uno dei protagonisti del dialogo *De Poeta* (1559) di Minturno.

²¹ G. Ciampoli, *La Poetica sacra, ovvero dialogo tra la Poesia e la Devozione*, in Id., *Rime*, Roma 1648, 286-287.

(95-133), nel quale è proprio Proteo che predice a Venere le sventure incombenti su Adone.

Tuttavia, il vero bersaglio di Ciampoli era forse Marino più che Sannazaro, se si pensa che l'autore dell'*Adone* è rappresentato dal suo avversario Stigliani, nell'idillio *La greggia del mare*, guarda caso con le sembianze di Proteo, peraltro venendo irriso per la sua abitudine a plagiare il Sannazaro piscatorio.²² Ma è anche vero che il *De partu Virginis* rappresentava un modello di poesia religiosa alternativo a quello dei letterati barberiniani, perché fondato su un sincretismo culturale non più accettabile nel nuovo corso controriformistico e incompatibile con l'idea di recupero della tradizione biblica in versi promosso dal pontefice Urbano VIII. Dunque, Ciampoli si riconnetteva così, sotto una nuova luce, agli scrupoli del secolo precedente, in base ai quali Sannazaro era stato ritenuto colpevole di aver «aggravato di molte fantasie» un soggetto sacro «inalterabile»,²³ come aveva rilevato Crispo. D'Alessandro (già cultore di Virgilio, biografo di Tasso e difensore dell'*Adone* contro lo Stigliani)²⁴ intendeva, forse, difendere il poema di Sannazaro anche da questa ostile tradizione critica cinquecentesca, che aveva posto in dubbio non solo l'appropriatezza dell'intitolazione, ma anche la sua ortodossia. La difesa partiva dall'interno dell'intellettualità barberiniana, a cui D'Alessandro si era accostato per il tramite del Chigi dalla periferia salentina, dopo aver smaltito la sua infatuazione per Marino e doveva essere finalizzata, forse, ad assimilare il *De partu Virginis* alla poesia religiosa di Urbano VIII (dunque, a un esempio regolare di poesia religiosa), dei cui *Poemata* il D'Alessandro aveva progettato un commentario.²⁵ Ma essa avrebbe dovuto agire, con ogni probabilità, oltre che contro il parere di Ciampoli, anche contro quello di Campanella. Quest'ultimo, pur guardando al *De partu Virginis*, sia nella *Poetica* in italiano (1596)²⁶ che in quella in latino (1612),²⁷ come esempio altissimo di poema sacro in una chiave anti-aristotelica, ne aveva criticato, infatti, l'eccessivo ricorso alle finzioni mitologiche,²⁸ ritenute incompatibili con la funzione sapienziale e divina della poesia barberiniana.

Al di là di ogni possibile ricostruzione, l'episodio contestativo, riemerso grazie a Eraldo Bellini,²⁹ segnala come il dibattito critico su Sannazaro coinvolgesse nel Seicento non solo la poesia pastorale e piscatoria,

²² E. Bellini, *Umanisti e Lincei. Letteratura e scienza a Roma nell'età di Galileo*, Padova 1997, 126.

²³ *Vita di Giacomo Sannazaro...*, [38].

²⁴ M. Leone, *Virgilio, Tasso, Marino e un'accademia: Giovan Pietro D'Alessandro poeta «ozioso»*, in Id., *Geminae voces: poesia in latino tra Barocco e Arcadia*, Galatina 2007, 137-199.

²⁵ *Ibid.*, 192-195.

²⁶ T. Campanella, *Opere*, a cura di L. Bolzoni, Torino 1977, 367.

²⁷ *Ibid.*, 827.

²⁸ *Ibid.*, 813.

²⁹ Bellini, *Umanisti e Lincei...*, 122-124.

divenuta *à la page* grazie alle riprese di Marino e dei suoi seguaci, ma anche e soprattutto la poesia sacra e quella in latino, una tendenza confermata dal panorama editoriale secentesco: non vi sono nel Seicento, di fatto, nuove edizioni delle *Rime* e dell'*Arcadia*, ma solo reiterate emissioni delle edizioni cinquecentesche; ci sono invece nuove traduzioni del *De partu Virginis* (di cui una in castigliano)³⁰ e nuove edizioni-*omnia* delle opere latine (l'ultima delle quali a Napoli, nel 1699),³¹ che temperano un poco la complessiva «stasi secentesca»³² delle edizioni di Sannazaro, divenuto frattempo «l'autore-guida di tutta la poesia latina europea, con un numero impressionante di ristampe e imitazioni di sue opere latine».³³ Naturalmente questo non vuol dire che *Arcadia* e *Rime* abbiano cessato di avere nel Seicento un valore modellizzante, ma che, accanto a esse, si affermò progressivamente il paradigma della poesia latina, e soprattutto, del *De partu Virginis*.

Anche i Gesuiti ne furono attratti, al punto da curare due edizioni delle poesie latine di Sannazaro, una stampata a Lione nel 1603,³⁴ l'altra uscita nel 1633 presso il collegio di Coimbra:³⁵ in appendice a quest'ultima, con numerazione di pagine autonoma, sono collocate le *Imitationes poeticae* di Famiano Strada, l'autore delle *Prolusiones academicae* (1617) che costituiscono un documento programmatico del classicismo barberiniano. Le *Imitationes* sono brevi prove creative concepite alla maniera di poeti celebri della letteratura latina con l'obiettivo di riprenderne precise categorie retoriche e stilistiche: la *maiestas* di Virgilio, la *foecunditas* di Ovidio, la *magnificentia* di Stazio, la *suavitas* di Claudiano, la *simplicitas* di Lucrezio.³⁶ Si trovavano già nelle *Prolusiones*,³⁷ ma il fatto che nell'edizione portoghese questi esercizi letterari siano ora riproposti come accompagnamento alla poesia latina di Sannazaro significa che l'autore napoletano era ormai ritenuto dai

³⁰ *Sannazaro espanol, los tres libros del parto de la Virgen Nuestra Senora. Traducción castellana de verso heroyco latino*. Por el licenciado don Francisco de Herrera Maldonado, canonigo de la santa iglesia real de Arbas [...]. A Lopez De Vega Carpio fiscal de su Santidad su Camara Apostolica, Madrid 1622.

³¹ *Actii Synceri Sannazararii opera omnia novissime in lucem data et cum emendatissimis collata exemplaribus*, Napoli 1699.

³² Ch. Fantazzi-A. Perosa, *Introduzione* in Iacopo Sanazaro, *De partu Virginis*, a cura di Ch. Fantazzi-A. Perosa, Firenze 1988, CXIV. Per un quadro complessivo sulle edizioni secentesche di Sannazaro, vd. *Ibid.*, CX-CXIV.

³³ C. Vecce, *Poesia latina*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino 1994, 2, 256.

³⁴ *Jacobi Sannazararii Opera omnia*, Lione 1603.

³⁵ *Jacobi, sive Actii synceri Sannazararii, Neapolitani, viri patricii Poemata ex antiquis editionibus accuratissime descripta, nunc denuo correctiora [...]. Adduntur etiam imitationes poeticae P. Famiani Strada Societatis Jesu*, Coimbra 1633.

³⁶ *Ibid.*, 1-20.

³⁷ *Famiani Stradae Romani e Societate Iesu Prolusiones academicae*, Roma 1617, 373 e sgg., 366 e sgg., 370 e sgg., 363 e sgg., 357 e sgg., 360 e sgg.

Gesuiti un classico degno di stare al fianco dei grandi autori della classicità e funzionale al processo di formazione delle nuove generazioni di latinisti, oltre che un modello di stile. Nelle *Prolusiones* Strada aveva violentemente polemizzato, utilizzando la finzione parnasica, contro i poeti moderni e il loro uso disinvolto della tradizione classica, così come ne aveva stigmatizzato il ricorso eccessivo alla mitologia;³⁸ caratteristiche che evidentemente non si riconoscevano, da parte degli ambienti ignaziani, nel Sannazaro latino né dal punto di vista stilistico-retorico, perché egli rappresentava un esempio di genuina classicità, né da quello dei contenuti, essendo la sua una poesia latina (compresa quella amorosa) ritenuta immune dalle lascivie moderne, perché contrassegnata dal sentimento della natura e dalla meditazione morale.

Spinto dal desiderio di una radicale *restauratio* etico-letteraria, anche Sforza Pallavicino, un altro gesuita, farà di Sannazaro nelle sue *Vindicationes Societatis Jesu*, pubblicate nel 1649 in risposta ai detrattori dell'Ordine ignaziano, il terminale di una linea di poesia in latino umanistico-rinascimentale che comprende anche Pontano e Fracastoro e che è più volte contrapposta alla decadenza della poesia latina contemporanea³⁹ (ma il *topos* storiografico si ritrova pure nel *De erroribus magnorum virorum in dicendo dissertatio rhetorica* di Leone Allacci, con riferimento alla poesia italiana, perché qui il nome del poeta si affianca a quelli di Petrarca, Bembo, Ariosto e Tasso).⁴⁰ Tuttavia, se i Gesuiti avevano stabilito, nel nome di Sannazaro, un profondo legame tra cultura umanistica e cultura post-tridentina confermando così il loro duttile eclettismo culturale,⁴¹ i letterati della Curia romana si erano dimostrati invece molto più cauti e conservativi al riguardo, come dimostravano le riserve di Ciampoli sul *De partu Virginis*: il riuso dell'*auctoritas* di Sannazaro si presentava dunque non univoco dentro la stessa corrente del classicismo, scontando la dialettica interna fra Gesuiti e Curia pontificia.

Questa ricezione diversificata di Sannazaro negli ambienti classicistici ne inibì forse il ruolo nella vicenda certamente più importante della storia della critica d'età barocca, e cioè la *querelle* sull'*Adone* di Marino.⁴² Nella polemica la presenza di Sannazaro non è paragonabile a quella di altri letterati antichi e moderni (specialmente Tasso), nonostante rappresentasse

³⁸ F. Luciola, «Forma inimica pudori». Le 'Prolusiones academicae de stylo poetico' di Famiano Strada, in *Poésie latine à haute voix*, a cura di L. Isebaert e A. Smeesters, Turnhout 2013, 133-149.

³⁹ *Vindicationes Societatis Jesu [...] auctore Sfortia Pallavicino*, Roma 1649, 116, 119, 127.

⁴⁰ Leonis Allatii *de erroribus magnorum virorum in dicendo dissertatio rhetorica*, Roma 1635, [3].

⁴¹ A. Battistini, *Galileo e i Gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano 2000.

⁴² P. Frare, La "nuova critica" della meravigliosa acutezza, in *Storia della critica letteraria*, a cura di G. Baroni, Torino 1997, 223-277, in part. 239-248; Q. Marini, *La critica nell'età barocca*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. XI: *La critica letteraria dal Due al Novecento*, Roma 2003, 451-484, in part. 455-461.

un riferimento fondamentale del petrarchismo cinquecentesco: nell'*Occhiale* di Stigliani Sannazaro è citato qualche volta come fonte di Marino per l'*Adone*,⁴³ mentre i difensori di quel poema, da Aleandro a Villani, citano Sannazaro poco o nulla. Insomma, Sannazaro non entra in questo dibattito che riguardò la coerenza dell'*Adone* con il genere epico, la sua intertestualità e la sua convenienza morale. Soprattutto non vi entra l'*Arcadia*, la cui struttura da romanzo pastorale non è adibita ad argomento polemico, né difensivo dai protagonisti di quel dibattito. Eppure l'*Adone* è tramato di citazioni sannazariane, alcune delle quali rese esplicite dallo stesso Marino.⁴⁴ Ma, riconosciuto apertamente da Marino come modello e, nel contempo, ricompreso dai Gesuiti nel *pantheon* dei loro autori di riferimento, Sannazaro non poteva avere uno spazio proprio all'interno di questa polemica, perché era frattanto divenuto trasversale rispetto ai due schieramenti dei modernisti e dei tradizionalisti, neutralizzando così l'efficacia di un suo impiego in quella controversia letteraria.

La marginalità di Sannazaro nella polemica sull'*Adone* trova di conseguenza riscontro anche nella trattatistica secentesca sull'argutezza: ignorato da Tesauro e da altri critici dell'acutezza, Sannazaro mal si prestava, per la qualità petrarchistica della sua poesia, alla teoresi concettistica. Anche in quest'ambito, tuttavia, ne veniva riconosciuto il valore più come poeta latino che come seguace di Petrarca: nel romanzesco *Tribunal della critica* Francesco Fulvio Frugoni gli affida, infatti, il ruolo di giudice delle composizioni latine di altri poeti. Qui è Sannazaro in persona, infatti, a spiegare alla prosopopea della Critica le difficoltà del comporre in latino, che deve necessariamente improntarsi a una scrupolosa osservanza delle regole e delle pratiche classicistiche ed evitare ogni forma di improvvisazione a favore di un puntiglioso *limae labor et mora*. Conviene riportare, almeno in parte, la vivace prosa di Frugoni:

Signora mia! In tutte le professioni son più quei che le fanno male che bene, perché son più quei che si lascian portare dal genio o dall'ingegno che dal giudizio. Chiunque trasgredisce le regole della poetica non è da stupire se si precipita per gli dirupi delle improprietadi più ripide. Un puldoro che non sia scozzonato ancora, se non è trattenuto dalle pastoie, spinto dal focoso impulso vien a strariparsi, col poggjar all'erta faticosa d'una montagna, in una valle aggiacente. Così appunto succede a coloro che sono trasportati dal furor giovanile, non moderato dalla prudenza regolare prescritta dai precetti della poetica istruttrice; onde viene che, volendo sboccati e arditi ascendere lo scosceso Permesso, tracollan così numerosamente nel precipizio. Non bisogna mai nei componimenti di qualsiasi genere, ma più nei latini che negli altri, fermarsi (conforme dir si

⁴³ F. Chiesa, *Tommaso Stigliani, Dello Occhiale opera difensiva. Edizione e commento*, Dottorato di ricerca in Scienze della Persona e della Formazione, Ciclo XXXVI, Università Cattolica del Sacro Cuore, Sede di Milano, a.a. 2002/2023.

⁴⁴ Vd. i commenti all'*Adone* di Giovanni Pozzi (Milano 1976) e di Emilio Russo (Roma 2012).

suole) alla prima osteria.⁴⁵

Sannazaro diviene personaggio letterario anche nell'ottantaquattresimo dei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini (centuria seconda), nel quale si fa portavoce di un'istanza dei poeti contro un editto di Apollo che aveva proibito di cantare in versi animali favolosi: nel ragguaglio si scorge l'allusione polemica alle poetiche aristoteliche cinque-secentesche che avevano trattato del rapporto tra realtà e finzione, e qui Sannazaro è presentato come un alfiere del primato della fantasia sulle verosimiglianza.⁴⁶

Sempre nell'ambito del genere della *factio parnassica*, Sannazaro compare nel *Viaggio di Parnaso* di Giulio Cesare Cortese come sostenitore dell'accoglimento in Parnaso di quest'ultimo, insieme con altri poeti compatrioti (Tasso, Cariteo, Rota, Tansillo),⁴⁷ con l'idea di rivendicare la piena dignità della linea letteraria napoletana, e anche nelle *Guerre di Parnaso* di Scipione Errico, un romanzo pubblicato a Venezia nel 1643, nel quale si trasfigurano, in una chiave bellico-letteraria, le tensioni tra marinisti e anti-antimarini e tra antichi e moderni. Il romanzo risente della partecipazione del suo autore alla polemica sull'*Adone* (Errico fu uno degli apologeti di Marino) e in esso si assegna a Sannazaro il compito di proclamare Pan Signore di Parnaso, a difesa del quale, contro gli assalti dei marinisti, si schierano nel palazzo reale anche gli altri scrittori di cose pastorali.⁴⁸

Dunque, Errico assegna a Sannazaro, nel suo romanzo, la palma della poesia pastorale, così come Frugoni gli aveva assegnato invece nel *Tribunal della critica* quella della poesia in latino. In ambedue i casi Sannazaro è indicato come un caposcuola da imitare, nel caso di Frugoni per arginare l'involuzione della poesia latina, in quello di Errico come un marchio di garanzia per la nuova poesia pastorale secentesca, che nella variante sensualistica dell'idillio mariniano era stata biasimata come sconveniente e non decorosa.

D'altronde, l'autorevolezza di Sannazaro era stata certificata anche da alcuni esponenti del versante classicistico della critica di età barocca. Nei *Proginnasmi poetici* di Benedetto Fioretti, pubblicati a puntate tra il 1620 e il 1639, si legge un *Giudizio sopra l'opere del Sannazaro*, nel quale si dice che «le muse latine e toscane son obbligate molto al Sannazaro per lo suo poetico valore, del quale molte e onorate memorie si fanno da pregiati scrittori».⁴⁹ Salvo poi attaccare l'*Arcadia* per la presenza di barbarismi e di aporie stilistiche: Fioretti dice dell'*Arcadia* che «spesso in leggendola mi riempie di

⁴⁵ F. F. Frugoni, *Il Tribunal della Critica*, a cura di S. Bozzola e A. Sana, Parma 2001, I, 351.

⁴⁶ T. Boccalini, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Bari 1948, II, 282-283.

⁴⁷ G. C. Cortese, *Viaggio di Parnaso*, a cura di E. Malato, Napoli 1963, 30.

⁴⁸ S. Errico, *Le guerre di Parnaso*, a cura di G. Rizzo, Lecce 2004, 84.

⁴⁹ *Proginnasmi poetici di Udeno Nisieli Accademico Apatista*. Volume terzo, Firenze 1627, 248.

fastidio e di sdegno per lo continuo incontro di parole latine che rendono quella poesia assai pedantesca. Né so investigare niuna ragione che in ciò assolva di questo vizio quivi il poeta, poiché ai pastori, persone idiote e roze, né a materia volgare, non può esser domestica né confacevole punto la peregrinità elocutoria [...]. Mi altera parimenti in quell'opera la presenza di barbarismi nelle rime». ⁵⁰ Per Fioretti, che apre il fronte della critica linguistica sulle opere di Sannazaro, tali licenze sono ammissibili solo per un poeta grandissimo come Dante.

Dunque, il poeta dell'*Arcadia* viene strumentalizzato, in virtù della sua autorevolezza, sia dai settori classicistici che da quelli anti-classicistici della letteratura secentesca: ricercato dai primi come antidoto verso le degenerazioni delle modernità letteraria, è inseguito anche dai secondi per l'esigenza di legittimare le novità in campo creativo. Ma, poiché la separazione di questi blocchi non è mai netta, poteva capitare che un critico di formazione fondamentalmente classicistica e rinascimentale come Fioretti riconoscesse in Sannazaro un'*auctoritas*, ma non si astenesse, tuttavia, dall'avanzare severe riserve sulla lingua da lui usata, alla luce della sua posizione di cruscante; e che, d'altro canto, un rappresentante del tardo-barocco meridionale, Federigo Meninni, elaborando nel suo *Ritratto del sonetto e della canzone* (1677) una proposta critico-teoretica che si rifaceva al *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro, rivendicasse per Sannazaro un ruolo importante tra i classicisti, ⁵¹ ma nel contempo individuasse nei suoi epigrammi latini il precursore delle acutezze barocche e nelle poesie italiane lo sperimentatore di schemi metrici innovativi, con riferimento all'impiego della terzina come metro epico ⁵² (una sovrainterpretazione metricologica che era già stata di Campanella). ⁵³ Per questi motivi Sannazaro era destinato a occupare dunque, secondo Meninni, un posto tutto peculiare nella storia della lirica italiana latina e volgare, a metà strada fra tradizione e innovazione.

In questa storia della poesia concepita in clima pre-arcadico, si può fissare, forse, la meta finale di un percorso che vide i critici di età barocca intercettare il nome di Sannazaro secondo differenti prospettive di teoria e di poetica. Talora direttamente, più spesso in modo obliquo, su questo nome si incrociarono le grandi questioni letterarie del tempo: il rapporto antichi-moderni, quello tra verità e finzione, tra *utile* e *dulce*, tra sacro e profano, il principio d'imitazione. Intorno a Sannazaro si definirono anche canoni e gerarchie letterarie, ma senza quella centralità che poi gli assegneranno i critici settecenteschi, per i quali Sannazaro tornerà ad avere una

⁵⁰ *Ibid.*, 249.

⁵¹ F. Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di C. Carminati, Lecce 2002, I, 14 e 64.

⁵² *Ibid.*, 151 e 278.

⁵³ Campanella, *Opere...*, 651.

vera e propria funzione normativa e ideologico-letteraria. Nel Seicento questa funzione ancora non ci fu e il piccolo dibattito accesosi intorno alla sua opera segnala semmai una tendenza di segno opposto, e cioè il superamento del regolismo tardorinascimentale. La chiave di lettura offerta dai critici barocchi ne risulta, tuttavia, comunque riduttiva e astrattamente accademica, perché incapace soprattutto di cogliere la complessità dell'*Arcadia* (dalla lingua all'uso di un allegorismo bucolico di marca utopica, sino ai risvolti politici, sociali e autobiografici di quella grande esperienza creativa). Con l'*Arcadia* che va sullo sfondo, ridotta a semplice paradigma di poesia pastorale, riemerge una visione parziale di Sannazaro, legata alla valorizzazione dell'esemplarità della sua versificazione latina, destinata a essere superata solo dalla riscoperta integrale del poeta che farà il secolo successivo.⁵⁴

Breve sintesi: Il saggio si propone di indagare la ricezione di Iacopo Sannazaro nel Seicento, dal punto di vista della sua fortuna critica. A questo scopo, si esaminano le principali opere della prosa critica di età barocca per verificare il ruolo dell'autore dell'*Arcadia* e della sua poesia italiana e latina nel dibattito letterario contemporaneo.

Parole chiave: Rinascimento, Barocco, critica letteraria, poesia italiana, poesia latina.

Abstract: The essay aims to investigate the reception of Iacopo Sannazaro in the 17th century, from the point of view of his critical fortune. To this end, the main works of critical essays from the Baroque period are examined in order to verify the role of the author of *Arcadia* and his Italian and Latin poetry in the contemporary literary debate.

Keywords: Renaissance, Baroque, literary criticism, Italian poetry, Latin poetry.

⁵⁴ G. Marino, *Itinéraires de Sannazaro en Arcadie. L'héritage de Virgile (de Gallus et Orphée à Aristée)*, in «Lettere italiane», 59 (2007), 251-261.

Gianni Antonio Palumbo

LA PERCEZIONE DELL'OPERA DI SANNAZARO TRA MANUALISTICA, CRITICA E STORIA DELLA LETTERATURA NELL'OTTOCENTO

Nel Settecento gli studi sull'*Arcadia* non erano stati silenti, aggiungendo tasselli interessanti quali l'edizione di Giuseppe Comino del 1723, sorretta dal lavoro filologico dei fratelli Giovanni Antonio e Gaetano Volpi,¹ e il pur apprezzabile sforzo di commento di Luigi Portirelli,² pubblicato agli inizi del secolo successivo e poi più volte riprodotto. Accanto a questo fervore e ai giudizi positivi, seppur con qualche annotazione a margine, di Quadrio, Gravina, Tiraboschi, non erano mancate occasioni di *deminutio* del prosimetro sannazariano.³ Pubblicando a Cremona nel 1784, per i tipi di Lorenzo Manini, l'*opera omnia* dell'Algarotti, nel momento in cui tesseva nel tomo X l'elogio dello scrittore veneziano, il conte Giovanni Battista Giovio scriveva, a proposito dei *Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, che i lettori del volume non si sarebbero sentiti dolere le orecchie per i difetti tipici dei «periodi de' contorti asolani, e della sdrucchiola arcadia del Sannazaro. Era uno sfinimento il dover sempre leggere quella vuota pienezza di frasi lentamente strascinate quasi tarde matrone col guardinfante».⁴

¹ *Le opere volgari di Mons. Jacopo Sannazaro, cavaliere napoletano, cioè l'Arcadia alla sua vera lezione restituita, colle Annotazioni del Porcacchi, del Sansovino e del Massarengo; le Rime, arricchite di molti componimenti, tratti da Codici manoscritti ed impressi; e le Lettere, novellamente aggiunte. Il tutto con somma fatica e diligenza, dal Dottor Giovanni Antonio Volpi e da Gaetano, di lui fratello, riveduto, corretto ed illustrato, come apparisce nella Prefazione al Lettore*, Giuseppe Comino, Padova 1723.

² *Arcadia di M. Jacopo Sannazaro con la di lui vita scritta dal consigliere Giambattista Corniani e con le annotazioni di Luigi Portirelli*, Milano 1806.

³ Cfr. a tal proposito G.A. Palumbo, *Di alcuni episodi della ricezione dell'"Arcadia" tra XVIII e XIX secolo*, in «Rinascite della modernità», 1 (2021), *Fortune della cultura napoletana del Rinascimento fra Sette e Novecento*, a cura di C. Corfiati, L. Mitarotondo, 61-74.

⁴ *Elogio del Conte Francesco Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito, e Ciambellano di Sua Maestà Prussiana scritto dal Conte Giovanni Battista Giovio Cavaliere del s.m. Ordine di S. Stefano, e Ciambellano di S.M.I.R.A. ecc.*, in *Opere del Conte Algarotti Cavaliere dell'Ordine del Merito, e Ciambellano di S.M. il Re di Prussia*, tomo X, che contiene le sue cose inedite, Cremona 1784, 12.

Tra le voci levatesi contro il capolavoro sannazariano varrà la pena di ricordare la più celebre, quella del Giuseppe Baretti che proclamò guerra all'arcadico e al boccaccevole. Allo Scannabue il critico faceva dichiarare che non era più sufficiente ai suoi tempi l'autorità di Sannazaro né dell'Ariosto per far digerire i versi sdruciolati. Si era giunti, infatti, a una fase storica in cui gli uomini avevano cominciato ad attribuir maggior «fede alle loro sensazioni, che non alle autorità degli Ariosti e de' Sannazari».⁵ Nella sua recensione alle egloghe del Filicaja, Aristarco aveva poi marcato l'accento sulla monotonia del genere bucolico; bastava leggere Teocrito per avere un'idea nitida di quel tipo di componimento. Nulla aggiungevano al genere – giudizio ingeneroso – né le egloghe virgiliane né le successive, tra le quali Baretti faceva rientrare anche la produzione di Tasso e Sannazaro e, in coda, le «tante e tante villesche scempiaggini scritte da que' tanti pastorali poetastri prodotti dalla nostra sempre ridicola Arcadia».⁶ Con questa noticina Baretti tornava a uno dei suoi bersagli preferiti, il mostruoso moderno bosco del Parrasio, su cui resta memorabile la stroncatura, nel primo volume, delle *MEMORIE ISTORICHE dell'Adunanza degli Arcadi di M. G. M. (n.d.a. Michel Giuseppe Morel) Custode generale d'Arcadia*.⁷

Se il giudizio del Settecento fu tutto sommato ambivalente con significative punte di apprezzamento,⁸ nel corso dell'Ottocento l'*Arcadia* scontò un doppio pregiudizio. Quello di matrice romantica condannava la tendenza all'imitazione, l'affettazione di spontaneità e il ponderoso apparato classicheggiante. Quello di stampo positivista obiurgava la sostituzione del reale con un mondo artificioso, laddove sarebbe bastato, per alimentare la *sampogna* sannazariana, che l'autore traesse l'ispirazione da uno dei paesaggi più suggestivi dell'orbe terracqueo. Certo, il clima favorito dalla Scuola storica fece fiorire numerosi studi sull'opera, tra cui non possiamo non menzionare l'edizione di Michele Scherillo⁹ e le monografie di

⁵ G. Baretti, *Recensione a "Saggio di commedie filosofiche con ampie annotazioni, di A. Agatopisto Cromaziano. In Faenza 1754"*, in Id., *La Frusta Letteraria*, a cura di L. Piccioni, n. 18, Bari 1932, II, 76.

⁶ Id., *Recensione a "Egloghe del sig. senatore Vincenzo Filicaja. Prima edizione. In Ferrara 1760, per il Gardi, in 4°"*, in Id., *La Frusta Letteraria*, a cura di L. Piccioni, n. 14, Bari 1932, I, 383.

⁷ Id., *Recensione a "Memorie istoriche dell'Adunanza degli Arcadi di M. G. M. Custode generale d'Arcadia. In Roma, 1761, nella Stamperia de' Rossi, in 8°"*, ivi, n. 1, 9-13.

⁸ Si pensi alle parole di G. Tiraboschi, in *Storia della letteratura italiana del Cavaliere abate Girolamo Tiraboschi, consigliere di S.A.S. il Signor Duca di Modena*, VII (Dall'anno MD all'anno MDC), Venezia 1796, VII, parte terza, 1162.

⁹ M. Scherillo, *Arcadia di Jacobo Sannazaro*, Torino 1888. Lo studioso evidenziava ripetutamente la dipendenza sannazariana dal modello boccacciano, soprattutto dall'*Ameto*, con l'osservazione che Sannazaro aveva sfrondata «il fogliame troppo affollato e alle volte soffocante del Boccaccio» (ivi, CXVII). Scherillo riassumeva significativamente la differenza tra i romanzi di Boccaccio e quello di Sannazaro con l'immagine di un gran bazar e di un piccolo bazar di villaggio. Ai primi assimilava le opere boccacciane «dove

Torraca,¹⁰ studiosi tra l'altro accomunati nella recensione che Francesco Flamini realizzò a salutare i loro contributi scientifici sulla «Rivista critica della letteratura italiana». In quello scritto, il critico letterario bergamasco, lodando il lavoro di Scherillo, evidenziava come fosse «senza dubbio la illustrazione più ampia dell'*Arcadia*, che nel presente fervore d'indagini erudite gli studiosi potevano desiderare», nonché valido fondamento per chi se ne sarebbe occupato in futuro.¹¹ In certi punti, a suo avviso, sarebbe stata preferibile un po' più di parsimonia, soprattutto in relazione all'insistenza su questioni scarsamente dimostrabili e documentabili quali i «sentimenti giovanili» di Sannazaro; riteneva, da un punto di vista ecdotico, che il lavoro fosse stato condotto in maniera «fedele alle forme idiomatiche napoletane».¹² La sezione più originale del volume era individuata nei capitoli VI-XI e nel commento al testo sannazariano, che recava «uno studio amplissimo delle fonti classiche e medievali dell'*Arcadia*».¹³

A questo certosino lavoro, che Flamini lodava accanto a quello di Torraca su *La materia dell'Arcadia del Sannazaro*, lo studioso aggiungeva anche ulteriori tasselli, muovendo dalla prosa IV e dalla successiva egloga per individuarvi elementi non sempre segnalati dai due autori recensiti e dimostrare – attraverso un'argomentazione stringente – quanto la sezione fosse debitrice degli idilli I e VIII di Teocrito, delle egloghe III e VII di Virgilio e delle egloghe seconda e sesta di Calpurnio. Su quest'ultimo lo studioso compiva un breve *excursus* per documentare come si trattasse di fonte plausibile, non ignota già ben prima della scoperta del Bracciolini. Le sue precisazioni servivano – puntualizzava – non a palesare demeriti degli studiosi, ma a corroborare l'idea sostenuta dallo stesso Scherillo che quello

l'occhio si perde per non potersi fermare sur un oggetto senza esser distratto dal luccichio di molti altri ninnoli vicini. L'*Arcadia*, invece, rassomiglia al piccolo bazar di villaggio, dove, a volersi fermare, si può ammirare e magari studiare tutto minutamente, senza paura di tentazioni. L'uno e l'altro negozio si riforniscono spesso alle stesse fabbriche, quando il bazar di villaggio non si rifornisca più volentieri all'altro di città» (ivi, CXXXV). A proposito di quanto scrive Scherillo in merito all'imitazione boccacciana, ci pare utile rammentare le osservazioni di Saccone: «il proprio dello scrittore napoletano quasi trova un emblema in quel disseccamento della polpa boccacesca, cioè a dire in un'operazione che ha certo senso qualificare classicistica, ma solo se si chiarisce che il fine, e il risultato, è la riduzione irrealistica e, quel che più conta, l'astrazione lirica», E. Saccone, *L'"Arcadia" di Iacopo Sannazaro: Storia e delineamento di una struttura*, in «Modern Language Notes», 84 (1969), 1, 54.

¹⁰ Si vedano F. Torraca, *La materia dell'"Arcadia" del Sannazaro*, Città di Castello 1888 e Id., *Gli imitatori stranieri di Iacopo Sannazaro. Ricerche*, Roma 1882.

¹¹ F. Flamini, *Recensione* a «M. Scherillo, *Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Torino, Loescher, 1888 – 8°, pp. CCXIV-370» e «F. Torraca, *La materia dell'Arcadia del Sannazaro*. Città di Castello, Lapi, 1888 – 8°, pp. 130», in «Rivista critica della letteratura italiana», 5 (1888), 115.

¹² *Ibid.*

¹³ Ivi, 116.

sannazariano fosse un «lavorio d'intarsio, di mosaico, di decomposizione e di ricomposizione». ¹⁴

Cadeva poi nel discorso il celebre giudizio manzoniano, veicolato da Imbriani, che definiva l'*Arcadia* una «scioccheria» (ma Villani ha dimostrato come il lombardo ne fosse, di fatto, non poco influenzato). ¹⁵ A tale asserzione Flamini non sentiva di poter in fondo dar torto. Potevano pure affannarsi Scherillo e Torraca a riportare Poliziano come esempio di felicissima declinazione del procedimento imitativo; l'*Arcadia* non aveva, a suo dire, dalla sua «l'arte meravigliosa del cortigiano mediceo», immersa com'era in «un mondo fattizio, popolato da personaggi sbiaditi, tipici, uniformi». ¹⁶ Essa era poeticamente giudicata inferiore alle egloghe pescatorie dello stesso autore e non risultava metricamente felice nemmeno nella fattura delle prose, perché «nel periodare il Sannazaro si strascica ansimante sulle orme del Boccaccio». ¹⁷ Tornava l'idea di Giovio di un senso quasi di stanco “trascinamento” nell'*allure* dell'*Arcadia*. Insomma si trattava – a detta di Flamini – tutt'altro che di “squisita” opera d'arte; il prosimetro era semmai indicativo della tendenza rinascimentale ad «ammirare, trascelto e fedelmente riprodotto, il bello degli antichi». ¹⁸

Sull'apporto offerto agli studi sannazariani dalla figura di Francesco Torraca, nella qualità del lavoro filologico e di individuazione delle fonti ma anche nella sottolineatura dei suoi limiti nel rapportarsi al concetto di imitazione, segnaliamo il recente saggio di Francesco Tateo *Francesco Torraca e gli imitatori stranieri di Iacopo Sannazaro*, incentrato sul volume romano del 1882. ¹⁹

Il quadro degli studi ottocenteschi sulla figura e l'opera di Sannazaro si arricchiva – oltre ai citati Scherillo e Torraca –, e per limitarci a pochi altri esempi ben noti, ²⁰ dei contributi di Erasmo Percopo, che agli inizi del Novecento in *Per la giovinezza del Sannazaro*, edito in una miscellanea in onore di Arturo Graf, si muoveva nello sdrucchiole terreno della ricerca

¹⁴ Ivi, 119. Tale lavoro appariva pienamente in linea con «la tendenza caratteristica degli uomini del quattrocento a raccogliere, a ordinare e a riprodurre fedelmente l'antico». L'espressione di Scherillo citata da Flamini e riportata nel testo era nell'Introduzione di Scherillo, *Arcadia di Iacopo Sannazaro...*, CLVI.

¹⁵ G. Villani, *Da Sannazaro a Manzoni. L'idillio a metà*, in «Parole rubate – Purloined Letters», 14 (2016), 131-157.

¹⁶ Flamini, *Recensione...*, 119.

¹⁷ Ivi, 120.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cfr. F. Tateo, *Francesco Torraca e gli imitatori stranieri di Iacopo Sannazaro*, in «Rinascite della modernità», 1 (2021), *Fortune della cultura napoletana del Rinascimento fra Sette e Novecento...*, 75-82.

²⁰ Potremmo citare ancora F. Colangelo, *Vita di Giacomo Sannazaro poeta e cavaliere napoletano*, Napoli 1817; F. Gabotto, *La fede di Iacopo Sannazaro*, Bologna 1891; *Le opere latine di Azzo Sincero Sannazaro recate in versi italiani col testo a fronte, e d'illustrazioni fornite da Filippo Scolari*, Venezia 1844 e non pochi altri studi.

archivistica per riconsiderare alcune date all'interno della biografia del Nostro. Il suo lavoro sarebbe poi approdato al volume *Vita di Jacobo Sannazaro*, edito nel 1931 dalla Società Napoletana di Storia Patria.²¹

Conosciuto è anche il giudizio tranciante di Enrico Nencioni nel saggio *La lirica del Rinascimento*. Il concetto, che ricorrerà come un mantra negli scritti dei detrattori, era sostanzialmente quello che era impensabile che un uomo che «viveva nel più luminoso paesaggio d'Italia» non fosse in grado di dipingerne la sostanza. Le sue descrizioni di Napoli infatti erano mere trascrizioni dal Boccaccio; per parte sua Jacopo non sapeva che «intravedere uomini e cose come fantasmi in un sogno!» Fantasmi, a dire di Nencioni, incapaci di suscitare qualunque interesse nel lettore; nonostante dietro di loro si celassero poeti viventi e persino la madre e l'amata di «Sannazaro», l'esito era raggelante: l'autore aveva pressoché «paralizzato» tutti e tutto «con le sue frasi latine», e tutti e tutto «mummificato coi suoi periodi boccaccevoli». ²² Nencioni si spingeva addirittura ad assumere l'*Arcadia* a simbolo del «lato debole, anzi cattivo dell'epoca» in cui Sannazaro operò: essa incarnava «il lato *sofistico* del Rinascimento» nella «cieca idolatria del classicismo». ²³

Un ulteriore percorso di ricerca può essere condotto tra le pagine della manualistica e dei volumi di storia letteraria.

Tra i prodotti della Scuola storica, uno dei più noti è il *Manuale della letteratura italiana* di Alessandro D'Ancona e Orazio Bacci (1892-1895). L'opera di Sannazaro era affrontata nel secondo dei cinque volumi. Dopo rapidi accenni alla biografia e alle altre opere, il manuale si soffermava sulla maggiore, l'*Arcadia*, partendo da informazioni strutturali. Non mancavano, dopo una rapida sintesi della trama, riferimenti alle vicende compositive ed editoriali e, in particolare, tra quest'ultime, alla stampa «abominevolmente scorretta» e «deforme» (così la definì Scherillo) di Bernardino da Vercelli, «trascuratissima» al punto da suscitare «grande ira e dolore del poeta», ²⁴ e all'edizione Summonte del 1504, su cui era esemplato il testo che si riportava nel manuale.

Le notazioni di carattere critico avevano valore ancipite. Si elogiavano il «sentimento idillico assai delicato» e la presenza di «molteplici ricordi

²¹ E. Percopo, *Per la giovinezza del Sannazaro*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo 1903, 775-788; Id., *Vita di Jacobo Sannazaro*, a cura di G. Brognoligo, Napoli 1931.

²² E. Nencioni, *La lirica del Rinascimento*, in Id., *Saggi critici di letteratura italiana di Enrico Nencioni preceduti da uno scritto di Gabriele d'Annunzio*, Firenze, Successori Le Monnier, 1898, 51-52.

²³ Ivi, 52-53.

²⁴ A. D'Ancona, O. Bacci, *Iacopo Sannazaro*, in *Manuale della Letteratura italiana compilato dai professori Alessandro D'Ancona e Orazio Bacci*, II, Firenze 1894², 111.

classici», al punto che – si sottolineava – l'*Arcadia* aveva suscitato ammirazione in contesti europei; non si mancava però di lamentare il difetto di una lingua che «sa d'artificioso e pedantesco, nè è al tutto scevra di forme crudamente latineggianti e dialettali». ²⁵ In questo, gli estensori facevano proprie critiche che s'erano udite riecheggiare, per esempio, da Benedetto Fioretti nei *Proginnasmi poetici*, dove la poesia sannazariana era stata definita «assai pedantesca» e si era parlato anche di «peregrinità elocutoria». ²⁶ Nel *Manuale* era rimarcata ancora la mancanza di un «vero e vivo sentimento della natura, che la vita nelle campagne ubertose e gaie non seppe ispirare al troppo culto poeta». ²⁷ Insomma, il giudizio risentiva del preconcetto che Sannazaro avesse sostituito alla fedeltà alla natura una tendenza alla rappresentazione artificiosa, in cui le qualità dello stile e l'estrinsecazione del processo imitativo finivano col ricoprire carattere soverchio. Questo giudizio riduttivo compariva ancora in altre opere del solo D'Ancona. Nei *Saggi critici*, per esempio, parlando di Serafino Aquilano e dell'egloga dei pastori Tirinto e Menandro, ²⁸ il critico veniva fuori con la riprovazione di «quelle rime sdrucchiole, che il Sannazaro con sì poco buon giudizio aveva consacrate al genere pastorale». ²⁹

Quanto alle scelte antologiche, i manualisti optavano per l'Ecloga V, ovvero il *Lamento in morte del pastore Androgéo* e *Il viaggio sotterraneo dall'Arcadia a Napoli* [Prosa XII], ottima scelta perché consente, pur nella dipendenza dal modello classico (il viaggio di Aristeo), ³⁰ di saggiare la componente visionaria dell'*Arcadia*. Era dunque antologizzata la sezione narrativa del viaggio sotterraneo dall'Arcadia a Napoli, che muoveva dal girovagare di Sincero sino all'arrivo «alla falda di un monte», dove il protagonista era raggiunto da «una giovane donzella nell'aspetto bellissima, e nei gesti e nell'andare veramente divina». ³¹ Non è ozioso sottolineare come tali opzioni – che offrono due *specimina* indicativi della natura prosimetrica – siano molto lontane da quelle attualmente prevalenti, che di solito prevedono l'antologizzazione del Prologo, della Prosa prima o dello splendido

²⁵ *Ibid.*

²⁶ B. Fioretti, *Proginnasmi poetici di Udeno Nisieli, accademico apatista*, III, Firenze 1627, 249.

²⁷ D'Ancona, Bacci, *Iacopo Sannazaro...*, 111.

²⁸ Il riferimento è a S. Aquilano, *Egloga prima. Tyrinto e Menandro*, in *Opere dello elegantissimo poeta Seraphino Aquilano con molte cose aggiunte di nuovo*, Venezia 1576, 48v-52v. Si veda l'edizione moderna S. Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a cura di A. Rossi, Roma 2005, 281-294.

²⁹ A. D'Ancona, *Del secentismo nella poesia cortigiana*, in Id., *Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli*, Ancona 1884, 164.

³⁰ Su quest'aspetto rinviamo a C. Vecce, *Viaggio in Arcadia*, in I. Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma 2020, 9-41.

³¹ Iacopo Sannazaro, *Il viaggio sotterraneo dall'Arcadia a Napoli* [Prosa XII], in D'Ancona, Bacci, *Iacopo Sannazaro...*, 114.

Congedo *Alla Sampogna*. Non è da escludere, come ci suggerisce Sebastiano Valerio, che in tale opzione abbia influito l'interesse, ancora fortemente vivo nell'Ottocento, verso gli scavi di Pompei, iniziati nel 1748. «Strana per certo et orrenda maniera di morte, le genti vive vedersi in un punto tôrre dal numero de' vivi! Se non che finalmente sempre si arriva ad un termino, né più in là che alla morte si puote andare». ³² In questo passaggio Sannazaro riprendeva – come ha evidenziato Gérard Marino ³³ – un luogo delle *Naturales quaestiones* senecane, VI, 1, 8, ma, raggiungendo, a nostro avviso un'espressività e un'intensità gnomica anche superiori all'ipoteso.

C'è da rilevare come lo spazio destinato a Sannazaro corresse da p. 109 a p. 118 del *Manuale* e fosse nettamente inferiore agli altri grandi quattrocentisti: venti pagine per Alberti, ventitré per Pulci, diciotto per Boiardo, tredici per Lorenzo e per Poliziano. Anche la scelta antologica, rispetto ai nomi citati, era decisamente contratta.

Un passo dell'*Arcadia* fu ancora riprodotto nella *Crestomazia italiana ortofonica compilata da Aristide Baragiola*, lombardo, allora lettore di lingua italiana all'Università di Strasburgo. ³⁴ Dapprima destinata ai lettori della Grammatica del già citato autore, essa si proponeva come obiettivo l'ortofonia, cioè l'acquisizione della corretta pronuncia di vocaboli italiani, attraverso l'offerta di un florilegio di testi che conducesse il lettore «dalle rive dei ridenti laghi lombardi e dai paesaggi alpestri alle onde marine, ai poggi ameni della Toscana, ai fuochi del Vesuvio e dell'Etna», ³⁵ in un intreccio di lingua, cultura e civiltà. L'antologia era organizzata per generi o per tipologie testuali. Nella sezione dedicata alle descrizioni, in abbinamento con un *Duello col bastone e lo scudo* tratto dal *Marco Visconti* di Tommaso Grossi, veniva riportata una generica *Lotta* di Sannazaro, con testo esemplato sull'edizione del 1504. Il passo in questione era tratto dalla prosa XI, ricca di memorie del Virgilio eneidico. Anche in questo caso, si trattava di una scelta diversa da quelle oggi dominanti nelle sezioni antologiche manualistiche concernenti l'*Arcadia* ma, data la natura della sezione stessa, non poteva che essere privilegiato un passo descrittivo.

³² Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, Introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2020, 298.

³³ G. Marino, *Commento alla prosa XII*, in I. Sannazaro, *Arcadia/Arcadie*, Édition critique par F. Erspamer, Introduction, traduction, notes et tables par G. Marino, avec un préface de Y. Bonnefoy, Paris 2004, 379.

³⁴ Linguista italiano, dopo l'esperienza in Svizzera e in Francia, divenne professore ordinario di Lingua e letteratura tedesca nell'anno 1917-1918 all'Università di Padova. Cfr. M. Iacobo Sannazaro, *Lotta*, in A. Baragiola, *Crestomazia italiana ortofonica. Compilata dal dottore Aristide Baragiola, lettore di lingua italiana all'Università di Strasburgo. Prosa*, Strasburgo 1881, 73-76.

³⁵ A. Baragiola, *Ai lettori*, in Id., *Crestomazia italiana ortofonica...*, VII.

Nel primo volume del suo *Manuale della letteratura italiana*, Francesco Ambrosoli, critico letterario comasco, traduttore dal greco, dal latino e dal tedesco (di Schlegel), dedicava una sezione a Sannazaro. L'*Arcadia* era definita una «specie di romanzo pastorale». Nelle prose, per Ambrosoli, in questo in linea col biografo Corniani, essa aveva rinnovato la «purezza del Trecento»;³⁶ nella seconda edizione del *Manuale* (1863), Ambrosoli precisava come, nonostante non raggiungesse «pienamente la naturalezza e la semplicità di quel secolo»,³⁷ Sannazaro non era caduto negli eccessi di artificiosità propri di Boccaccio. Tornava nel suo discorso una vulgata degli elogi settecenteschi³⁸ (e non solo): l'abilità nella fattura di versi sdrucchioli. Anche se in questo campo traspariva la “maestria” dell'autore, era pur vero – sottolineava Ambrosoli – che, per salvare le rime, il poeta aveva dovuto talora far ricorso a «latinismi che la lingua non ha poi adottati»;³⁹ sempre nel 1863 avrebbe precisato come si trattasse di «latinismi nè belli, nè chiari, nè felicemente dedotti» («*irascere, limula, erroneo, comonico*»⁴⁰ e via discorrendo), che sarebbero suonati ridicoli a un pubblico ottocentesco.

La sezione antologica di Ambrosoli era più nutrita rispetto al D'Ancona-Bacci. Annoverava la Prosa I, con la descrizione del Monte Partenio, comune sia all'edizione del 1832 che a quella del '63. Presenti nei due snodi editoriali citati erano il canto per Androgéo come in D'Ancona (anche Leopardi lo sceglierà, insieme all'egloga VI, per la *Crestomazia poetica*),⁴¹ le

³⁶ F. Ambrosoli, *Jacopo Sannazaro*, in Id., *Manuale della letteratura italiana compilato da Francesco Ambrosoli*, II, Milano 1832, 67.

³⁷ Id., *Jacopo Sannazaro*, in Id., *Manuale della letteratura italiana compilato da Francesco Ambrosoli*, seconda edizione riveduta e accresciuta dall'autore, quattro volumi, I, Firenze 1863, 381. Sul manuale dell'Ambrosoli, rinviamo alle osservazioni di Carducci: cfr. L. Cantatore, *La proposta educativa nelle Letture italiane di Carducci e Belli*, in *Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento. Antologie e manuali di letteratura italiana*, a cura di R. Cremante e S. Santucci, Bologna 2009, 217-238.

³⁸ Si pensi, a titolo di esempio, a *Storia della letteratura italiana del Cavaliere abate Girolamo Tiraboschi, consigliere di S.A.S. il Signor Duca di Modena*, VII (Dall'anno MD all'anno MDC), parte III, s.e., Venezia 1796, 1162.

³⁹ Ambrosoli, *Jacopo Sannazaro...*, 68.

⁴⁰ Id., *Jacopo Sannazaro...*, 382.

⁴¹ Si veda G. Leopardi, *Crestomazia italiana poetica, cioè scelta di luoghi in verso italiano insigni o per sentimento o per locuzione, raccolti, e distribuiti secondo i tempi degli autori, dal conte Giacomo Leopardi*, Milano 1828, 17-21. In quella prosaica Leopardi scelse il celebre passo dell'amata di Carino che si specchia (*Fontana*), al centro delle critiche rivolte a Imbriani da Scherillo, unitamente alla già citata sequenza della lotta (*Giuochi pastorali*). Cfr. I. Sannazaro (sic), *Giouchi pastorali e Fontana*, in G. Leopardi, *Crestomazia italiana cioè scelta di luoghi insigni o per sentimento o per locuzione raccolti dagli scritti italiani in prosa di autori eccellenti d'ogni secolo per cura del conte Giacomo Leopardi*, Milano 1827, 101-104; 120-121. Per la risposta di Scherillo all'apprezzamento di Imbriani, anche in reazione al famoso giudizio tranciante del Manzoni, della sequenza della fontana cfr. Scherillo, *Arcadia di Jacobo Sannazaro...*, CXXXVIII-CXXXIX. In primo luogo, lo studioso obiettava a Imbriani che «trovare un piccolo particolare, magari bello e nuovo, non basta da solo a salvare

“descrizioni di cacce” dalla prosa VIII e uno stralcio dall'undecima come nel lavoro ortofonico, erroneamente registrato quale appartenente alla Prosa II nell'edizione del 1832. Quest'ultima recava in più la *Festa di Pale Dea dei pastori* (Prosa III). Lo spazio dedicato a Sannazaro ammontava a circa diciassette pagine nell'edizione del 1832⁴² e si riduceva a dieci negli anni Sessanta.⁴³

Continuando questa indagine tra le storie letterarie, ed esplorandone alcune prive di sezione antologica, si rileva come Giuseppe Maffei⁴⁴ nella sua *Storia della letteratura italiana* (1825) si occupasse del Nostro nel capitolo sui poeti bucolici. Dopo aver fornito informazioni di carattere biografico, esprimeva il suo giudizio sull'autore, lodando le descrizioni sannazariane, vivissime, e in particolare la prosa I, la descrizione della festa di Pale e la pagina delle bellezze di Amaranta. Maffei sottolineava come l'elocuzione fosse elegante ma artificiosa, e a tratti tendente all'uniformità. Riteneva – giudizio comune a più letterati – che il frequente ricorso ai versi sdrucchioli avesse rappresentato una sorta di gabbia che costringeva di quando in quando Sannazaro ad avvalersi di «latinismi e di modi vietati».⁴⁵

Sbrigativo ma elogiativo il *Breve compendio di storia della letteratura italiana* di Carlo Adami, che ricordava dell'*Arcadia* di Sannazaro l'«affettuosità di poesia, di lingua e di stile» e menzionava il *De partu Virginis* che, insieme ad altri scritti latini, lo avrebbe reso uno dei poeti più «distinti» in tal campo.⁴⁶

un'opera d'arte e a conferir vera gloria ad un uomo»; in secondo luogo, l'espedito non gli pareva poi così originale, dato che affondava le radici nella favola stessa di Narciso, oltre che nella novellistica europea. Non sarebbe, a nostro avviso, da escludere neppure una memoria del *Lai de l'ombre*, per il quale rinviamo a P. Trovato, *La tradizione manoscritta del Lai de l'ombre. Riflessioni sulle tecniche d'edizione primonovecentesche*, in «Romania», 131 (2013), 523-524, 338-380.

⁴² Ambrosoli, *Jacopo Sannazaro...*, 66-82.

⁴³ Id., *Jacopo Sannazaro*, 380-389.

⁴⁴ Abate (Cles, 27 maggio 1775- Monaco di Baviera, 15 maggio 1858), fu autore di una *Storia della letteratura italiana* (1825).

⁴⁵ G. Maffei, *Storia della letteratura italiana dall'origine della lingua fino al secolo XIX del cavaliere Giuseppe Maffei*, II, Milano 1825, 222.

⁴⁶ C. Adami, *Breve compendio di storia della letteratura italiana proposto dal professore abate Carlo Adami ex vice-prefetto onorario del Ces. R. Ginnasio di Padova*, Trieste 1854, 31. Destinatari dell'opera apparivano in particolar modo quegli studiosi che sarebbero stati impegnati nella pratica della docenza ginnasiale: «Ho qui compendiate una breve Istoria della Italiana Letteratura, perchè torni d'utile a quegli studiosi, che vi si deggiono particolarmente applicare, ora che la Sapienza di Chi ci regge ha voluto, che in ogni Ginnasio Superiore vi sia per essa una Cattedra d'insegnamento speciale» (ivi, 5).

Celebre poi è il caso della *Storia della letteratura italiana* (1865) di Cesare Cantù, che diede adito a una polemica con De Sanctis⁴⁷ proprio in relazione alla valutazione di scrittori cinquecenteschi (in particolar modo Ariosto). Inutile dire che essa era pesantemente riduttiva sull'opera sannazariana. Muovendo dal pregiudizio che l'affettazione peggiore sia quella di semplicità che connota il genere bucolico, Cantù evidenziava quanto la letteratura pastorale fosse «un genere falso che nulla istruisce». In questo tipo di produzione si andava a operare una soppressione o un'alterazione della realtà del mondo campestre, ché la monotonia che la caratterizzava non sarebbe stata di per sé sufficiente ad alimentare la *varietas* necessaria a rendere dilettevole un'opera letteraria. Si trattava di un genere «buono per tempi riposati, rimedio di anime malaticcie, non pascolo di sane, che presto ne rimangono satolle, malgrado la bellezza della forma». Sannazaro aveva peraltro – a detto del saggista – imitato qualcosa che in Portogallo già era diffuso, una commistione di «versi manierati, e prosa rabberciata di latinismi, a zeppe, a parentesi, a trasposizioni»...⁴⁸ Su questa osservazione di Cantù, viene però spontaneo rilevare che le maggiori attestazioni a noi note dell'egloga nella letteratura portoghese (Francisco de Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Christovam Falcão e Luís Vaz de Camões) non sono affatto anteriori a Sannazaro.⁴⁹ Tornando a Cantù, egli continuava col dire che a nulla era valso il fatto che potessero fungere per lui da fonte di ispirazione le spiagge di Mergellina, «le più belle che il sole indori», e in questo un ruolo determinante era dettato dall'influenza teocritea (ecco tornare il

⁴⁷ Sul giudizio di Cantù si veda anche D. De Liso, *Iacopo Sannazaro nella critica letteraria del secondo Ottocento*, in *Iacopo Sannazaro: la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Convegno internazionale di studi, Napoli, 27-28 marzo 2006, a cura di P. Sabbatino, Firenze 2009, 389-395, ma anche F. Danelon, *Cesare Cantù storico della letteratura italiana*, in *Cesare Cantù e dintorni*, a cura di M. Dillon Wanke e L. Bani, Milano 2007, 21-43. Sul riduttivo giudizio desanctisiano si veda anche Palumbo, *Di alcuni episodi della ricezione dell'Arcadia tra XVIII e XIX secolo...*, 73-74. Della *deminutio* desanctisiana, ci si limiterà in questa sede a ricordare il famoso passaggio: «Il Pontano bamboleggiava in versi latini e il Sannazaro sonava la sampogna, e la monarchia disparve come per intrinseca rovina, al primo urto dello straniero» (F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, volume secondo, Napoli 1870, 7).

⁴⁸ C. Cantù, *Scadimento e rinnovazione dell'italiano*, in *Storia della letteratura italiana compilata da Cesare Cantù*, Firenze 1868, 136.

⁴⁹ Lo stesso Cantù scriveva: «regnando il grande Emanuele, Bernardino Ribeyro, vittima d'un amore misterioso e senza speranze, modulava affettuosa melanconia. Nel suo romanzo *l'Innocente fanciulla*, la prosa portoghese si elevò primamente ad esprimere sentimenti passionati. Introdusse l'egloga, abusata poi dalla sua nazione, collo sdulcinato belar di pastori, per quanto soavi sieno le pitture, e ispirate da situazioni incantevoli, quali le rive del Tago, del Mondego o del mare» (Id., *Letteratura portoghese*, in *Storia universale scritta da Cesare Cantù*, vol. XV, epoca XV, parte II, Torino 1844, 615). Ricordiamo che proprio Bernardim Ribeiro era nato a Torrão, Alentejo, intorno al 1482, in un periodo in cui il progetto dell'*Arcadia* stava già prendendo vita (cfr. F. Erspamer, *Introduzione*, in *Iacopo Sannazaro, Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano 1990, 27-33).

pregiudizio baretiano). Aggiungeva anche che lo stesso Teocrito «non avea studiato la natura», forgiando «pastori colti d'ingegno e raffinati di sentimento».⁵⁰

Il riferimento a Sannazaro ritornava, e non certo con valore positivo, in altro passaggio della *Storia* di Cantù, in cui, parlando dell'«indole della letteratura del Cinquecento», lo scrittore discettava sul potere mefitico dell'imitazione. Rucellaj 'lucidava' la sua *Rosmunda* sulle tragedie dell'antichità e per le *Api* si lasciava guidare dalla fonte del Virgilio georgico; il Sannazaro, che aveva dinanzi a sé il paesaggio mozzafiato del più bel golfo del mondo, «canta l'Arcadia» (e il sottotesto era ben chiaro: sostituzione di un mondo di carta all'osservazione della Natura), per non parlare del fatto che avesse trasferito «gli Dei dell'Olimpo nella casta cella di Nazaret» (ovvio è il referente nell'opera sannazariana). Insomma, Cantù arrivava addirittura a scomodare un paragone mitologico, con l'«Ercole del genio italiano», che, diversamente da quanto accaduto nella vulgata, finiva strangolato dalle serpi inviate da Era e le serpi che lo strozzavano erano quelle dell'imitazione.⁵¹

Nei *Principj di letteratura italiana* (1865) del sacerdote veronese Luigi Gaiter, compariva solo il *De partu Virginis* accomunato ai *Lusiadi* di Camoens per il giudizio di «ridicolaggine» legato all'aver coniugato mitologia e cristianesimo.⁵²

Paolo Emiliani Giudici, siciliano, nel secondo volume della sua *Storia della letteratura italiana*, pregna di ardori risorgimentali, citava Sannazaro come esempio di un affinamento letterario che faceva non più di Firenze l'unico cuore pulsante della nostra Penisola: da tutto lo Stivale venivano fuori «monumenti letterari» in grado di «gareggiare» con il capoluogo toscano. Lo storiografo citava così Sannazaro (nella grafia con doppia z), di cui ricordava la produzione latina, precisando che fosse «tra i latinisti a musaico il più spontaneo ed il più virgiliano di tutti» e che, quanto all'*Arcadia*, le sezioni poetiche erano da considerarsi «tra le barbare produzioni del quattrocento la più leggiadra e la più prossima alla eleganza del Petrarca». La prosa di quel romanzo definito «artifiziosissimo» era «la più armoniosa e la più gentile fra gli scritti novellamente comparsi».⁵³ Certo, qua e là si coglieva anche qualche fattore di *deminutio*, in linea con l'innesto

⁵⁰ Cantù, *Scadimento e rinnovazione...*, 136.

⁵¹ Ad esse «si posposero le patrie memorie; si dissociarono le lettere dalla vita civile; si cercò ispirazione tutt'altronde che dalla storia e dai sentimenti del proprio paese; laonde mancò l'alleanza del genio che crea col gusto che sceglie» (C. Cantù, *Indole della letteratura del Cinquecento*, in Id., *Storia della letteratura italiana compilata da Cesare Cantù...*, 244).

⁵² L. Gaiter, *Principj di letteratura italiana*, Verona 1856, 556.

⁵³ P. Emiliani Giudici, *Storia della Letteratura Italiana*, quarta impressione, vol. 2, Firenze 1865, lezione undecima, 4. Queste osservazioni lo portavano a sviluppare la tesi che «allo ingegno italiano nelle epoche susseguenti non altro rimanesse che perfezionare o continuare le forme letterarie già esistenti».

della letteratura del periodo in una prospettiva di decadenza; per esempio, quando Emiliani Giudici evidenziava di ammirare, sì, Sannazaro e con lui Baldi, Rota e l'*Aminta* di Tasso, ma che «le pitture della vita rustica fatte da' moderni»⁵⁴ non si potevano assimilare a quelle prodotte dalla letteratura greca (ed ecco che si tornava a Teocrito).⁵⁵

Altro manuale ottocentesco che abbiamo esaminato è la *Letteratura italiana* di Cesare Fenini, professore nel Regio Liceo Parini, pubblicata nel 1878 da Hoepli. Nell'avvertenza Al Lettore, l'autore evidenziava come il suo non si ripropone di essere «un trattato di Storia letteraria»: lo denunciava la mole, ma anche «il nome poverissimo dell'autore» che, peraltro, non mirava neppure a una destinazione popolare. Definiva il suo piuttosto un «sommario» teso a dimostrare «due principi [...] capitali»: il primo era che nulla accada in modo «accidentale e fortuito», ma vi siano nelle storia leggi costanti; il secondo era l'intreccio strettissimo tra Storia letteraria e Storia politica, che «si rispondono per un sistema razionale di vicendevoli ripercussioni». ⁵⁶ Sannazaro era citato proprio *en passant*, alla stregua di un epigono di Boccaccio, e per la precisione dell'*Ameto*. Era in compagnia del Menzini e di un Bembo che, nonostante il suo peso negli sviluppi della storia letteraria, era menzionato solo in un'altra occasione e non certo con valenza positiva. Era, infatti, annoverato, insieme al Di Costanzo, tra «celebrati sonettieri» che «imitando svenevolmente il Petrarca, rendevano spregevole l'amore, perché lo cantavano senza sentirlo e mascheravano, sotto le larve di un platonismo posticcio, le abitudini dissolute e l'epicureismo carnale della loro vita». Gruppo da cui si staccavano le petrarchiste Colonna (e il suo gruppo) e Stampa, «nobili ma ristrette eccezioni». ⁵⁷ Anche qui si potrebbe cogliere, in filigrana, un ulteriore pregiudizio, seppur fatto valere questa volta in direzione positiva, in merito al fatto che la letteratura delle donne sia incline – direbbe Croce – al «sentimento che si sfoga» e pertanto più sincera.

Elogiativo era invece il *Disegno storico della letteratura italiana: dall'origine fino a' nostri tempi*, opera del filologo lucchese Raffaello Fornaciari, docente

⁵⁴ Ivi, lez. XXI, 415.

⁵⁵ Lo stesso Settembrini, nelle sue *Lezioni*, risentiva di questo pregiudizio: «In Teocrito la coscienza è pastorale, la forma è indifferente: il sentimento delle bellezze naturali è pieno, intero, è la sostanza dell'opera, la quale si svolge in dialogo, in narrazione, o in altra forma indifferente. In Virgilio, per contrario, il contenuto è indifferente, la forma è pastorale» (L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli da Luigi Settembrini*, vol. I, Napoli 1866, 206). Rinviamo a P. Cosentino, *L'umanesimo meridionale nelle pagine di De Sanctis, Settembrini, Torraca*, in «Rinascite della modernità», 1 (2021), *Fortune della cultura napoletana...*, 21-38.

⁵⁶ C. Fenini, *Letteratura italiana di Cesare Fenini, Professore nel R. Liceo Parini*, Milano-Napoli-Pisa 1878, V-VI.

⁵⁷ Ivi, 132.

prima di latino e greco e poi di italiano in istituti secondari toscani. Sebbene pesasse sul giudizio generale relativo alla letteratura quattrocentesca l'idea che si trattasse di un momento di transizione tra lo splendore del Trecento e quello del pieno Rinascimento, Fornaciari ascriveva a Sannazaro il merito – diceva lui – di aver «creato un nuovo genere di letteratura», trattando la prosa «con eleganza e artificio». L'*Arcadia* era definita «romanzo fantastico-pastorale»; l'aggettivazione era sempre positiva. Le descrizioni erano «ornatissime», l'operetta «assai bella» seppur «nel suo genere» e – sottolineava Fornaciari – essa «godè un'immensa fama» che non fu limitata al contesto della penisola italiana, ma ebbe dimensione europea.⁵⁸

Nella sua storia letteraria, Giovanni Antonio Venturi affrontava l'opera di Sannazaro senza darne un giudizio negativo; ne sottolineava l'elocuzione «purissima»; ne segnalava i modelli, non solo nell'*Ameto* di Boccaccio ma anche in Teocrito, Virgilio, Ovidio e altri. Non mancava di concludere però il capitolo, che riguardava il Quattrocento italiano, con l'osservazione che «La letteratura italiana nel sec. XV non va gloriosa dei sommi capolavori del secolo precedente», ma che avrebbe «prenunziato» «la ricca e varia e nazionale letteratura, che di tanto splendore rifulgerà nel Cinquecento».⁵⁹

Chiudiamo questa rassegna con una voce femminile del panorama degli studi letterari. Nella lezione ventesimaquinta de *I primi quattro secoli della letteratura italiana*,⁶⁰ volume secondo, la scrittrice narnese Caterina France-

⁵⁸ R. Fornaciari, *Disegno storico della letteratura italiana: dall'origine fino a' nostri tempi*, sesta edizione interamente rifatta, Firenze 1891, 89-90. Di Sannazaro si ricordava anche la produzione farsesca, oltre a quella latina. Dal DBI: «il fortunato *Disegno storico della letteratura italiana* (Firenze 1874) del F., che costituisce il primo esempio postunitario di manuale di storia letteraria italiana per le scuole superiori, pur mutuando scrupolo filologico e bibliografico dal metodo e dalle ricerche della scuola storica, ha il suo tratto caratterizzante proprio nell'attenzione alla connotazione stilistica degli autori e allo svolgimento della lingua letteraria (...) Della tradizione letteraria italiana il momento più originale viene significativamente indicato nel periodo che va dal Trecento al pieno Cinquecento, approfonditamente esaminato nel successivo manuale *La letteratura italiana nei primi quattro secoli (XIII-XVI). Quadro storico* (*ibid.* 1885), inizialmente nato come rifacimento del *Disegno*, poi concluso come opera a sé (e di qui le incongruenze e le sproporzioni espositive rimproverate al F. in una severa recensione di O. Bacci nel *Giornale storico della letteratura italiana* di quell'anno)», D. Proietti, *Raffaello Fornaciari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 49 (1997), fruito on line in [https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-fornaciari_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-fornaciari_(Dizionario-Biografico)/), alla data del 26/10/2024.

⁵⁹ G.A. Venturi, *Storia della Letteratura Italiana*, Firenze, Sansoni, 1929, 94-95 (l'opera risaliva a fine Ottocento e fu più volte ristampata).

⁶⁰ In linea con il pensiero giobertiano, Franceschi Ferrucci propugnava una letteratura che superasse la dialettica tra vero, buono e bello, individuando in quest'ultimo una componente intellettuale e un'altra sensibile; cercava di rinsaldare fenomeni letterari e accadimenti sociali in una prospettiva unitaria, propugnando un classicismo che non doveva confondersi con il superficiale «amore per l'imitazione», ma doveva alimentarsi

schi Ferrucci si accostava alla trattazione del genere pastorale, che – sottolineava – aveva ricevuto un importante rinnovamento da parte di Torquato Tasso. L'interpretazione della diffusione del genere in età umanistico-rinascimentale (con analogie nell'età augustea) era da Franceschi Ferrucci condotta su un curioso garbuglio di ragioni sentimentali e politiche, che è ulteriore testimonianza dell'intreccio tra scrittura delle donne e «generoso anelito»⁶¹ a una solida identità nazionale nel Risorgimento e nel periodo immediatamente post-risorgimentale. Non a caso, nell'ambito dei lavori del PRIN 2022 *Scrittura delle donne e identità nazionale*, Sebastiano Valerio, *principal investigator*, sta conducendo le sue ricerche proprio su tale figura e sulla sua storia letteraria. «È da notare che i poeti bucolici vissero tutti ne' palagi dei principi» – esordiva la studiosa – e il sottotesto era legato alla diffusione di tale genere in tempi in cui «prostrati gli animi, si piegavano i popoli facilmente alla servitù»;⁶² questa 'enervatura' aveva radici nella «mollezza» spirituale. Non mancava però quella tensione verso il bene perduto per cui il vecchio si strugge pensando al temps jadis, lo «sventurato» al tempo felice e – si precisava poco oltre – la madre al ricordo della figliuola perduta. In quest'ultima annotazione forse ebbe luogo l'esperienza del lutto per la morte della figlia Rosa, di cui, mentre attendeva alla pubblicazione dei primi due volumi della sua storia letteraria, Franceschi Ferrucci curava una biografia e l'edizione di alcune opere in *Rosa Ferrucci e alcuni suoi scritti pubblicati per cura di sua madre*, Barbera, Firenze 1857. Insomma, la caduta dall'Eden induceva alla costruzione di un altro paradiso, artificioso, proiettato in uno spazio e in un tempo lontani, in una società plasmata secondo conformità «alla semplicità e all'innocenza della natura». Interessante era il ricorso alla similitudine del prigioniero che, «stanco di ritrovarsi fra mure anguste [...] col pensiero trasvola fuori di quelle».⁶³ Poste queste premesse, l'*Arcadia* secondo Franceschi Ferrucci mancava di quella «semplicità» che il genere pastorale richiederebbe e ciò avveniva a causa di uno stile «qua e là lezioso ed ammanierato».⁶⁴ Sannazaro aveva un bel dire di gradire «i selvatici uccelli sopra i verdi rami cantando» piuttosto che la melodia degli «ammaestrati» «dentro le vezzose et

di profondità ideale. Cfr. S. Valerio, *Letteratura e identità culturale nelle lezioni di Letteratura italiana di Caterina Franceschi Ferrucci*, in *Escritoras en la "Querelle des femmes"*, a cura di S. Bartolotta, M. Tormo-Ortiz, Madrid 2023, 133-144.

⁶¹ Prendiamo in prestito quest'espressione da Croce riferita alla ricezione di Leopardi nel Risorgimento; si veda B. Croce, *Leopardi*, in Id., *Poesia e non poesia, Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari 1923, 104, poi ripubblicato come *Giacomo Leopardi*, in Id., *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, a cura di M. Sansone, Bari 1961, 69.

⁶² C. Franceschi Ferrucci, *Lezione ventesimaquinta*, in *I primi quattro secoli della letteratura italiana dal secolo XIII al XVI. Lezioni di Caterina Franceschi Ferrucci*, vol. 2, Firenze 1858, 395.

⁶³ Ivi, 396.

⁶⁴ Ivi, 397.

ornate gabbie». ⁶⁵ Gli odori percettibili nel prosimetro erano non quelli tipici delle «selvose chine de' monti», ma semmai quelli dei profumati capelli «ben lisciati» dei cortigiani. Certo, al di là di queste notazioni critiche, riconducibili a un «soverchio dell'ornamento» che fa a tratti «vizioso» lo stile, Franceschi Ferrucci sottolineava la purezza della lingua, la verità nella «descrizione dei giuochi pastorali» (tratto che dovè essere comune se la prosa XI col suo epos idillico fu ben antologizzata, pur, essendo, paradossalmente tra le più interessate al processo imitativo), la presenza di belle sentenze morali e la vividezza cromatica della dipintura dei «varii aspetti della campagna». ⁶⁶ Sicuramente, muovendo a una comparazione, si coglie subito che ben più positivo era il giudizio sulla pastorale tassiana, di cui Franceschi Ferrucci, quasi memore del trattato castiglionesco, segnalava più volte la grazia (ed è curioso che sulla stessa lunghezza d'onda sarebbe stato Dino Terra, recensendo sul «Quadrivio», negli anni del fascismo, l'Aminta al Giardino di Boboli andata in scena per la regia di Renato Simoni). ⁶⁷ Anche Tasso, però, risentiva talora di eccessi di «pompa di stile» e poi, e questa è una nota di costume, la compassata Caterina alludeva ad alcuni passaggi poco pudichi, tali che «nè una madre può permetterne la lettura alle sue figliuole, finchè rimane qual è, nè alcun giovinetto dee leggerlo per intero». ⁶⁸

Resta la forte impressione che il diciannovesimo secolo, al di là del contributo dato allo scavo delle fonti, di cui traccia significativa si trova ancora nei più recenti commenti dell'*Arcadia* (penso alla bellissima edizione Vecce), si sia mantenuto ben al di qua di una reale comprensione del prosimetro sannazariano, ⁶⁹ in cui pure alcuni – Settembrini, per esempio

⁶⁵ Sannazaro, *Arcadia...*, ed. Vecce, 57. Sull'incipit dell'*Arcadia* cfr. C. Corfiati, *Iacopo Sannazaro. "Arcadia", L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Dal Trecento al Cinquecento*, a cura di P. Guaragnella e S. De Toma, Lecce 2011, 167-174.

⁶⁶ Ivi, 397.

⁶⁷ D. Terra, *L'Aminta a Boboli*, in «Il Quadrivio», 11 giugno 1939-XVII, 33, 1. Su Dino Terra giornalista, si vedano D. Marcheschi, *La figura e le opere di Dino Terra. Originalità e complessità di un protagonista del Novecento letterario*, Ead. (a cura di), *La figura e le opere di Dino Terra nel panorama letterario ed artistico del '900*, Venezia 2009, 7-38; Ead., *Collaborare ai giornali: Dino Terra, l'impegno di uno scrittore*, Venezia 2017, 19-40; il numero monografico della rivista diretta da Amedeo Anelli, «Kamen'», 51, 2017; A.R. Daniele, *Dino Terra sui giornali: una gentile e affilata penna estetica*, in D. Marcheschi (a cura di), *Letteratura e giornalismo. Vol. III Giornalisti o scrittori*, Venezia 2019, 51-65; G.A. Palumbo, *Dino Terra e l'esperienza del «Quadrivio»*, in D. Marcheschi (a cura di), *Letteratura e giornalismo. Vol. V Giornalisti o scrittori?*, Venezia 2024, 71-90.

⁶⁸ Ivi, 398.

⁶⁹ E, del resto, come scrive Rita Marmoto, «O texto bucólico é, portanto, um texto aberto, não só em virtude de a sua interpretação requerer a participação activa do leitor, como também em virtude de prever leituras diversificadas», R. Marmoto, *A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo*, Préfacio A. Pinto de Castro, Coimbra 1996, 21.

– riuscirono a cogliere la «dolcezza d'affetto»⁷⁰ e in cui Carducci ravvisò, pur individuandone alcuni limiti, una delle opere «più significative ed efficaci, se non delle più originali, del Rinascimento». ⁷¹ Sarebbe stato il Novecento, pur continuando ad approfondirne «i rapporti con l'istituto bucolico [...] nel computo della partita doppia, dove c'è un dare e un avere»,⁷² a farne emergere «forma e significato»⁷³ nonché la «modernità», per recuperare il titolo di un contributo di Becherucci,⁷⁴ a squadernarne le contraddizioni, a scoprire Napoli dove altri – con una certa miopia – avevano visto la Francia.⁷⁵ A cogliere il vero significato di quei riti che chiudono ogni ciclo: la pratica decontaminatoria delle Palilie, il tributo ad Androgèò, lo strano *remedium* del Giuniano-Enareto su Clonico. Quel Giuniano *conietor somniorum* che di Sannazaro fu maestro. Riti per stornare la minaccia dei lupi che aveva preso corpo nelle egloghe stravaganti⁷⁶ e si era estesa all'in-

⁷⁰ L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana dettate nell'Università di Napoli da Luigi Settembrini*, vol. 2, Napoli 1868, 44: «Eppure l'Arcadia non ha altre finzioni che i nomi, ed è un'opera piena di affetto. Se fosse stampata senza le sciocchissime note del Porcacchi, del Sansovino e del Massarengo, ma con brevi ed opportune dichiarazioni ella parrebbe tutt'altra cosa. Quando sapete che Massilia è la madre del Sannazaro chiamata Masina e da lui teneramente amata, che la bella Amaranta così felicemente dipinta è la sua cara Carmosina, che Fronimo è Gian Francesco Caracciolo, che Meliseo è il Pontano, e che gli altri pastori sono altri uomini di conto, che quei dolori e quei lamenti sono i dolori ed i lamenti di quelli che vedevano la patria conquistata dallo straniero, allora l'Arcadia vi pare un'altra opera, e quel latinismo vi offende meno».

⁷¹ G. Carducci, *Su L'Aminta di T. Tasso saggi tre di Giosuè Carducci con una pastorale inedita di G.B. Giraldo Cinthio*, Firenze 1896, 20.

⁷² M. Corti, *Metodi e fantasmi*, Milano 1969, 285-287.

⁷³ Cfr. G. Velli, *Sannazaro e le «Partheniae myricae»: forma e significato dell'«Arcadia»*, in Id., *Tra lettura e creazione. Sannazaro-Alfieri-Foscolo*, Padova 1983, 1-56.

⁷⁴ I. Becherucci, *Modernità dell'«Arcadia»*, in Ead., *L'alterno canto del Sannazaro. Primi studi sull'Arcadia*, Lecce-Brescia 2012, 47-59.

⁷⁵ Tra questi, per esempio, Salfi; F. Salfi, *Histoire littéraire d'Italie, de P. L. Ginguené, membre de l'Institut, etc., continuée par F. Salfi, ancien professeur dans plusieurs universités d'Italie, etc.*, X, chez P. Dufart, Paris 1823, 94: «Il arrive aux forêts de l'Arcadie, qui, pour lui, figure la France».

⁷⁶ A tal proposito non è ozioso rammentare quanto scrive Enrico Fenzi: «Piuttosto, si mettano in serie le magiche crudeltà che sono nelle prose IX e X con le crudeltà venatorie della prosa VIII; si ricollegli il tutto alla notturna e labirintica trama che avvolge il testo, sin dal principio, e si avrà la misura piena del fatto, a parer mio incontestabile, che l'Arcadia è una delle opere più nere della nostra letteratura», E. Fenzi, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in «Per leggere. I generi della lettura», 8 (2008), 15, 169. Nella prospettiva degli orizzonti minacciosi da stornare (individuali e/o collettivi), ci piace inoltre ricordare, a proposito dell'invocazione alle Ninfe della prosa XII, le parole di Francesco Tateo sull'anelito alla pace: «Ancora in una eloquente, ma ispirata preghiera torna il tema dell'espiazione e della pace, cui l'anima aspira dopo il travaglio dell'esperienza fortunosa della vita» (F. Tateo, *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari 1974, 62).

tero progetto come un *Leitmotiv* giustificato dai modelli; canti che da Napoli conducevano in Arcadia e dall'Arcadia a Napoli. Ultimi vessilli eretti contro la fine di un sogno che non avrebbe purtroppo tardato a materializzarsi, costringendo all'addio a una Sampogna⁷⁷ che forse in altra Arcadia, non in quella aragonese, avrebbe rinnovato la magia di una musica oramai dismessa.

Breve sintesi: L'intervento sonda la percezione della figura e dell'opera di Jacopo Sannazaro, soprattutto dell'*Arcadia*, nella produzione manualistica, nella scrittura storico-letteraria e critica dell'Ottocento, con particolare, ma non esclusiva, attenzione alla seconda metà del secolo. Tra gli *specimina* presi in considerazione vi sono il *Manuale della letteratura italiana*, allestito da Alessandro D'Ancona e Orazio Bacci per i tipi dell'editore Barbera, il *Manuale della letteratura italiana* di Francesco Ambrosoli, la storia letteraria di Paolo Emiliani Giudici e *I primi quattro secoli della letteratura italiana* di Caterina Franceschi Ferrucci. Emerge come il diciannovesimo secolo, pur avendo dato un contributo imprescindibile e fecondo allo scavo delle fonti (si pensi per esempio all'imponente lavoro di Scherillo o alle monografie di Torraca), si sia non di rado mantenuto al di qua di una reale comprensione del prosimetro sannazariano, in cui pure alcuni, come Settembrini, riuscirono a cogliere la «dolcezza d'affetto».

Parole chiave: Ottocento, Iacopo Sannazaro, Alessandro D'Ancona, Orazio Bacci, Francesco Ambrosoli, Paolo Emiliani Giudici, Francesca Franceschi Ferrucci, Manuali di Letteratura italiana

Abstract: The paper explores the perception of the figure and work of Jacopo Sannazaro, especially of the *Arcadia*, in the handbooks, historical-literary and critical writing of the Nineteenth century, with, but not exclusive, attention to the second half of the Century. Among the *specimina* taken into consideration are the *Manuale della letteratura italiana*, by Alessandro D'Ancona and Orazio Bacci for the publisher Barbera, the *Manuale della letteratura italiana* by Francesco Ambrosoli, the literary history of Paolo Emiliani Giudici and *I primi quattro secoli della letteratura italiana* by Caterina Franceschi Ferrucci. It emerges that the Nineteenth Century, although having made an essential and fruitful contribution to the excavation of sources (see the imposing work of Scherillo or the monographs of Torraca), has often remained beyond the real understanding of the Sannazar pro-symeter, in which even some, like Settembrini, managed to grasp the «dolcezza d'affetto».

⁷⁷ Importanti, in merito a questo punto d'arrivo, le osservazioni di Marina Riccucci, che scrive: «le proposizioni dei §§ 31-32 della settima prosa dell'*Arcadia* dicono con cristallina chiarezza e prima di tutto che in un futuro prossimo lo strumento di cui Sincero si servirà non sarà più la sampogna, ma le sonore trombe. La puntualizzazione non è irrilevante, lo vedremo, e ci porta diritti alle pagine finali del prosimetro, nel congedo A la sampogna.», M. Riccucci, *L'urgenza di dire "altro" e una "lunga fedeltà": appunti per una storia della poesia sannazariana*, in «Quaderni di Gargnano», 4 (2020), 410.

Keywords: Nineteenth Century, Ottocento, Iacopo Sannazaro, Alessandro D'Ancona, Orazio Bacci, Francesco Ambrosoli, Paolo Emiliani Giudici, Francesca Franceschi Ferrucci, Handbook of Italian Literature

Paola Laskaris

«OH DOLCE TEMPO, OH VITA SOLLACCEVOLE!»: ECHI DELL'ARCADIA NEL *QUIJOTE*

«Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valorosos hechos» (Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, Parte I, cap. XX)

Con queste parole don Chisciotte ribadisce con fermezza al suo improvvisato scudiero Sancio la propria gloriosa missione sulla terra: restaurare la giustizia e la libertà che nel transito dal mitico passato aureo alla contemporanea età del ferro (intesa come tempo di sopraffazione e miseria) erano andate irrimediabilmente perdute. Nella presa di coscienza dello scarto tra la realtà e la sua proiezione ideale assumono un ruolo preminente, come vedremo, il ricordo di un tempo mitico e primitivo e il richiamo a un orizzonte letterario ben definito.

Un secolo esatto prima dell'apparizione della *Primera Parte del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* – stampata dal tipografo Juan de la Cuesta per l'editore madrileno Francisco de Robles già alla fine del 1604 [ancorché il frontespizio rechi per ragioni editoriali la data del 1605] – usciva dai torchi della tipografia napoletana di Summonte e Mayr, la prima edizione di un'opera che, rimodulando con nuovi e audaci accenti la lunga tradizione della bucolica classica, avrebbe aperto la strada ad un vero e proprio rinascimento del genere pastorale: l'*Arcadia* di Jacopo Sannazaro.

Sia Cervantes che Sannazaro hanno saputo rappresentare, in epoche di importanti transizioni e cambiamenti, il dialogo *conflictivo* tra realtà e finzione. Le loro opere di maggiore successo, ovvero l'*Arcadia* e il *Quijote*, ci rivelano infatti, lo sguardo lucido e disincantato dei propri autori: il primo «distratto, sul piano esistenziale, da gravi vicende, su quello letterario da altri progetti [...] alla vigilia della malinconica partenza per l'esilio francese, al seguito del suo re tradito, sconfitto e deposto»;¹ il secondo, rientrato in patria nel 1580 dopo la trionfale battaglia di Lepanto e il lustro di prigionia

¹ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano 1990, 31. Per le citazioni dall'opera ci riferiremo sempre a questa edizione.

ad Algeri, cerca di sopravvivere alle avversità nella vana attesa di un riconoscimento e una reintegrazione nei ranghi della società letteraria spagnola.² Da questo duplice sentimento di orgoglio e frustrazione dinnanzi ai bagliori effimeri e agli inganni di un'epoca, che rivelava già tutti i sintomi di un profondo e inesorabile disfacimento, scaturisce la visione di un mondo fittizio che richiama modi, temi e forme di un'età ideale e utopica (quella arcadica) e di virtù e valori esemplari (quelli cavallereschi), ormai irragionevolmente corrotti e privati del proprio senso originario.³

Il 'sogno' di un'età dell'oro perduta – che Cervantes e don Chisciotte rincorrono senza sosta – affiora costantemente tra le pagine del romanzo dei romanzi, in cui sono rese immortali le bizzarre, ma realissime, vicissitudini e l'ambizioso progetto di un uomo libero che vive il dramma di un'esistenza in bilico tra il reale e l'immaginario.⁴ Come chiarisce Jean Canavaggio:

el género pastoril, más allá de su deuda con la Antigüedad grecolatina, expresa algunas de las aspiraciones comunes a todas las épocas: el sueño de la Edad de Oro, el retorno a la naturaleza, la búsqueda de una imposible armonía de almas y cuerpos, insensible a la fuga del tiempo, preservada de los achaques de la vejez y del azote de la muerte.⁵

La canonizzazione rinascimentale del genere pastorale raggiunse, come è noto, anche la Spagna⁶ e influenzò direttamente Miguel de Cervantes, che a tale filone narrativo dedicò la sua prima opera, *La Galatea*,

² Sulla biografia di Cervantes rimangono imprescindibili i seguenti contributi: M. de Riquer, *Aproximación al Quijote*, Barcelona 1960 e J. Canavaggio, *Cervantes*, Madrid 1986.

³ Come sottolineava Martín de Riquer nella sua lucida lettura del capolavoro cervantino, ad essere messi in ridicolo non sono i valori del mondo cavalleresco, ma il loro sclerotizzarsi in uno stereotipo letterario, quello dei *libros de caballería* in prosa, che finisce per ridurne e banalizzarne la portata etico-morale; ed è proprio questo secondo aspetto che i censori e i moralisti spagnoli condannano e che Cervantes sottopone al filtro deformante della parodia. Cf. M. de Riquer, *Cervantes y el "Quijote"*, in Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edizione del IV centenario, Real Academia Española-Asociación de Academias de la lengua española, ed. F. Rico, Madrid 2004, XLV-LXXV (LXV). Da questa edizione trarremo le citazioni dell'opera. Il testo riprende quello curato da Rico nel 1998, che è consultabile in formato digitale nella pagina della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>). Una versione rivista, aggiornata e ampliata, di suddetta edizione è quella pubblicata in occasione del centenario dell'uscita della Seconda Parte dalla Real Academia Española (2015).

⁴ Canavaggio, *Cervantes...*, 261.

⁵ Ivi, 137.

⁶ Si vedano, tra gli altri, i seguenti contributi: F. López Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid 1974; J. B. Avall-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid 1975; M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *El sueño y el llanto: caminos de la bucólica entre Italia y España (de Sannazaro y Garcilaso a Cervantes)*, in «Bulletin Hispanique», 119, n. 2 (2017), 673-690; Ead., *Sul contributo della bucólica italiana al rinnovamento della poesia rinascimentale in Spagna (le fonti del 'locus amoenus' e la mediazione di Garcilaso)*, in «Italique. Poésies italiennes de la Renaissance», 20 (2017), 151-171 e A. Gargano, *El género bucólico en Nápoles*

pubblicata nel 1585; un tentativo non pienamente riuscito – come riconobbe lo stesso autore – di competere con la *Diana* del portoghese Jorge de Montemayor.⁷

Grazie alla formazione umanistica presso il cenacolo di López de Hoyos, prima, e al 'soggiorno forzato' in Italia al servizio di monsignor Giulio Acquaviva tra il 1569 e il 1575,⁸ poi, Miguel de Cervantes – lettore insaziabile (quanto il suo celebre *hidalgo*) – ebbe modo di assimilare il meglio di una produzione variegata e abbondante che vedeva nel genere bucolico un punto di riferimento insostituibile e in cui l'opera del Sannazaro assumeva un ruolo di assoluta centralità⁹.

Il fatto che l'*Arcadia* debba annoverarsi tra le più che probabili letture di Cervantes, e che sia stata per lo spagnolo una vera miniera di ispirazione, lo dimostrano non solo il debito con essa contratto nel suo primo romanzo,¹⁰

de la 'Arcadia' de Sannazaro a la 'Égloga segunda' de Garcilaso, in «Bulletin Hispanique», *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*, 119, n. 2 (2017), 573-590.

⁷ Ricordiamo il giudizio sull'opera che appare nel capitolo sullo spoglio a fini censori della biblioteca di don Chisciotte: «Muchos años ha que es gran amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega» (*Quijote*, Parte I, cap. VI, 68).

⁸ Cervantes più volte, nella sua produzione, esalta ed elogia la città di Napoli. Nella Prima parte del *Quijote*, ad esempio, è ricordata come «la más rica y más viciosa ciudad que había en todo el universo mundo que era Nápoles» (*Quijote*, Parte I, cap. LI), riprendendo le parole che Sincero pronuncia nella prosa VII: «Napoli, sí come ciascuno di voi molte volte può aver udito, è ne la più fruttifera e dilettevole parte di Italia, al lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e lettere felice forse quanto alcuna altra che al mondo ne sia» (*Arcadia*, 117).

⁹ Da Teocrito e Virgilio ad Ariosto e Tasso, passando per Petrarca, Boccaccio, Leone Ebreo, Boiardo e un lungo eccetera. Si veda G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari 1972. Come ribadisce Stagg: «Cervantes was familiar with a number of descriptions – Latin, Italian and Spanish – of the Golden Age. That he has studied Ovid's in the original, and those of Lorenzo de' Medici and Barahona de Soto (praised in the Scrutiny of the Library) is beyond reasonable doubt; but it is a fair assumption that he had read most, if not, all, of the versions of Boccaccio, Alamanni, Pseudo-Tansillo, Tasso and Guarini in the vulgar tongue, as well as those of Sannazaro, whose pastoral novel contributed to the elaboration of *La Galatea*». G. L. Stagg, "Illo tempore": *Don Quixote's Discourse on the Golden Age, and its Antecedents*, in J. B. Avallé-Arce (coord.), *La Galatea de Cervantes cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, Newark 1985, 71-90 (90).

¹⁰ Prendendo le mosse da un'ampia bibliografia volta ad indagare il legame, costantemente messo in discussione, tra l'*Arcadia* di Sannazaro e *La Galatea* di Cervantes, Valerio Nardoni ricostruisce in un paio di recenti studi il rapporto tra le due opere affermando che, pur in mancanza di una stretta e diretta imitazione di passaggi concreti, è ammissibile un'influenza di sostrato dell'opera sannazariana (V. Nardoni, *Sulle fonti italiane de 'La Galatea' di Cervantes*, Alessandria 2016; Idem, *'La Galatea' de Cervantes y el modelo lingüístico y literario de la 'Arcadia' de Sannazaro*, Alcalá de Henares 2018).

ma anche i numerosi inserti pastorali che puntellano la straordinaria architettura del *Quijote*.¹¹ Come sottolinea Canavaggio:

Sus Arcadias predilectas serán finalmente las que aparecen en el *Quijote* y que, diseminadas al hilo de los episodios, se nutren, por así decir, de su propio cuestionamiento. En primer lugar, la que inventa para distraerse el estudiante Grisóstomo: hijo de un rico aldeano, ha ido a estudiar en Salamanca, y al regresar a la aldea, se le ocurre disfrazarse de pastor. Para imitar a los enamorados transidos, se encapricha de Marcela, que sólo ama su libertad; cogido en la trampa de una pasión sin salida, termina por suicidarse. Luego la que recrean, para su placer, con un refinado sentido teatral, algunos apasionados de Sannazaro y de Garcilaso: pasatiempo de cortesanos que saben que no se trata sino de un puro artificio. Finalmente aquella en la que sueña Don Quijote al término de sus andanzas, para olvidar una derrota vergonzosa que le prohíbe seguir corriendo mundo: una Arcadia de la palabra cuyo deseo comunica a Sancho, hasta que, en la volta de una frase, se pone de manifiesto el muro de incomprensión que los separa. Ésa es la pastoral que, todavía hoy, nos sigue seduciendo y fascinando.¹²

Nell'introduzione all'edizione spagnola dell'*Arcadia*, Tateo osservava come la prolungata fortuna dell'opera del Sannazaro si sia presto convertita in un «prodigioso repertorio de *topoi* imitables y, por consiguiente, en un objetivo polémico para la literatura que rechazaba la evasión literaria y el juego de la imaginación».¹³ Ed è proprio questo atteggiamento critico che trova nuova consistenza nell'opera maestra di Cervantes, che si configura come una critica a quei generi letterari favoriti dalla massificazione del gusto e dalle mode editoriali (dai libri di cavalleria al teatro commerciale passando per il romanzo pastorale).

Quanto afferma Tateo a proposito dell'articolato sistema di *imitatio* e *contaminatio* che soggiace all'*Arcadia* può ben essere applicato anche alla complessa tessitura narrativa del *Quijote*, in cui, come nel modello sannazariano: «No hay un pasaje que no esconda una reminiscencia literaria, seguida a menudo tan de cerca que puede ser considerada como un ejemplo refinado de traducción o paráfrasis y de modernización de estilo».¹⁴ In effetti, secondo la felice formulazione di Alberto Blecua, il *Quijote* può a buon diritto considerarsi come un manuale di storia e critica della letteratura in cui il piano della finzione narrativa serve da cornice strumentale su cui si innestano le riflessioni critico letterarie di un autore particolarmente

¹¹ Pensiamo alle vicende di Grisóstomo e Marcela, Cardenio e Lucinda, Fernando e Dorotea [Parte I, capitoli XII, XXVIII, XXVIII] e all'*Arcadia fingida* [Parte II, cap. LVIII].

¹² Canavaggio, *Cervantes...*, 146.

¹³ Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. di F. Tateo, traduzione [in prosa] di J. Martínez Mesanza, Madrid 1993, 10. Di fatto l'*Arcadia* può considerarsi in rapporto a Cervantes, e non solo, come un «auténtico contenedor de potencialidades narrativas» (Nardoni, *La Galatea' de Cervantes...*, 21).

¹⁴ Tateo, *Prólogo*, in Sannazaro, *Arcadia* (1993), 32.

attento alle vibrazioni artistiche del suo tempo (anche se non sempre disposto ad accoglierle).¹⁵

Seppure è stato ampiamente osservato il debito della scrittura cervantina rispetto alla variegata tradizione letteraria del genere pastorale, in pochi si sono soffermati sulla più stretta dipendenza, non solo ideale ma formale e sostanziale, tra l'*Arcadia* e il celebre discorso sull'Età dell'Oro che don Chisciotte pronuncia in mezzo a dei caprai nel cap. XI della *Prima Parte* e che pure ha dato vita ad una copiosa bibliografia.¹⁶

Stagg fu uno dei primi a dichiarare, in termini piuttosto eloquenti, il debito contratto da Cervantes nella stesura di questa arringa: «Virtually no element of Don Quixote's discourse is original. [...] Under close examination the harangue reveals itself as a mosaic of particles of literary reminiscences». ¹⁷ Il medesimo uso consapevole e colto delle fonti sta alla base, come si è detto, anche del *modus scribendi* di Sannazaro, che:

a rigore, non inventa nulla, ma sa cogliere al volo l'essenziale dei molti autori frequentati, antichi e moderni [...] Non è un orecchiante: è un umanista instancabile nel lavoro e negli studi, e profondo è il suo possesso degli strumenti retorici e della cultura classica.¹⁸

Come si può vedere, il cap. XI della *Prima Parte* del *Quijote* si apre con una scena agreste in cui il piano del mondo reale e quello della sua versione idealizzata si sovrappongono: dei caprai, seduti attorno al fuoco dove si sta ultimando la cottura in pentola di un succulento bollito di carne ovina (che subito attrae l'olfatto dell'affamato Sancio), predispongono in tutta fretta una «rústica mesa» e invitano i due viandanti ad accomodarsi e condividere la cena in loro compagnia. Don Chisciotte, nell'accorgersi che Sancio è rimasto in piedi per servirlo, lo invita a sedersi accanto a loro, invocando il più nobile principio della cavalleria errante¹⁹ e, di fronte alla

¹⁵ «Cervantes es, ante todo, un creador, un “inventor” de mundos “poéticos”, como se decía entonces, pero es, además, un teórico y crítico literario y, lo que no se suele señalar, un excelente historiador de la literatura». Cf. A. Blecua, *Cervantes historiador de la literatura*, in Id., *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona 2006, 327-340 (328). Una prospettiva metatestuale sarebbe rilevabile anche nella tessitura dell'*Arcadia*. Si veda: M. Danzi, *Gli alberi e il “libro”. Percorsi dell'Arcadia di Sannazaro*, in «Italiq» [Online], 20 (2017), 119-148.

¹⁶ Tra questi ricordiamo in particolare il già citato contributo di Stagg e quello di Giuseppe Mazzocchi, «*Dichosa edad y siglos dichosos*»: *Don Chisciotte e l'età dell'oro*, in Id., *Molte sono le strade. Spiritualità, mistica e letteratura nella Spagna dei secoli d'oro (con un'appendice novecentesca)*, a cura di P. Pintacuda, Napoli 2018, 125-144. In appendice si riporta l'intero capitolo.

¹⁷ G. Stagg, «*Illo tempore*»..., 81. Nel puntuale e ricco elenco di fonti e modelli del motivo dell'Età dell'oro o di Saturno che lo studioso e storico britannico riunisce, si annoverano anche l'*Arcadia* (egloga III, vv. 32-52; egloga VI, 67-114) e il *De partu Virginis* (III, vv. 217-225).

¹⁸ Sannazaro, *Arcadia*, 22.

¹⁹ «← Porque veas, Sancho, el bien que en sí encierra la andante caballería y cuán a pique

ritrosia di Sancio, afferratolo per un braccio, lo obbliga a sedersi, ricordandogli il valore supremo dell'umiltà: «Con todo esto, te has de sentar, porque a quien se humilla, Dios le ensalza».

In questo introito narrativo Cervantes insinua da subito un motivo a lui molto caro, quello dell'uguaglianza e della comunione dei beni tra gli uomini: attraverso le parole di un *hidalgo* (membro della bassa nobiltà di campagna e unanimemente ritenuto un pazzo stravagante) offre al pubblico – quello rappresentato, da un lato, dai caprai che osservano interdetti la scena e, dall'altro, dai lettori colti dell'opera, che ne percepiscono il messaggio utopistico –, una prima grande lezione. Proprio in virtù della posizione in apertura di capitolo, lo scambio di battute e i movimenti dei due personaggi, lungo un asse verticale, assumono un ruolo preminente, offrendoci già dall'esordio la chiave di lettura delle pagine che seguiranno e che condurranno alle drammatiche vicende dei 'finti' pastori Grisóstomo e Marcela. Riprendendo implicitamente il tema dell'*honor* – tanto caro al teatro spagnolo, nelle sue due componenti dinamiche (quella verticale, incontrovertibile e di stampo gerarchico, e quella orizzontale, imprevedibile e di stampo morale)²⁰ – Cervantes ci sta presentando lo spaccato di una realtà e un ordine sociale che solo il più puro, anacronistico e letterario ideale cavalleresco (che don Chisciotte incarna e vuole preservare) sembra essere in grado di superare. Il rustico banchetto fa da preludio alla lunga arringa sull'Età dell'oro – del tutto evitabile come afferma ironicamente il Cervantes/narratore²¹ – che Don Chisciotte pronuncia e che i caprai

están los que en cualquiera ministerio della se ejercitan de venir brevemente a ser honrados y estimados del mundo, quiero que aquí a mi lado y en compañía desta buena gente te sientes, y que seas una mesma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere, porque de la caballería andante se puede decir lo mesmo que del amor se dice: que todas las cosas iguala» (*Quijote*, I, cap. XI, 96).

²⁰ Sulla questione si veda in particolare il saggio di José Antonio Maravall, *Potere, onore, élites nella Spagna del Secolo d'Oro*, Bologna 1984.

²¹ «Toda esta larga arenga (que se pudiera muy bien escusar) dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada, y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando» (*Quijote*, Parte I, cap. XI, 99). Vedi anche T. Albaladejo, *Utopía en el Quijote: el discurso de la Edad de Oro*, in «Edad de oro», 40 (2021), 271-288 e F. Sevilla Arroyo, *La voz de Cervantes 'creador' en el Quijote*, in «Anales cervantinos», 42 (2010), 89-116. Lo scarto tra il mondo dei caprai e quello del Quijote viene colmato, o quanto meno ridotto, dall'arrivo alla fine del capitolo del giovane pastore Antonio «un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escribir y es músico de un rabel, que no hay más que desear» (136). La presenza e il canto di questo pastore educato all'arte melica consente di far transitare la narrazione dal mondo rustico e concreto dei caprai a quello letterario e fittizio dei giovani, come Grisóstomo e Marcela, che scelgono di farsi pastori non per vocazione o necessità ma per imitazione di un mondo alternativo ed estraneo alle convenzioni della società moderna. Il canto di Antonio ha un tono decisamente rustico e burlesco, più prossimo alla lirica popolare e

ascoltano interdetti e assorti.²² L'atmosfera semplice che fa da cornice alla retorica dell'*bidalgo* non è solo un espediente comico che permette a Cervantes di giocare, ancora una volta, sull'effetto straniante che il suo stravagante ed eccentrico personaggio provoca in chi lo ascolta. Egli va ben oltre e, nel proposito di gettare luce sugli aspetti nefasti della sua epoca, tutt'altro che dorata, ricorre alle parole di un *cuerto/loco* che sembra vivere al di fuori del suo tempo (e delle sue leggi), ma che invece quel suo tempo lo conosce tanto a fondo da potersi permettere di evocare un'età primitiva e dei valori universali, senza timore di essere contraddetto da chi lo ascolta (o lo legge).²³

La prosa VI dell'*Arcadia* si apre anch'essa su un gruppo di pastori che, «essendo l'ora del disnare quasi passata», sedutisi nei pressi di un ruscello

dunque più verosimile rispetto ai toni colti e artificiosi esibiti da Grisóstomo o dai pastori arcadici. Si tratta di uno dei tanti rovesciamenti di prospettiva a cui Cervantes sottopone la narrazione, spostando continuamente la linea di discriminazione tra la finzione e la realtà. La bibliografia sull'episodio che vede protagonisti i finti pastori è copiosa; tra i contributi fondamentali possiamo ricordare: M. D. McGaha, *The sources and meaning of the Grisóstomo-Marcela Episode in the 1605 Quixote*, in «Anales cervantinos», 16 (1977), 33-69; E. Fosalba, *El episodio de Marcela y Grisóstomo en el contexto del Quijote*, in «Philologia hispanica», 18/2 (2004), 49-62.

²² Certamente significativo è il fatto che l'auditorio a cui si rivolge don Chisciotte è formato da un gruppo di caprai, e non di generici pastori. «Il disporsi dei caprai in gruppo corrisponde certamente a una delle situazioni di incontro umano predilette nel romanzo; ma non deve sfuggire che è situazione ricorrente nella letteratura pastorale, cui pure rimanda (quasi con valore di *topos*) il riferimento alle incombenze del mestiere, che si contrappongono ai piaceri del canto, della poesia, della conversazione, e finiscono per essere svolte, nelle pause che tutti si concedono, da un unico pastore [...]». Mazzocchi, «*Dichosa edad*»..., 130. Si vedano anche: A. Ezquerro, *Don Quijote y los cabreros*, in *Seminario Cervantes-Darío*, UNAN León/Universidad de Alcalá 2003; Idem, «*Edad de Oro*», in *Enciclopedia Cervantina*, IV, 3857-3863; *Quijote* / RAE (2015), nota complementare al cap. XI, 130.1, 384. Come sottolinea Núñez Rivera, recuperando una annotazione già formulata da López Estrada, anche Sancio è stato un capraio prima di assumere il ruolo di scudiero di Don Chisciotte (V. Núñez Rivera, *La poética pastoril de Don Quijote (y de Cervantes)*, in «Edad de Oro», 35 (2016), 57-72 (59).

²³ Nella sua riscrittura del capolavoro cervantino, Unamuno offre del capitolo e del discorso una lettura spirituale, appunto: «Le parole del Cavaliere non valgono, né giovano se non in quanto sono un commento delle sue opere e come una eco di esse. Quanto a parlare, parlava conformemente alle sue letture e alla sapienza del secolo che ebbe in sorte di accoglierlo; ma, quanto a operare agiva in conformità al proprio cuore ed all'eterno sapere. E così, in quell'arringa, non è l'arringa stessa, in sé non poco trita e ritrita, che dobbiamo considerare, ma il fatto che si rivolge a rustici caprai che non potevano in alcun modo intenderla; ed è proprio in ciò che consiste l'eroicità di tale avventura. [...] Lo spirito genera spirito, come la lettera genera lettera e la carne genera carne; e così l'arringa di Don Chisciotte produsse, di rimbalzo, canzoni accompagnate dal suono di una pastorale ribeca» (M. de Unamuno, *Vita di Don Chisciotte e Sancio e altri scritti sul Chisciotte*, a cura di A. Savignano, Milano 2017, 275, 279. [Si avverte che il testo in spagnolo ivi riprodotto è purtroppo piagato di refusi e manchevole di un'accurata revisione finale].

accanto ad un alto pino, consumano il loro pasto. Prendendo le mosse proprio dal furto di alcune capre sottratte al gregge di Serrano, nel successivo dialogo cantato (egloga VI) Serrano e Opico discettano delle invidie e dei pericoli dell'età presente e rimembrano un tempo passato felice e incorrotto, ma ormai irrimediabilmente lontano (vv. 55-114), come sentenziano i versi conclusivi (vv. 136-139).²⁴

Le parole con cui l'anziano e saggio pastore Opico allude ad una fortunata età ideale e primitiva in cui non esistevano depravazione e perdizione e gli esseri umani convivevano in pace e serenità, godendo dei beni che la natura offriva loro (secondo il fruttifero *topos* che da Esiodo giunge fino a Sannazaro) affiorano in filigrana nell'accorato discorso che il non più giovane *hidalgo*, saziato lo stomaco e osservando la manciata di ghiande che stringe tra le mani, pronuncia. La concretezza del semplice gesto fa da *trait d'union* rispetto a una lunga tradizione che vede nel frutto commestibile della quercia uno degli elementi costitutivi del *topos* arcadico, già presente in Virgilio (*Georgiche*, I, 7-8) e Ovidio (*Metamorfosi*, I, 103-106).²⁵

²⁴ Il richiamo alla sottrazione di un bene altrui è conseguenza diretta del desiderio di possesso che irrompe nel consorzio umano alterando il senso di collettività e condivisione comunitaria originario (il motivo del "tuo" *vs* "mio" è presente in Boccaccio e Tansillo. Cf. Stagg, "Illo tempore"..., 82-83). Le fonti classiche già avevano elaborato l'idea di un'Età dell'oro caratterizzata da un «comunismo primitivo». Si veda Á. J. Traver Vera, *Las fuentes clásicas den el Discurso de la Edad de Oro del Quijote*, in *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas (Almendralejo, febrero de 2000)*, 2001, 83-95 (88-89).

²⁵ Il motivo riappare risemantizzato iconograficamente nel XVII secolo da Covarrubias che, in uno dei suoi emblemi morali (III centuria, n° 53), stigmatizza i peccaminosi eccessi alimentari dell'età moderna, così distanti da quella primitiva e più salutare frugalità. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, fol. 253; si veda l'edizione digitale della Real Academia: <https://www.rae.es/archivo-digital/emblemas-morales-0>). Si veda anche *Quijote*/RAE, nota 133.22, 384-385. Le ghiande, simbolo concreto e allo stesso tempo letterario di una rusticità ideale, riappaiono significativamente anche nella seconda parte del *Quijote* nel dialogo a distanza (sia geografica che sociale) tra l'intraprendente duchessa e Teresa Panza, moglie di Sancio. La duchessa, infatti, in una prima missiva alla donna, le chiede espressamente l'invio di questi frutti della quercia: «Dícenme que en ese lugar hay bellotas gordas: envíeme hasta dos docenas, que las estimaré en mucho, por ser de su mano» (*Quijote*, Parte II, cap. L, 931). Nella risposta della moglie del rustico governatore dell'isola Barataria, risuona lo scarto tra il mondo idealizzato (vincolato alla cristallizzazione di alcuni *topoi* letterari, come, appunto, quello delle ghiande) e quello realissimo in cui vive Teresa Panza: «Pésame cuanto pesarme puede que este año no se han cogido bellotas en este pueblo; con todo eso, envío a vuesa alteza hasta medio celemín, que una a una las fui yo a escoger al monte, y no las hallé más mayores: yo quisiera que fueran como huevos de avestruz»; e poi, rivolgendosi al marito, e descrivendo la propria incredulità alla notizia del suo governatorato, scrive: «creía y pensaba que era todo un sueño lo que veía y tocaba, porque ¿quién podía pensar que un pastor de cabras había de venir a ser gobernador de ínsulas? [...] Unas bellotas envié a mi señora la duquesa: yo quisiera que fueran de oro» (*Quijote*, Parte II, cap. L, 950-951). L'effetto parodico, che ricade sui motivi chiave della narrativa bucolico-pastorale, è evidente.

L'esordio del discorso donchisciottesco rivela immediatamente il vincolo testuale con il modello sannazariano.²⁶ Al Cervantes poeta non doveva essere sfuggita l'accurata e nostalgica esclamazione con cui Opico rimembra la dolcezza ed il piacere di quel tempo antico in cui ci si alimentava in modo naturale: «Ciascun mangiava all'ombra dilettevole / or latte e ghiande, et or ginebri e morole / Oh dolce tempo, oh vita sollaccevole!» (vv. 93-95). Quest'ultimo verso sembra infatti riflettere proprio nell'*incipit* del discorso del cavaliere errante, che ne riproduce mimeticamente la sinuosa sonorità: «Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados». Il doppio sintagma nominale iniziale («Dichosa edad y siglos dichosos») ci restituisce nella forma del chiasmo e nella cadenza endecasillabica la forza del legame con il testo del Sannazaro, che Cervantes non traduce letteralmente, ma di cui fa risuonare opportunamente l'allitterazione dell'affricata palatale sorda [tʃ] (*dolce/sollaccevole*) nella rotondità paronomastica dell'aggettivo *dichosa/dichosos*.²⁷

Nell'analisi del discorso di don Chisciotte, Mazzocchi notava, come dato differenziale rispetto alla tradizione, la preponderanza del tema della pudicizia e della castità femminile:

Il primo aspetto che noterei è che a don Chisciotte sono qui presenti tre tradizioni diverse: quella, propria, del regno di Saturno, dell'età dell'oro (che arriva a inglobare la sua versione biblica, il Paradiso Terrestre); quella del giardino di Venere (che egli rifiuta in modo reciso); e infine quella pastorale. Che i tre elementi si fondano variamente nel trattamento rinascimentale del tema è stato ben studiato, ma nel passo del *Quijote* sorprende, in primo luogo, lo spazio inusitato che la problematica sessuale riveste, e

²⁶ Va sottolineato a tal proposito, che in nessuno dei passaggi potenzialmente riconducibili al testo del Sannazaro l'autore del *Quijote* fa ricorso alle traduzioni spagnole che dell'opera circolavano. Sulle traduzioni dell'*Arcadia* si veda la scheda redatta da Giuseppe Mazzocchi per il *Diccionario Histórico de la Traducción en España*, disponibile on line: <https://phte.upf.edu/dhte/italiano/sannazaro-iacopo/>.

²⁷ Cervantes utilizza la stessa formula anche in un altro passo del romanzo (*Quijote*, Parte I, cap. II, 35) quando Don Chisciotte, prefigurando il perdurare della sua fama e del ricordo delle proprie imprese, proietta nel futuro il fortunato *topos*: «Dichosa edad y siglo dichoso aquel donde saldrán a luz las hazañas famosas mías». Anche in questo caso, la scansione ritmica è quella della metrica di matrice petrarchista e garcilasiana (endecasillabo + settenario + endecasillabo) che dà corpo poetico alla frase facendola risaltare nella sua pienezza. Un ulteriore esempio della compresenza del dettato poetico nel tessuto narrativo cervantino, è il passaggio, estratto proprio dal discorso sull'Età dell'oro, che rimanda ad echi petrarcheschi e garcilasiani: «Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas le ofrecían». Come si avverte nella nota al testo dell'ed. della Real Academia Española: «Endecasílabo de reminiscencias garcilasescas, no sabemos si de procedencia ajena o empleado por C. para subrayar el carácter lírico de la prosa empleada» (*Quijote*/RAE, 133). Secondo Stagg: «One suspects contamination by Horace's "Beatus ille..." formula, which occurs in many versions of the *topos*. [...] Fray Luis de León's use of "dichoso" in his translation of "Beatus ille..." seems to have popularized the use of the epithet in similar contexts» (Stagg, *Illo tempore*..., 81).

la nettezza con cui l'ipotesi del regno di Saturno come regno venusino viene rifiutata.²⁸

In particolare il compianto ispanista sottolineava che Cervantes nel descriverci la sua personale visione della mitica età dell'oro «preferisce presentarci, più che dei selvaggi, dei primitivi»²⁹ insinuando nell'atteggiamento femminile di peccare una precisa e cosciente espressione di libertà («su perdición nacía de su gusto y propia voluntad»). In questo modo Cervantes

mette così in crisi tutta la ricostruzione del Siglo de Oro introducendovi il male, e quindi il peccato; ma che riscatta in questo modo, da un secolo d'oro costruito per accumulo di *topoi*, un bene essenziale per lui: quello della libertà, teologicamente intesa come libertà di peccare.³⁰

Ora, volgendo nuovamente lo sguardo all'*Arcadia* di Sannazzaro ritroviamo proprio il motivo della castità come parametro temporale e linea divisoria tra un 'prima' e un 'dopo', nel passaggio centrale dell'egloga III, in cui il pastore Galicio invita la natura tutta a celebrare il giorno della nascita di Amaranta:

In questo dì giocondo nacque l'alma beltade, e le virtù raquistaro albergo;	55
per questo il ceco mondo conobbe castitade, la qual tant'anni avea gittata a tergo;	
per questo io scrivo e vergo i faggi in ogni bosco; ³¹	60
tal che omai non è pianta che non chiami «Amaranta», quella c'adolcir basta ogni mio tòsco;	
quella per cui sospiro, per cui piango e m'adiro.	65
Mentre per questi monti andran le fiere errando, e gli alti pini aràn pungenti foglie;	
mentre li vivi fonti correran murmurando	70
ne l'alto mar che con amor li accoglie; mentre fra speme e doglie vivran gli amanti in terra; sempre fia noto il nome,	

²⁸ Mazzocchi, "Dichosa edad"..., 126.

²⁹ Ivi, 128.

³⁰ Ivi, 129.

³¹ Come farà anche Grisóstomo nel *Quijote*: «No está muy lejos de aquí un sitio donde hay casi dos docenas de altas hayas, y no hay ninguna que en su lisa corteza no tenga grabado y escrito el nombre de Marcela» (Parte I, XI, 108). Mazzocchi, "Dichosa edad"..., 131.

Cervantes risponde al canone classico introducendo, nella rigidità del mondo arcadico, il seme erasmiano ma anche barocco, del libero arbitrio.³⁵ Il motivo rinascimentale del «piaccia, se lice» di Guarini (*Pastor fido*, atto V) che diviene nell'*Aminta* di Tasso «ciò che piace lice», si ritrova dunque esplicitato nel *Quijote*, dove non solo al piacere di Grisóstomo non corrisponde quello di Marcela, ma ella mostra con persuasione meridiana che il punto di arrivo dell'esperienza umana non è il raggiungimento del proprio piacere a discapito di quello altrui (*piace*), ma il rispetto dell'altro e di sé, ovvero il senso di giustizia (*lice*).³⁶ Secondo Mazzocchi:

Cervantes va oltre: non si tratta semplicemente di garantire ai lettori l'irreprendibile comportamento di una donna che si sottrae alla vita sociale ma non al rispetto per se stessa, e non viola in alcun modo i valori della società cui appartiene (come fanno invece gli apprendisti pastori, fino alla colpa estrema del suicidio), ma anche di motivare questa scelta, cui corrisponde – con l'amore per la propria libertà [...] – una forte tensione spirituale, la ricerca dell'assoluto [...] Nella positività dei valori di cui è portatrice, e nella complessità dolorosa dei casi in cui è coinvolta, Marcela rappresenta, così, anche la sempre intricata realtà della vita di fronte alle semplificazioni della letteratura, o, peggio, della topica letteraria [quella petrarchista e cortese].³⁷

Parte I, cap. XIV, 127). E proprio questa sua onestà fa di Marcela un modello di valori assoluti per i quali merita, come ammonisce don Chisciotte, di essere «honrada y estimada de todos los buenos del mundo» (Ivi, 128).

³⁵ Poco più avanti, nel cap. XXII, Don Chisciotte tornerà sul motivo del libero arbitrio affermando che: «Aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan, que es libre nuestro albedrío y no hay hierba ni encanto que le fuerce [...] siendo, como digo, cosa imposible forzar la voluntad» (*Quijote*, Parte I, XXII, 203).

³⁶ Alle accuse di aver indotto al suicidio Grisóstomo, Marcela oppone una considerazione tanto razionale quanto incontrovertibile: «Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama» (*Quijote*, Parte I, cap. XIV, 125).

³⁷ Mazzocchi, "*Dichosa edad*"..., 135. Cervantes pare prefigurare quello che Calderón de la Barca ne *La vida es sueño* definisce «obrar bien» ovvero il fulcro di un'esistenza ibrida, divisa tra sogno e realtà, azione e passività, in cui l'esercizio del libero arbitrio non comporta l'autoaffermazione di sé sull'altro ma, al contrario, il dominio delle proprie passioni, quando queste si scontrano con le leggi della giustizia sociale e dell'onore, come nel caso di Segismundo. È questo un cammino che Grisóstomo, accecato dal desiderio di Marcela, non è disposto ad intraprendere, perché ancora prigioniero di un ideale del tutto fittizio e letterario, o, per dirla con Cervantes e Calderón, è ancora immerso nel sogno di un'età dell'oro in cui tutto è lecito proprio perché non vi sono leggi se non quelle della natura. Come chiarisce Mazzocchi «una delle caratteristiche costanti dell'uomo dell'età dell'oro (quali che siano i suoi comportamenti)» è la sua «irresponsabilità morale, nel momento in cui la responsabilità morale suppone la coscienza del male» (Mazzocchi, "*Dichosa edad*"..., 129).

L'atteggiamento di Grisóstomo si trova in sintonia con quello, altrettanto carico di *pathos* del pastore arcadico Clonico, che annuncia la propria morte come unica soluzione al dolore provocato dall'amore non corrisposto e quale estremo atto di vendetta nei confronti della sdegnosa amata:

Allor vi degnarete i passi volvere, cantando, al mio sepolcro; allor diretteme: – Per troppo amar altrui, sei ombra e polvere. – E forse alcuna volta mostrareteme a quella cruda ch'or m'incende e struggemi, e 'ndarno al sordo sasso chiamareteme.³⁸

Da un raffronto tra i due discorsi, quello di Opico e quello di don Chisciotte, si evince quanto si articolino in modo parallelo e speculare, ma partendo da una prospettiva rovesciata: là dove la spontanea generosità dei caprai spinge il cavaliere errante a divagare, ricordando con nostalgica rassegnazione un tempo antico in cui, malizia, disonestà e corruzione non avevano ancora trovato il proprio terreno fertile e che gli stessi caprai sembrano rappresentare; al contrario, il furto di alcuni animali induce i pastori dell'*Arcadia* a riflettere sulle disgrazie del presente e sulla corruzione dei costumi rispetto ad un tempo passato in cui tutto era concordia e condivisione. In entrambi i casi l'elemento di raccordo tra la finzione e la realtà è uno 'straniero' che non appartiene direttamente a quel mondo: ovvero, don Chisciotte nel caso dei caprai e Sincero per i pastori dell'*Arcadia*.³⁹

Chiaramente non ci troviamo di fronte ad una mera ripresa o imitazione di un modello, come sfoggio di erudizione o manierismo letterario;⁴⁰ come prudentemente avverte Nardoni a proposito dei rapporti di intertestualità tra *La Galatea* e il testo del Sannazaro:

Se refleja así que el problema de la influencia de Sannazaro –y en eso se basa, sobre todo, la exhortación al “cuidado” formulada por López Estrada – no estriba solamente en la ausencia de toda imitación extensa por

³⁸ *Arcadia*, Egloga VIII, vv. 103-108, 144. Tali dichiarazioni scatenano la reazione irata del pastore Eugenio che incita l'amico a dimenticare il proprio dolore che l'ha ridotto ad essere ombra e polvere (v. 105), per dedicarsi ai lavori campestri (vv. 112-126), «ché non s'acquista libertà per piangere, / e tanto è miser l'uom quant'ei si reputa».

³⁹ A sottolineare lo scarto tra passato e presente troviamo proprio l'attacco della prosa VII in cui, Sincero (Sannazaro) viene invitato a raccontare le proprie vicende personali, rimembrando un passato che assai penoso: «Venuto Opico a la fine del suo cantare, non senza gran diletto da tutta la brigata ascoltato, Carino piacevolmente a me voltatosi, mi domandò chi e donde io era, e per qual cagione in Arcadia dimorava. Al quale io, dopo un gran sospiro, quasi da necessità costretto, così risposi: – Non posso, grazioso pastore, senza noia grandissima ricordarmi de' passati tempi; li quali avegna che per me poco lieti dir si possano, niente di meno avendoli a racontare ora che in maggiore molestia mi trovo, mi saranno accrescimento di pena e quasi uno inacerbire di dolore a la mal saldata piaga, che naturalmente rifugge di farsi spesso toccare; ma perché lo sfogare con parole ai miseri suole a le volte essere alleviamento di peso, il dirò pure» (*Arcadia*, Prosa VII, 117).

⁴⁰ «Cervantes a menudo actúa por contraste (con impulso innovador) antes que por analogía, lo que complica sobremano el cuadro» (Nardoni, *La Galatea*'..., 12-13).

parte de Cervantes, sino, antes que nada en la procedencia virgiliana de muchos pasajes y, por lo tanto, en su pertenencia a una cultura latina compartida, no específicamente italiana; en segundo lugar, la dificultad también radica en la ya muy socorrida imitación de Sannazaro por lares ibéricos, en diferentes obras pastoriles que anteceden *La Galatea*.⁴¹

Secondo Nardoni, ad esempio, la singolare assenza del termine «latte» nella *Galatea* (che proprio dal candore di tale elemento prende il nome), rispetto alla fonte sannazariana in cui il termine appare ben quattordici volte, confermerebbe la tesi secondo la quale il genere bucolico spagnolo non dipenderebbe direttamente dal modello sannazariano.⁴² Se tuttavia ampliamo lo sguardo fino al *Quijote*, noteremo che il richiamo al bianco nettare, quale esempio di una civiltà già evoluta e in grado di godere dei frutti della natura e anche di produrli, non solo non è assente dal romanzo,⁴³ ma vi appare anche quale allusione metaforica, di gusto petrarchista, al candore femminile. Pensiamo, ad esempio, alla descrizione che doña Rodríguez fa delle sfumature che colorano il bel volto della Duchessa («aquellas dos mejillas de leche y de carmín, que en la una tiene el sol y en la otra la luna»; Parte II, cap. XLVIII, 915-916). Il riferimento, che sembra rievocare i versi 61-65 dell'egloga I dell'*Arcadia* («vidi un bel lume, in mezzo di quell'onde, / che con due bionde trecce allor mi strinse, / e mi dipinse un volto in mezzo al core / che di colore avanza latte e rose») si stempera poi, parodicamente, nell'esplicitazione del segreto di una bellezza che non è affatto naturale, ma indotta dai moderni rimedi della cosmesi (come il salasso a scopo rigenerante), che la Duchessa pratica con una certa frequenza. Anche in questo caso Cervantes ci presenta, attraverso il richiamo ad un *topos* caro alla lirica rinascimentale, una deviazione dalla norma, per mostrarci, da un'altra prospettiva, come anche il mondo apparentemente gioioso e rutilante dei duchi, che vivono nell'ozio e nell'agiatezza, sia soggetto alla caducità e alle illusioni effimere, molto più di quanto non lo sia il mondo di don Chisciotte, che, sentendosi privato della propria

⁴¹ Nardoni, *La Galatea*'..., 14.

⁴² «El detalle de la ausencia de la leche en la novela pastoril española es algo más que una simple curiosidad y representa, antes bien, un indicio clarísimo de la diferencia existente entre el arquetipo del género y sus testimonios hispánicos, empezando por el simbolismo en que se basan» (Nardoni, *La Galatea*..., 25). Lo studioso cita alcuni passaggi dell'*Arcadia* che esemplificano la questione, tra cui, appunto, anche i versi che precedono la nostalgica esclamazione di Opico dell'egloga VI (vv. 94-96).

⁴³ Il riferimento ai derivati del latte, come il formaggio, è frequente nel *Quijote* (il CORDE registra 18 presenze): ad esempio, un «medio queso, más duro que si fuera hecho de argamasas» è quello che proprio i caprai offrono a don Chisciotte e Sancio, dopo il «servicio de carne», insieme alle evocative ghiande (cap. XI, Prima Parte); o i famosi «requesones» della Segunda Parte (capitolo XVII), protagonisti di una delle disavventure comiche del sedicente cavaliere errante. Si veda il *Corpus diacronico del Español* realizzato dalla Real Academia e consultabile online: <https://corpus.rae.es/cordecnet.html>.

indipendenza, deciderà di abbandonare quella dorata prigionia e tornare alle sue avventurose erranze.

Un'eco dell'*Arcadia*, relativa all'umiltà di chi, accontentandosi di ciò che possiede, non invidia le altrui ricchezze (e volontà) e non ne è dipendente, risuona significativamente nella celebre affermazione sulla libertà che don Chisciotte pronuncia dopo aver lasciato il palazzo dei Duchi, quando si ritrova di nuovo in aperta campagna insieme a Sancio, libero di inventarsi nuove avventure:

Quijote (Parte II, cap. LVIII, 985)

[...] las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo!⁴⁴

Arcadia (*A la sampogna*, 241)

Onde per cosa vera e indubitata tener ti puoi che chi più di nascoso e più lontano da la moltitudine vive, miglior vive; e colui tra' mortali si può con più verità chiamar beato che, senza invidia de le altrui grandezze, con modesto animo de la sua fortuna si contenta.

Non sembra casuale che proprio nel capitolo che si apre con tale affermazione libertaria, Cervantes introduca l'episodio della finta Arcadia e l'incontro con le due «hermosísimas pastoras»⁴⁵ che rappresentano l'adesione ad un modello letterario ben codificato, ma del tutto fittizio. Una

⁴⁴ Il motivo è presente anche all'inizio dell'episodio dell'opulento banchetto di nozze di Camacho quando don Chisciotte ridestatosi all'alba, nell'osservare il suo scudiero ancora addormentato, esclama: «¡Oh tú, bienaventurado sobre cuantos viven sobre la haz de la tierra, pues sin tener invidia ni ser envidiado duermes con sosegado espíritu, ni te persiguen encantadores ni sobresaltan encantamientos! Duermes, digo otra vez, y lo diré otras ciento, sin que te tengan en continua vigilia celos de tu dama, ni te desvelen pensamientos de pagar deudas que debas, ni de lo que has de hacer para comer otro día tú y tu pequeña y angustiada familia. Ni la ambición te inquieta, ni la pompa vana del mundo te fatiga, pues los límites de tus deseos no se estienden a más que a pensar tu jumento, que el de tu persona sobre mis hombros le tienes puesto, contrapeso y carga que puso la naturaleza y la costumbre a los señores. Duerme el criado, y está velando el señor, pensando cómo le ha de sustentar, mejorar y hacer mercedes. La congoja de ver que el cielo se hace de bronce sin acudir a la tierra con el conveniente rocío no aflige al criado, sino al señor, que ha de sustentar en la esterilidad y hambre al que le sirvió en la fertilidad y abundancia» (*Quijote*, Parte II, cap. XX, 697-698). Ancora una volta Cervantes porta il discorso su un piano più elevato, innestando nel tessuto narrativo reminiscenze classiche ed evangeliche e contrapponendo alla beata semplicità di Sancio, che lo mantiene lontano dalle invidie e dalle perfidie umane, la missione misericordiosa del cavaliere errante che è chiamato a prendersi cura del proprio servo.

⁴⁵ «Al improviso se le ofrecieron delante, saliendo de entre unos árboles, dos hermosísimas pastoras: a lo menos vestidas como pastoras, sino que los pellicos y sayas eran de fino brocado, digo, que las sayas eran riquísimos faldellines de tabí de oro. Traían los cabellos sueltos por las espaldas, que en rubios podían competir con los rayos del mismo

delle due giovani rivela, infatti, a don Chisciotte e Sancio la singolare scelta di vita compiuta insieme ad altri nobili di un paese delle vicinanze:

En una aldea que está hasta dos leguas de aquí, donde hay mucha gente principal y muchos hidalgos y ricos, entre muchos amigos y parientes se concertó que con sus hijos, mujeres y hijas, vecinos, amigos y parientes nos viniésemos a holgar a este sitio, que es uno de los más agradables de todos estos contornos, formando entre todos una nueva y pastoril Arcadia, vistiéndonos las doncellas de zagalas y los mancebos de pastores. Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta agora no hemos representado. Ayer fue el primero día que aquí llegamos; tenemos entre estos ramos plantadas algunas tiendas, que dicen se llaman «de campaña», en el margen de un abundoso arroyo que todos estos prados fertiliza; tendimos la noche pasada estas redes de estos árboles, para engañar los simples pajarillos que, ojeados con nuestro ruido, vinieren a dar en ellas. Si gustáis, señor, de ser nuestro huésped, seréis agasajado liberal y cortésmente, porque por agora en este sitio no ha de entrar la pesadumbre ni la melancolía.⁴⁶

Cervantes oppone abilmente la libera scelta dei vari giovani e nobili colti che adottano uno stile di vita alternativo e il cui mondo fittizio si interseca a più riprese con quello di don Chisciotte, mostrando i limiti di un *hortus conclusus* (simboleggiato dalle verdi reti di recinzione che ne delimitano e difendono lo spazio) in cui i personaggi si muovono senza timore di essere giudicati stravaganti, come invece accade a don Chisciotte, di cui tutti colgono al contempo la pazzia e la saggezza. Egli è infatti il solo, come si è detto, a fare da *trait d'union* tra il mondo della finzione e quello della realtà, e l'unico in grado di attraversare più volte il confine tra una e l'altra, spostando costantemente il punto di vista e sostituendo all'apparente perfezione di un microcosmo artificioso e statico, il dinamismo dell'azione.

sol, los cuales se coronaban con dos guirnaldas de verde laurel y de rojo amaranto tejidas. La edad, al parecer, ni bajaba de los quince ni pasaba de los diez y ocho» (*Quijote*, Parte II, cap. LVIII).

⁴⁶ Quest'ultima allusione alla malinconia contrasta con il ricordo drammatico della tragica fine del finto pastore Grisóstomo e con le abituali lamentazioni dei pastori arcadici, che si riflettono in parte nella disperazione di Don Chisciotte, sulla cui inopportunità si pronuncia Sancio in questo stesso capitolo («y sepa, señor, que no hay mayor locura que la que toca en querer desesperarse como vuestra merced») e nel capitolo conclusivo dell'opera («la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía»). In entrambi i passaggi riecheggiano i sopra citati versi rivolti dal pastore Eugenio al disperato Clonico («E 'l tempo sol in ciò disponi e deputa: / ché non s'acquista libertà per piangere, / e tanto è miser l'uom quant'ei si reputa», *Egloga* VIII, vv. 125-126); e le amare parole di Logisto nell'egloga IV (vv. 15-16): «né mi ricordo mai correr per campi / libero o sciolto; ma piangendo in rime».

Le finte pastore dell'illusoria "Arcadia" optano per una messa in scena gioiosa e giocosa del modello bucolico pastorale, esattamente come accade nel palazzo dei duchi con lo spettacolo in chiave cavalleresca che allestiscono per burlarsi di don Chisciotte. Con questo parallelismo Cervantes sembra metterci in guardia dall'influenza che alcuni generi letterari possono esercitare sul piano dell'esistenza reale: esiste cioè una 'realtà' letteraria (quella dell'*Arcadia* o della *Galatea*, che risiede solo nelle pagine di un libro) e una letteratura reale (quella del *Quijote*) che, smascherando i limiti della finzione e della realtà, offre al lettore una prospettiva del tutto nuova sul mondo esteriore e sulla propria esistenza.⁴⁷

Il capitolo termina – ancora una volta e qui ancor più significativamente – con un rovesciamento in chiave parodica: il cavaliere errante e il suo scudiero vengono infatti travolti da una mandria di tori bravi condotti al loro recinto; malconci e abbattuti abbandonano in tutta fretta quei luoghi «sin volver a despedirse de la Arcadia fingida o contrahecha, y con más vergüenza que gusto, siguieron su camino».⁴⁸

Il filtro parodico non è più focalizzato esclusivamente sul genere dei libri di cavalleria ma, come è chiaramente percettibile, su quello dei romanzi pastorali, che propongono una deviazione dal reale (ancorché in

⁴⁷ Come chiarisce Núñez Rivera «la lectura es una forma de vida» e nell'opera molti dei personaggi sono dei «lectores internos que transfieren sus experiencias librescas al ámbito de la obra» (Núñez Rivera, *La poética pastoril...*, 61). Tuttavia se i finti pastori si rifugiano in una realtà oziosa e fittizia, il cavaliere errante diviene espressione della vita attiva rispetto a quella contemplativa (Ivi, 67). Nel momento in cui Alonso Quijano chiude l'ennesimo libro di cavalleria che ha in mano e decide di farsi cavaliere errante, il Don Chisciotte esce dal suo recinto e si apre al mondo con la precisa missione di operare su di esso un cambiamento radicale (come ribadiscono le parole pronunciate dall'eroico personaggio e indirizzate alla governante e alla nipote quando fa ritorno a casa prima di morire («Ahora sea caballero andante o pastor por andar, no dejaré siempre de acudir a lo que hubiédeses menester, como lo veréis por la obra», *Quijote*, cap. LXXIII, 1098). In questa inscalfibile determinazione risiede l'unicità del personaggio e del suo creatore. E ci tornano in mente le suggestive parole con cui Giuseppe Mazzocchi terminava la sua riflessione sul capitolo che si apriva con il discorso sull'età dell'oro e che ben possiamo applicare alla complessa e perfetta architettura del romanzo: «In questo modo si chiude in circolarità rispetto all'apertura sul Secolo d'Oro: don Chisciotte non cambia; a cambiare, dopo una lezione complessa e dolente, sono i suoi lettori» (Mazzocchi, *"Dichosa edad"...*, 144).

⁴⁸ Un cammino che li conduce, in apertura del capitolo seguente (LIX) a sostare prima nei pressi di una radura e di una fonte di acque cristalline (*locus amannus*) e poi a rifocillarsi presso una locanda dove Sancio, dialogando con l'oste, allude con sarcasmo al fatto che il suo padrone, pur appartenendo alla stessa casta nobile degli altri avventori, che viaggiano con al seguito cuochi e ricche dispense di prelibate vivande, ha scelto una missione che gli impone pasti decisamente più frugali, e ricorda, non a caso, proprio quello consumato con i caprai nella Prima Parte («Si por principales va –dijo Sancho–, ninguno más que mi amo; pero el oficio que él trae no permite despensas ni botillerías: ahí nos tendemos en mitad de un prado y nos hartamos de bellotas o de nisperos»).

chiave idilliaca), che Cervantes aveva già avuto modo di ridicolizzare nella novella del *Coloquio de los perros*.⁴⁹

Un altro elemento fondante del genere bucolico, che costituisce anche la cifra narrativa del *Quijote*, è, certamente, quello del dialogo. Come chiarisce Vecce, la struttura di un'opera come l'*Arcadia* è tutta improntata su di una costruzione dialogica in cui il singolo si rivolge a uno o più ascoltatori ed in cui è

dominante l'urgenza di comunicazione che costituisce il fondo paradossale della bucolica, oscillante tra la dimensione collettiva e protettiva della comunità di pastori-poeti e quella della ricerca della solitudine, dell'abbandono della 'conversazione' civile, della fusione con la natura nelle sue forme più estreme e selvagge.⁵⁰

L'elemento dialettico è quello su cui si fonda anche l'architettura del *Quijote*. Come accaduto già per l'*Arcadia*,⁵¹ anche il *Quijote* prende le mosse da un nucleo redazionale originario, che costituirebbe l'esordio della Prima Parte fino al capitolo VI (quello della scrupolosa cernita a scopo censorio dei libri della biblioteca di don Chisciotte), che si è poi ampliato permettendo, con la fondamentale inclusione del personaggio di Sancio (cap. VII) lo spazio di interlocuzione verbale del protagonista non è più solo occasionale o accidentale, ma diviene funzionale e continuativo. Come ricordava il poeta e critico Pedro Salinas:

⁴⁹ Riportiamo il comico passaggio in cui Berganza racconta a Cipión dell'evidente discrepanza tra la vita dei pastori reali e la sua mistificazione letteraria «BERGANZA: Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores, y todos los demás de aquella marina, tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un «Cata el lobo dó va, Juanica» y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncadas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían. Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fíldas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que, a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro» (Miguel de Cervantes, *El coloquio de los perros*, in *Novelas Ejemplares*, ed. di F. Sevilla Arroyo e A. Rey Hazas, Alcalá de Henares 1994, 906). Si veda anche Riquer, *Aproximación...*, 194.

⁵⁰ C. Vecce, «Sincero solo», *Iacopo Sannazaro, lezioni di tenebra*, in «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», 20 (2017), 281-291 (281).

⁵¹ Di questa composizione primitiva fa parte proprio l'egloga VI con il dialogo tra Opico e Serrano in cui si rimembra la perduta età dell'oro (Ivi, 283).

Cuando Don Quijote sale él solo, primero, ¿por qué regresa luego, en busca de Sancho? Unamuno, en una de sus grandes genialidades, dijo que volvió a buscar a Sancho para tener con quién hablar. Unamuno cala muy hondo; porque en efecto, si Don Quijote sale solo por el mundo, la novela no sería como es, porque todo lo que Don Quijote dice en sus conversaciones con Sancho, ¿cuándo y cómo lo iba a decir? Pero hay más. Si Don Quijote vuelve en busca de Sancho es porque Don Quijote vuelve en busca de lo que en todos nosotros hay de inferior; y tenemos que cargar con ello por la vida. En este personaje dual —que yo no llamo pareja, sino Quijote-Sancho, o Sancho-Quijote, un solo ser, hecho de dos personas—, nos ha dado Cervantes la visión de la naturaleza humana en lo que tiene de mejor y de peor, de posibilidad, de salvación y de perdición.⁵²

In ultima analisi, il dialogo più intenso che Cervantes avvia è, certamente, quello con il lettore e con la letteratura.

Una significativa deviazione dal modello sannazariano, che conferma l'approccio consapevole e dinamico di Cervantes al genere è rappresentato, ad esempio, dall'assenza di ogni allusione al mondo fantastico e soprannaturale, o all'uso della magia (si veda ad esempio l'egloga VI, vv. 46-51). Come già si evince dalla *Galatea*, anche nel *Quijote* nell'evocare un'epoca come quella dell'Età dell'oro, certamente più ideale che reale, svanisce ogni riferimento ad animali e piante parlanti⁵³ nel rispetto di quel criterio di verosimiglianza che è, insieme all'ironia, la cifra della scrittura cervantina.⁵⁴ Un esempio evidente di tale approccio lo si trova proprio alla fine del capitolo XI, nel momento in cui uno dei caprai medica con un impasto di foglie di rosmarino e saliva l'orecchio ferito di don Chisciotte; qui Cervantes risemantizza in chiave parodica il motivo delle proprietà benefiche delle erbe, che lo stesso Opico presentava come ulteriore elemento differenziale tra la corruzione dell'età presente e la mitica età dell'oro (*Egloga* VI, vv. 88-93). Prende forma così, davanti agli occhi del lettore, il ritratto di un'Arcadia non ideale ma realissima (quella dei caprai), che si contrappone a quella del tutto fittizia e utopistica dei finti pastori (Grisóstomo e Marcela).⁵⁵

Anche rispetto al tema della malvagità evocato da Serrano nell'egloga VI dell'*Arcadia* (in particolare l'allusione metaforica dei vv. 11-12: «tal piange del mio mal, che poi mi lacera / dietro le spalle con acuta limula»), Cervantes va oltre la mera riproposizione di un topico. Se già nella *Galatea*,

⁵² P. Salinas, *Lo que debemos a Don Quijote*, in «Revista de la Universidad Nacional», 10(1947), 97-109 (104).

⁵³ Si veda ad esempio: *Arcadia*, prosa X, 164, paragrafo 2.

⁵⁴ Tali riduzioni della componente più immaginifica risponderebbero alla pratica di semplificazione in chiave realista del codice bucolico attuata da Cervantes già nel suo primo romanzo pastorale (si veda Nardoni, *La Galatea*'..., 22).

⁵⁵ «No es casualidad que Cervantes hubiera situado en principio al coro de cabreros en un telón de fondo más convincente que el manoseado 'locus amoenus' de indeleble factura literaria, pues era su voluntad reescribir la socorrida historia del pastor no correspondido con buenas dosis de realismo» (Fosalba, *El episodio de Marcela*..., 50).

nel momento in cui innesta nel tessuto bucolico l'uccisione violenta di Carino – accoltellato appunto alle spalle – l'autore sta smantellando dall'interno il modello;⁵⁶ nel *Quijote* il motivo della pericolosità delle armi evocato anche da Opico nel suo discorso («non era ferro, il qual par c'oggi termini / l'umana vita; e non eran zizanie, / ond'avvien c'ogni guerra e mal si gemini», *Egloga* VI, vv. 76-78) è oggetto di un'apposita *amplificatio*, che culmina nell'altro celebre discorso pronunciato da don Chisciotte nella Prima Parte: quello sulle armi e le lettere (cap. XXXVIII). In esso Cervantes, riprendendo in chiave moderna il modello dei *debates* medievali e ricorrendo alla sua personale esperienza di scrittore/soldato, mette a confronto vizi e virtù dell'esercizio delle armi (*la espada*) e di quello delle lettere (*la pluma*). In particolare, nel riferirsi all'arte della guerra e alla differenza tra l'uso 'primitivo' dell'arma bianca e quello del moderno archibugio, sottolinea la distanza tra un tempo passato in cui lo scontro era ravvicinato e diretto e il tempo presente, irrimediabilmente corrotto dalla «diabólica invención» della polvere da sparo, che rende anche la morte in battaglia meno onorevole:

Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala (disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina) y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos. Y así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos; porque aunque a mí ningún peligro me pone miedo, todavía me pone recelo pensar si la pólvora y el estaño me han de quitar la ocasión de hacerme famoso y conocido por el valor de mi brazo y filos de mi espada, por todo lo descubierto de la tierra.⁵⁷

⁵⁶ Come afferma Nardoni, Cervantes «asesta su golpe a la novela pastoril desde el seno del género, no desde fuera» (Nardoni, *La Galatea*'..., 102). Sul tema della violenza nelle *novelas pastoriles* iberiche si vedano i seguenti contributi: B. Mújica, *Violence in the Pastoral Novel from Sannazaro to Cervantes*, in «Hispano-Italic Studies», 1 (1976), 39-55; J. T. Cull, *Further Observations on Violence in the Spanish Pastoral Novel*, in J. Cruz Mendizábal (coord.), *El tema de la violencia en las literaturas hispánicas. Proceedings of the 10th Annual Conference on Hispanic Literatures at Indiana University of Pennsylvania*, Indiana 1987, 58-68; e, più recentemente, C. Castillo Martínez, *La violencia en los libros de pastores*, in «Revista de literatura», 72, n. 143 (2010), 55-68; S. Santa Aguilar, *La Galatea' frente a la economía de la violencia en la novela pastoril*, in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», 43, n. 1 (2023), 143-161.

⁵⁷ *Quijote*, Parte I, cap. XXXVIII, 397. E qui il pensiero di Cervantes non poteva che andare a quei colpi di archibugio che durante la battaglia di Lepanto gli provocarono la perdita della mobilità della mano e dell'offensivo epiteto («manco de Lepanto») con cui,

Un ulteriore elemento in comune tra l'*Arcadia* e il *Quijote* è poi visibile nell'epilogo di entrambe le opere. Il congedo *A la sampogna*, con cui Sannazaro chiude con amari accenti le vicende di Sincero come pastore (e le proprie come autore di un'opera che sarà soggetta alle naturali critiche dei lettori), riaffiora nell'ultimo capitolo del *Quijote*, quando, dopo la morte del protagonista, Cervantes dà conto della decisione di Cide Hamete Benengeli – il fantomatico cronista arabo a cui si deve la mirabolante narrazione delle avventure dell'*ingenioso hidalgo* don Chisciotte – di appendere al chiodo la sua penna.⁵⁸ Tra i due finali c'è un vincolo innegabile, in entrambi, infatti, Sincero e Cide Hamete si rivolgono allo strumento della loro arte (la zampogna per il pastore/cantore e la penna per il cronista/narratore) per sancire il termine delle sue funzioni:

Arcadia

Ecco che qui si compiono le tue fatiche, o rustica e boscareccia sampogna, degna per la tua bassezza di non da più colto, ma da più fortunato pastore che io non sono, esser sonata. [...] E se mai pastore alcuno per sorte in cose liete adoprare ti volesse, fagli prima intendere che tu non sai se non piangere e lamentarti, e poi con esperienza e veracissimi effetti esser così gli dimostra, rendendo continuamente al suo soffiare mesto e lamentevole suono; per forma che, temendo egli di contristare le sue feste, sia costretto allontanarsi de la bocca e lasciarti con la tua pace stare appiccata in questo albero, ove io ora con sospiri e lacrime abbondantissime ti consacro in memoria di quella che di avere infin qui scritto mi è stata potente cagione; per la cui repentina morte la materia or in tutto è mancata a me di scrivere e a te di sonare.⁵⁹

Quijote

Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: «Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieras: “¡Tate, tate, folloncicos! / de ninguno sea tocada, / porque esta empresa, buen rey, / para mí estaba guardada”. Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote».⁶⁰

Cervantes nel dar voce a Cide Hamete non sta solo comicamente impedendo a chiunque (ed in particolare all'Avellaneda) di riappropriarsi

con tono sarcastico e dispregiativo, gli avversari del mondo delle lettere (tra cui Lope de Vega) a lui si riferivano.

⁵⁸ In un recente studio Juan Montero ha esplorato invece il legame tra il congedo o epilogo dell'*Arcadia* e il paragrafo finale del prologo ai lettori che precede la *Galatea*, manifestando così un'ulteriore dipendenza della scrittura di Cervantes dal modello di Sannazaro. Si veda: J. Montero, *Un posible eco del epílogo de la "Arcadia" de Sannazaro en el prólogo de "La Galatea" de Cervantes*, in «Creneida», 8 (2020), 152-161.

⁵⁹ *Arcadia, A la sampogna*, 238-240.

⁶⁰ *Quijote*, Parte II, cap. LXXIV, 1106.

delle avventure del suo celebre cavaliere errante, ma sta recuperando in chiave ironica il motivo arcadico del congedo, mostrandoci l'epilogo di una tradizione (tanto quella pastorale come quella cavalleresca) la cui stagione si era ormai conclusa. Di fatto Cervantes nel *Quijote* non sta solo mettendo fine al genere del romanzo cavalleresco e alla «caterva de los libros vanos de caballerías»,⁶¹ ma sta contemporaneamente dicendo addio all'ideale rinascimentale dell'Età del oro, che per tutto il XVI secolo aveva pervaso l'immaginario e le speranze di lettori e autori e che agli inizi del secolo successivo un *hidalgo* di campagna trasformatosi in cavaliere errante evoca nel suo saggio discorso ai caprai.

Se per tutto il Cinquecento era stato coltivato il mito di un'età in cui il canto dei pastori, come quello di Orfeo, era in grado di trasformare a tal punto la natura da spingerla a corrispondere agli umani affetti («E se degno è di credersi, un tempo, quando il mondo non era sí colmo di vizî, tutti i pini che vi erano parlavano, con argute note rispondendo a le amoroze canzoni de' pastori»),⁶² all'altezza degli inizi del Seicento il velo ingannevole di un'Arcadia felice (*dichosa*) e incorrotta si era ormai squarciato e quella chimera appariva come un anacronismo squisitamente letterario e, pertanto, suscettibile di revisione. Come ricorda Américo Castro:

La fede di Cervantes vacilla di fronte agli incantevoli edifici costruiti sulle fondamenta della pura virtù naturale o della deduzione razionale; tali teorie portavano direttamente alle dottrine dell'universale poetico e delle teorie neoplatoniche dell'armonia; l'anima di Cervantes inseguiva questi ideali, ma al tempo stesso, ne svuotava la sfera illusoria, punzecchiandola criticamente. [...] Dove sono i pastori del racconto bucolico? Questo si chiede Cervantes. [...] Di fronte alle peripezie della vita, dove i punti di vista e i desideri causati da stimoli naturali si scontrano miseramente, Cervantes sorride malinconico: l'umanesimo non è sufficiente; l'"alternativa", rappresentata dalle soluzioni tradizionali, neppure.⁶³

Anche l'allusione finale alla morte crea un vincolo peculiare tra le due opere: da un lato, nella sua *Arcadia*, Sannazaro ci presenta appunto un «re-corrido órfico»,⁶⁴ una sorta di itinerario sovranaturale e sotterraneo, dall'ideale al reale, al termine del quale Sincero/Sannazaro esprime tutto il suo profondo malessere;⁶⁵ dall'altro, Cervantes ci propone un percorso

⁶¹ Ivi, Parte I, Prólogo, 14.

⁶² *Arcadia*, X, 165.

⁶³ A. Castro, *Il pensiero di Cervantes*, trad. di M. Cipolloni, Napoli 1991, 260-261.

⁶⁴ Nardoni, 'La Galatea'..., 28.

⁶⁵ «Lettore, io ti giuro (se quella deità che in fin qui di scriver questo mi ha prestato grazia, conceda, qualunque elli si siano, immortalità agli scritti miei), che io mi trovai in tal punto sì desideroso di morire che di qualsivoglia maniera di morte mi sarei contento. Et essendo a me medesimo venuto in odio, maladissi l'ora che da Arcadia partito mi era, e qualche volta intrai in speranza che quello che io vedeva e udiva fosse pur sogno, maximamente non sapendo fra me stesso stimare quanto stato fusse lo spazio ch'io sotterra dimorato era» (Sannazaro, *Arcadia*..., XII, 221-222). Interessante è anche

analogo in cui, attraverso la morte del suo protagonista, che passa da una condizione umana e materiale alla sua trasfigurazione extraumana, intangibile e non più terrena (tanto da una prospettiva cristiana come laica),⁶⁶ la morte diviene il necessario rito di passaggio tra il mondo reale a quello ideale. All'inclinazione alla morte del pastore arcadico come unica soluzione per porre fine ai travagli della vita, fanno da contrappunto le accorate parole dell'ormai chisciottizzato Sancio che, nel vano tentativo di allontanare la morte dal suo padrone, lo invita a riprendere il progetto di farsi pastore e costruire la propria Arcadia:

¡Ay! – respondió Sancho llorando – No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver.⁶⁷

Il richiamo conclusivo e burlesco al motivo della fine della scrittura dell'opera, con l'immagine della penna di Cide Hamete Benengheli appesa ad un chiodo, non è semplicemente l'invito a non prolungare l'esistenza letteraria di un'opera definitivamente chiusa, contaminandone il senso e la portata (come era avvenuto con i romanzi cavallereschi o con quelli bucolico-pastorali),⁶⁸ ma a non insistere a mantenere in vita un genere letterario (quello cavalleresco, ma anche quello pastorale) ormai privo di significato in rapporto alle dinamiche della realtà contingente.

Così come la pubblicazione nel 1614 del *Quijote* apocrifo di Avellaneda aveva offerto a Cervantes la possibilità di affermare e ribadire con la seconda parte del suo romanzo (nel 1615), la veridicità e paternità dell'opera e del suo protagonista, contro ogni appropriazione o riformulazione indebita; anche la stampa veneziana nel 1502 dell'*Arcadia*, basata su una redazione primitiva del testo e pubblicata senza l'autorizzazione dell'autore, aveva indotto il Sannazaro a sconfessare l'impropria operazione editoriale dando alle stampe l'edizione napoletana del 1504 in cui, appunto, compare il significativo *congedo*.⁶⁹ Il senso di questo chiaro messaggio epilogale non

la proiezione all'immortalità (ovvero alla fama eterna) che entrambi gli autori manifestano.

⁶⁶ Si veda il contributo di Giuseppe Mazzocchi, *Una religiosità per il laico: 'Quijote', II*, 58, in *Molte sono le strade...*, 109-123.

⁶⁷ *Quijote*, Parte II, cap. LXXIV, 1102-1103.

⁶⁸ La stessa *Arcadia* «es mucho más compacta que cualquier novela pastoril española, pero puede considerarse como una especie de módulo, reinterpretado y multiplicado por los continuadores del género» (Nardoni, *La Galatea' de Cervantes...*, 34).

⁶⁹ Nella dedica al Cardinale di Aragona con cui si apre l'edizione del 1504, l'umanista ed editore napoletano Pietro Summonte chiariva all'illustre destinatario i termini della que-

dovette sfuggire all'occhio attento di Cervantes, che ne riprese l'intenzione proprio nel capitolo conclusivo del *Quijote*.⁷⁰

Al termine di questo percorso tra l'*Arcadia* e il *Quijote*, che rivela la sapiente tessitura testuale ordita da Cervantes e la sua capacità di instaurare un dialogo aperto, dinamico e diretto con le sue fonti, non resta che ricordare come il nome dell'autore napoletano figure proprio nelle pagine epilogali del romanzo dei romanzi. Il Sannazaro è infatti esplicitamente richiamato all'inizio dell'ultimo capitolo, quando gli amici dell'*hidalgo*, ormai prossimo alla morte, si stringono, tristi e increduli, attorno al suo capezzale nel vano tentativo di risvegliare in lui il desiderio di inseguire nuove, pastorali, chimere:

Estos, creyendo que la pesadumbre de verse vencido y de no ver cumplido su deseo en la libertad y desencanto de Dulcinea le tenía de aquella suerte, por todas las vías posibles procuraban alegrarle, diciéndole el bachiller que se animase y levantase para comenzar su pastoral ejercicio, para el cual tenía ya compuesta una égloga, que mal año para cuantas Sanazaro había compuesto, y que ya tenía comprados de su propio dinero dos famosos perros para guardar el ganado, el uno llamado Barcino y el otro Butrón, que se los había vendido un ganadero del Quintanar. Pero no por esto dejaba don Quijote sus tristezas (II Parte, cap. LXXIV).⁷¹

stione. Si veda Vecce, «*Sincero solo*»..., 281-282. Come ricorda Montero, Sannazaro «Forzato por las circunstancias, asumió la difusión impresa de la obra, pero aprovechó el *congedo* para reivindicar el silencio recoleto como el destino propio del poema bucólico, revistiendo así su aceptación de la imprenta con el velo de un distanciamiento elitista y estetizante quel al tiempo, dejaba transparentarse su frustración por las circunstancias personales y políticas que vivía» (Montero, *Un posible eco...*, 159). Il caso di Sannazaro non era diverso da quello del suo contemporaneo Juan del Encina o da quello degli autori della generazione di Cervantes, come Pedro de Padilla o lo stesso Lope de Vega, che più volte scelsero di ricorrere alla stampa come strumento per legittimare la propria autorità sul testo.

⁷⁰ Secondo Montero Cervantes con molta probabilità avrebbe ignorato le accidentate vicissitudini editoriali dell'*Arcadia* quando scrisse il prologo della *Galatea*, in cui lo studioso scorge un rovesciamento di prospettiva rispetto alla ritrosia alla pubblicazione del napoletano: «Cervantes reconoce la difusión impresa como cauce imprescindible para la forja de una carrera autorial. Por eso en el prólogo a los lectores asume la posición del escritor primerizo que aún debe justificar el paso de poner en letras de molde sus escritos, sí, pero como trámite para esgrimir poderosos argumentos [...] lo más seguro es que Cervantes no tuviese noticia acerca de la composición durante años y de la accidentada difusión impresa de la *Arcadia*, pero más allá de eso, resulta obvio que su argumentación sobre la posición del poeta bucólico [...] ante la imprenta parte del punto en que la dejó Sannazaro, pero para dar la respuesta contraria a la del napolitano» (Montero, *Un posible eco...*, 159-160).

⁷¹ Secondo Finello «Es absurdo que el perogrullesco Sansón pueda competir con Sannazaro, aunque el diletante estudiante salmantino habría de tener cierta habilidad en la imitación de la égloga clásica a causa de los estudios universitarios y debido al aprecio de las églogas sanazarianas por los humanistas. Mientras que Cervantes se burla de Sansón como pretencioso (aun desde el momento de su introducción a la segunda parte),

Se Sincero, in preda ad una dolorosa delusione amorosa, aveva abbandonato Napoli per cercare sollievo in Arcadia, senza tuttavia trovarvi quella serenità, andata irrimediabilmente perduta,⁷² analoga è la frustrazione di don Chisciotte, quando sconfitto e amareggiato fa rientro presso la sua dimora. Ugualmente, se a confortare i mali di Sincero concorrono, da un lato, l'illusione di vedere l'amata in sogno e, dall'altro, le parole colme di speranza di Carino e Ursachio e l'invito di quest'ultimo a confidare negli dei (prosa VIII); a confortare don Chisciotte al suo capezzale ci sono gli amici, che cercano di risvegliare in lui il desiderio di vivere, e quel sonno/sogno che ne sancisce definitivamente il passaggio dalla finzione (pazzia) alla realtà (saggezza) permettendogli – una volta riacquistato il pieno possesso delle proprie facoltà mentali – di confessare i propri peccati, fare testamento ed accogliere con serenità la propria fine.⁷³

Sebbene i numerosi richiami all'*Arcadia* possano ritenersi solo frutto della casualità o rivelare unicamente la naturale dipendenza da un comune canone culturale,⁷⁴ ci sembra, dagli esempi forniti, che l'assimilazione del modello sannazariano in Cervantes vada ben oltre la mera imitazione di un genere.⁷⁵ Ed il *Quijote* ce ne dà piena dimostrazione proprio nella misura in cui non si configura semplicemente come un esempio, parodico, del genere cavalleresco o di quello pastorale ma, come felicemente affermò Pedro Salinas, come una «novela summa»⁷⁶ che intreccia le molteplici articolazioni narrative del XVI secolo, sfruttandone le potenzialità e superandone i limiti.

Con l'assimilazione dei modelli letterari classici e dei *topoi* trasmessi da una lunga e variegata tradizione testuale che trova nell'*Arcadia* di Sannazaro un punto fermo di continuità e originalità, Cervantes forgia il primo

Sansón insiste en constatar que él es portavoz de los *literati*. Pese a esta sátira particular, Cervantes, a la vez, manifiesta que de algún modo los estudiantes universitarios captaban el sentido universal de lo pastoril por medio de las exaltadas formas y expresiones poéticas de lops clásicos en las traducciones castellanas» (D. I. Finello, *Las dos Arcadias del 'Quijote'*, in «Anales cervantinos», 15 (1976), 211-222.

⁷² Vecce, «*Sincero solo*»..., 284.

⁷³ Si veda in proposito: G. Mazzocchi, *La morte di don Chisciotte e le 'artes bene moriendi'*, in *Molte sono le strade*..., 85-107.

⁷⁴ Nardoni, *La Galatea*'..., 39.

⁷⁵ Come sottolinea García Carcedo, la scrittura cervantina presenta un elevato grado di ambivalenza e complessità e si costruisce attraverso una «paradójica conjunción de contrarios» che se da un lato sembra tendere, apparentemente, verso l'imitazione di un modello, dall'altro avvia un processo evidente di «reescritura ideológica, ambivalente y renovadora de los tópicos presentes en los libros de pastores» che conduce ad una vera e propria «desmitificación progresiva de la materia pastoril» (García Carcedo, *La Arcadia en el Quijote*..., 16, 18, 82).

⁷⁶ P. Salinas, *Lo que le debemos a Don Quijote*, in «Revista de la Universidad Nacional», 10 (1947), 97-109.

compiuto esempio di romanzo moderno,⁷⁷ creando un'opera in cui si infrangono (e infrangono) un'infinità di mondi possibili,⁷⁸ tanti quanti può accoglierne la finzione letteraria nella sua quotidiana e instancabile agone con la realtà.

Breve sintesi: L'intervento mira a ricostruire i punti di contatto tra l'*Arcadia* di Sannazaro e il *Quijote* di Cervantes, con particolare riferimento al dialogo tra i pastori Opico e Serrano nell'ecloga VI e al discorso che l'hidalgo e cavaliere errante pronuncia davanti a dei caprai nel capitolo XI della Prima Parte. Dal raffronto tra i due testi si evince un grado di assimilazione della fonte italiana che consente a Cervantes di accogliere e poi trasformare il genere bucolico-pastorale, superandone i limiti.

Parole chiave: Età dell'oro, Arcadia, Quijote, poesia pastorale.

Abstract: The paper aims to reconstruct the points of contact between Sannazaro's *Arcadia* and Cervantes' *Quixote*, with particular reference to the dialogue between the shepherds Opico and Serrano in Eclogue VI and the speech that the hidalgo and knight errant pronounces in the presence of goatherds in Chapter XI of Part One. Comparison of the two texts reveals a degree of assimilation of the Italian source that allows Cervantes to embrace and then transform the bucolic-pastoral genre, overcoming its limits.

Keywords: Golden Age, Arcadia, Don Quixote, Pastoral Poetry.

⁷⁷ Basi che erano in parte già state poste dall'anonimo autore del *Lazarillo de Tormes*. Sull'importanza di questo proto-romanzo 'picaresco' nell'evoluzione della narrativa europea moderna si veda l'introduzione all'edizione curata da Antonio Gargano (*Lazarillo de Tormes*, a cura di A. Gargano, Venezia 2017).

⁷⁸ Si veda il saggio di Cesare Segre, *I mondi possibili di 'Don Chisciotte'*, in «Critica del testo», 9, nn. 1-2 (2006), 17-26.

Pierluigi Tibollo

ESPERIENZE PETRARCHISTE NEL MEZZOGIORNO: GIOVAN BATTISTA VITALE

Giovan Battista Vitale nasce a Foggia,¹ probabilmente, intorno alla metà del secolo XVI e muore nel secolo successivo,² non si sa dove né tanto meno come. Le notizie³ a lui riferibili, infatti, menzionano, quasi esclusivamente, il luogo di nascita, l'esistenza di una sua raccolta di rime (di cui parlerò) e quel violento alterco poetico che ebbe con Giovan Battista Marino, occasione nella quale il napoletano gli affibbiò il nomignolo 'Poetino'. Della tenzone⁴ hanno fatto cenno Angelo Borzelli e Benedetto Croce, per la quale, ambedue, hanno proposto una precisa cronologia. Il primo crede che il fatto debba esser posto intorno al 1600, quando il foggiano è, come lo stesso Borzelli afferma,⁵ alla corte del duca di Gravina, in Napoli; il secondo crede debba esser spostato più in là del 1602, anno in cui Marino pubblica le proprie

¹ Le fonti consultate concordano su questo punto, inoltre, lo stesso poeta, nel ventiseiesimo componimento delle *Rime Piacevoli*, si definisce 'foggiano'.

² Giovan Battista Marino, *Epistolario, Seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, I, Bari 1911, 90-92. È presente una lettera indirizzata a Tommaso Stigliani, datata 1609, nella quale il napoletano parla di Giovan Battista Vitale come di persona viva (intento a tessere trame contro di lui, insieme ad altri, tra i quali Gasparo Murtola).

³ Le fonti consultate sono: N. Toppi, *Biblioteca Napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli, e del Regno delle famiglie, terre, città e religioni, che sono nello stesso Regno. Dalle loro origini, per tutto l'anno 1678*, Napoli 1678, 141, 345; A. Cornelio, *La Biblioteca Aprosiana, passatempo autunnale di Cornelio Aspasio Antivigliani Tra' vagabondi di Tabbia detto l'Aggirato*, Bologna 1673, 415; S. Mazzella., *Descrizione del Regno di Napoli*, Napoli 1601, 308; C. Minieri Riccio, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Bologna 1990 (rist. anast. ed. Napoli 1844), 373.

⁴ La tenzone è conservata nell'edizione della *Strage degli innocenti* pubblicata a Venezia da G. Scaglia nel 1633. Probabilmente, se non fosse stato per lo Scaglia la tenzone sarebbe stata obliata, magari oscurata da quella con il Murtola, la più celebre, e quella con lo Stigliani. A testimonianza il parere, pochissimo moderato, di Aspasio Cornelio che nella *Biblioteca Aprosiana...*, 415, scrive: «Questi è quel Vitali, chiamato il Poetino, il quale ebbe a gara col Cavalier Marini, e si scaddassarono la lana con Poetici componimenti più degni di dormire nel Cimmerie grotte, che di essere svegliati con la luce delle stampe: e pure quello scempio di Iacopo Scaglia gli aggiunse come parerghi alla Strage degli Innocenti, che egli stampò in 4 [...]».

⁵ Il dato è riportato da Croce in Giovan Battista Marino, *Poesie Varie*, a cura di B. Croce, Bari 1913, 413.

Rime, all'interno delle quali sono presenti scambi poetici elogiativi tra il napoletano e il foggiano.⁶ Così la polemica coinciderebbe, grosso modo, in senso cronologico, con l'altra grande (e ben più conosciuta) tenzone che il napoletano ebbe con il poeta genovese Gasparo Murtola,⁷ databile 1608-1609. Immaginare la prima tenzone nello spazio temporale della seconda⁸ ha senso se si pensa all'idea che Francesco Tateo⁹ si farà della questione, ipotizzando un gruppo di poeti 'minori' morsi dall'invidia per l'enorme successo artistico del napoletano, che attaccano con ferocia un nemico comune. Ancora, a sostegno della postdatazione, si scorge un particolare riferimento in un sonetto di Marino contro il 'Poetino'; l'autore compone un epitaffio funebre per Vitale e fa riferimento al fatto che non riuscì a sistemarsi alla corte del duca di Gravina,¹⁰ nella quale, come riportato dallo stesso Borzelli, si trovava nel 1600.

Borzelli nota che Vitale, nel rispondere ai versi scherzosi (ma in certi punti violenti) di Marino, è assai brusco e aggressivo, non risparmiandosi di attaccare i familiari del napoletano; ritiene però impossibile risalire alla ragione del dissidio. Tateo, come ho anticipato, crede al motivo dell'invidia; d'altronde lo stesso sentimento sembra animare la 'pistola'¹¹ di Gasparo Murtola. È spiegabile, dunque, il suo atteggiamento, se inserito all'interno di un preciso contesto sociale, quello di un gruppo di poeti meno conosciuti, non baciati dalla fortuna, per questo frustrati, che condividevano il medesimo rancore nei confronti di Marino. Infatti, Vitale canta la terribile sventura economica e, soprattutto, artistica che lo affligge; davvero è possibile, in certi momenti, palpare quel sentimento di frustrazione di cui parla Tateo. Va considerato, inoltre, un elemento psicologico che la lettura delle *Rime Piacevoli*, in qualche modo, rivela al lettore: Giovan Battista Vitale è assai irascibile, non mancano nella raccolta esplosioni furiose

⁶ Marino, *Rime*, presso G. B. Ciotti, Venezia, 1602. Lo scambio elogiativo non interesserà il solo poeta foggiano, bensì anche altri autori più o meno noti del panorama culturale napoletano dell'epoca: Carlo Noci, Vincenzo Filingeri, Camillo Pellegrino e Gasparo Murtola.

⁷ Nasce a Genova intorno al 1570, gran parte della sua carriera poetica è contraddistinta dalla produzione di testi encomiastici. Il suo nome è legato a quello di Marino, causa le forti polemiche che i due intrapresero. Muore a Corneto nel 1625. E. Russo, *Murtola, Gasparo*, in *Dizion. Biogr. degli Italiani* (https://www.treccani.it/enciclopedia/gasparo-murtola_%28Dizionario-Biografico%29/), voce consultata il 17/01/24 alle ore 10:03.

⁸ In E. Russo, *Marino*, Roma, 2008, si legge, infatti, che Marino spostò le sue mire al Piemonte, alla corte dei Savoia, dove stanziava proprio il Murtola, che, evidentemente, si sentì tremare il terreno sotto i piedi.

⁹ F. Tateo, *Giambattista Vitale da Foggia e le polemiche marinistiche*, in «Lingua e storia in Puglia», 1 (1974), 39-54.

¹⁰ Marino, *La Strage degli innocenti...*, 46. Nel componimento l'occasione di dar questa notizia, isolata, è offerta dalla natura dello stesso, un burlesco epitaffio funebre nel quale Marino riunisce misfatti e fallimenti del poeta foggiano.

¹¹ Russo, *Marino...*, 96-104.

contro altri poeti. Quell'insoddisfazione di cui parla Tateo ha solo potenziato un carattere già di per sé focoso e pedante. Si prendano ad esempio i componimenti contro Lonardo Marzato e Ottavio Orimini;¹² in entrambi i casi Vitale si scaglia contro costoro infervorandosi, arrivando, addirittura, ad augurar la morte al primo.

Tateo evidenzia¹³ come Vitale, in alcuni suoi versi, accusi Marino di aver poco rispetto per la lingua e di accozzare parole senza alcuna discrezione. Secondo lo studioso questa è la dimostrazione di un'insofferenza provata verso un nuovo tipo di poesia che va contro gli schemi classicistici, evidentemente portati avanti dal foggiano. Le argomentazioni usate dai due nella tenzone, nota sempre Tateo, mettono in luce due visioni del mondo opposte; quella del foggiano, moralizzatrice, che con volgarità scoperchia fatti osceni e vizi del nemico e quella del napoletano, più giocosa e caricaturale.¹⁴ Vitale si pone all'interno di una visione 'conservatrice' rispetto ai modelli e stilemi pre-rinascimentali e rinascimentali e si oppone alle nuove mode, armandosi di motivazioni morali, espressione, dice sempre Tateo, di una volontà provinciale di difesa della tradizione, in contrapposizione ad una realtà più vicina alle capitali culturali.

Fatta luce sul profilo dell'uomo bisogna, allora, analizzare le sue *Rime Piacevoli*, unica stampa dei suoi componimenti a noi nota.¹⁵ Lo stile e le tematiche dei testi sono riconducibili alla tradizione petrarchista, ma non ci troviamo di fronte a un canzoniere così come la tradizione lo ha inteso e trasmesso; tutt'al più siamo di fronte ad una raccolta di componimenti, redatti in momenti diversi e per occasioni diverse, ad opera di una persona terza; sembra che il foggiano non abbia avuto un ruolo in questa curatela. Apre la raccolta una lettera di dedica a firma di Ottavio Martirano,¹⁶ già da sola assai indicativa. Egli afferma di possedere numerose rime di Giovan Battista Vitale e che molte gli sono state inviate dallo stesso, di considerare il suo stile 'facile' e 'corrente' e di volere, con quelle, fare un dono al signor

¹²All'interno delle *Rime Piacevoli* ci sono due componimenti indirizzati a Lonardo Marzato e Ottavio Orimini, rispettivamente il decimo e l'undicesimo, due capitoli in terza rima. Difficile identificare i due personaggi, probabilmente furono poeti come Vitale.

¹³Tateo, *Giambattista Vitale da Foggia...*, 46.

¹⁴Difatti Vitale attacca Ottavio Orimini, forse poeta, per il quale è difficile reperire informazioni, per il suo presunto cattivo utilizzo della lingua latina e del verso. La pedanteria del foggiano, dunque, non è riservata al solo Marino.

¹⁵Giovan Battista Vitale, *Rime Piacevoli di Gio. Battista Vitale da Foggia con alcuni centoni di versi del Petrarca et altre compositioni del medesimo*, stampa di Antonio Colaldi e Ventura Aquilino, Orvieto 1598. Vitale cura e pubblica anche, nel 1574 a Napoli, presso Horatio Salviani, una raccolta di rime spirituali di autori toscani, dedicata a Vittoria Sanseverino, duchessa di Termoli.

¹⁶Ottavio Martirano è il nipote dell'umanista e drammaturgo Coriolano Martirano, calabrese. Si è occupato dell'edizione di alcune opere di Coriolano, come riportato anche da C. Fanelli, *Studia Humanitatis e teatro prima di Telesio: tra Cosenza e l'Europa*, in «Bruniana e Campanelliana», 16 (2010/1), 125-137.

Enrico Loffredo.¹⁷ Si delinea, allora, la natura di questa pubblicazione: Ottavio Martirano ha raccolto e ordinato alcune rime del foggiano, con l'intento di fare un dono colto a Enrico Loffredo, cercando di dare ad esse un minimo di coerenza strutturale. La raccolta si apre, infatti, con un sonetto proemiale, *Voi ch'avete il cervel sopra la cima*,¹⁸ e alcuni componimenti, come quelli riguardanti la famiglia Cybo, i componimenti XXX e XXXI, o altri che sono simili stilisticamente o contenutisticamente, che insieme formano delle micro-sezioni.

Non è presente insieme alla lettera di Ottavio Martirano uno scritto elogiativo o qualsivoglia tipo di lettera scritta da Giovan Battista Vitale. In altre pubblicazioni come la *Cinthia*¹⁹ di Carlo Noci e nelle *Rime Spirituali*²⁰ il poeta foggiano s'impegna in una scrittura elogiativa nei confronti di alcuni potentati dell'epoca. Nella *Cinthia* si rivolge al signor Vincenzo Filingieri: «[...] A cui per mezzo di queste poche righe desidero anch'io farmi conoscere affezionato verso il suo merito non men che le sia il Sig. Noci».²¹ Nelle *Rime Spirituali* si rivolge alla duchessa di Termoli, Vittoria Sanseverino, alla quale chiede, senza troppo tergiversare, protezione e aiuto finanziario:

[...] V. S. Ill. non mi conosce altrimenti per l'impossibilità della mia bassa fortuna, [...] onde m'avesse conosciuto, et remuneratomi con la solita amorevolezza, et liberalità, conche suole tirar gli animi di tutti al servizio, et divotion sua, et di quella dell'Illustrissimo Signor suo consorte il Signor Ferrante di Capua. Prenda du(n)que V. S. Ill. quello, c'horà co(n) tutto il core le dono, mostrandone segno di gratitudine col tenermi nella sua buona gratia, alla quale con ogni debita riverenza m'inchino, et raccomando.²²

Nelle *Rime Piacevoli* sono presenti lacune, fonte di disordine nella metrica e nella rima, segnalate da appositi puntini di sospensione. Chi si è occupato della pubblicazione si è basato, evidentemente, su scartafacci rovinati, incomprensibili in alcuni punti.

Due tematiche, più di altre, sono ricorrenti e collegano tra di loro alcune composizioni. La prima racconta l'amore non corrisposto per una donna; la seconda tratta la disgrazia d'esser poeta a quei tempi, tema,

¹⁷ Enrico Loffredo, figlio di Carlo, è marchese di Sant'Agata di Puglia.

¹⁸ «Voi ch'avete il cervel sopra la cima», modella chiaramente sul ben più famoso «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono».

¹⁹ Carlo Noci, *La Cinthia. Favola Boscareccia*, presso Giovan Iacomo Carlino e Antonio Pace, Napoli, 1594.

²⁰ Vitale, *Rime spirituali di diversi eccellenti poeti toscani, raccolte da M. Giovanbattista Vitale*, presso Horatio Salviani, Napoli, 1574. Qui il poeta inserisce un proprio sonetto dedicato a Matteo Acquario, teologo napoletano.

²¹ Noci, *La Cinthia*... cit.

²² Vitale, *Rime spirituali*... cit.

quest'ultimo, che sembra persino legare alcuni componimenti della raccolta stilisticamente molto diversi.

Due sonetti, il XXVIII e il XXXV, se inseriti all'interno di un canzoniere tradizionale, racconterebbero la *mutatio animi* del poeta. Si prenda ad esempio il sonetto XXVIII:

Poiché 'l tenace nodo, e 'l foco indegno
 Hai rotto, e spento, e in libertà mi torni,
 A te consacro i miei futuri giorni
 O santo, o giusto, o venerando Sdegno.
 Tu da tiranno a più felice Regno
 Ridott'hai l'alma, e d'ogni ben l'adorni,
 Per te da brutti luochi a bei soggiorni
 Gli occhi, ch'eran serrati ad apri vegno.
 Qui come gl'inganni altrui veggio il mio errore,
 E come augel campato de la rete
 Più non commetto a nuovo il riscio core.
 Godrò dunque la pace, e la quiete,
 E perché seco più non m'abbia Amore,
 L'opre, e gli affetti suoi sommergo in Lete.

L'evento scatenante non è la morte, come accadde a Petrarca, ma il subentrare di un sentimento, lo sdegno, cantato, per primo, dal venosino Luigi Tansillo,²³ anch'egli poeta petrarchista e forse, per qualche anno, coevo di Vitale.

Vitale per la composizione di *Poiché 'l tenace nodo* prende a modello i sonetti XXXVII e LXXXIV di Luigi Tansillo.²⁴ Nel XXXVII si legge un primo riferimento allo 'sdegno', che Tansillo definisce 'Santo', «O santo sdegno, la cui forte mano».²⁵ Vitale riprende il modello esasperandolo, triplicando gli aggettivi e il vocativo: «O santo, o giusto, o venerando sdegno».

Più importante e ampia risulta l'ispirazione all'altro sonetto tansilliano, il LXXXIV:

Se amor mi fu di libertade avaro,
 Ecco che Sdegno or m'è cortese e largo,
 Già spezzo di mia man, non pur allargo,
 Que' nodi che sì stretto mi legaro.
 Con gli occhi che tant'anni lagrimaro,

²³ Nasce a Venosa probabilmente nel 1510. Trascorre la fanciullezza tra Nola e Napoli, sotto l'ala dei Sanseverino. Estremamente apprezzato tra i poeti meridionali dell'epoca, muore nel 1568. T. R. Toscano, *Tansillo, Luigi*, in *Dizion. Biogr. degli Italiani* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-tansillo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-tansillo_(Dizionario-Biografico)/)), voce consultata il 16/01/24 alle ore 17:12.

²⁴ Cfr. Luigi Tansillo, *Rime*, introduzione e testo a cura di T. R. Toscano, commento di E. Milburn, R. Pestarino, Roma, 2011.

²⁵ Ivi, 19.

Or sul mio foco acqua di Lete spargo,
 Più veggon questi due, che cento d'Argo,
 Poiché la benda del desio squarciaro.
 Il tiranno de l'alma, abbandonato
 Da' seguaci pensier, cede al disegno,
 E la ragion rientra nel suo stato.
 Ond'io lodando il mio felice ingegno,
 Con altra voce omai, con altro fiato,
 Quanto dissi d'amor, dirò di sdegno.

Molti lessemi e molte immagini che animano il sonetto tansilliano ritornano nei versi del foggiano. In entrambi i casi lo 'sdegno' giunge come liberatore dell'animo oppresso; scaccia via Amore dall'anima di Tansillo, libera e pacifica l'anima di Vitale. In entrambi i sonetti si fa riferimento al fiume Lete, che nella mitologia antica è fonte d'oblio perenne; entrambi i poeti, dunque, esprimono la volontà di dimenticare gli affanni d'Amore. Tansillo afferma che, da questo momento in poi, materia del suo cantare sarà lo sdegno; Vitale, in modo, forse, più sottile e teatrale, scrive lo stesso. Il venosino sembra essere più prosaico ed esplicito («Quanto dissi d'amor, dirò di sdegno»), il foggiano più raffinato e lapidario, quasi sibillino («A te consacro i miei futuri giorni»). Nel modello l'immagine della dimenticanza è resa attraverso l'atto di versare l'acqua del Lete sulla ferita aperta; in Vitale, invece, l'oggetto d'amore viene immerso nelle stesse acque. In questa immagine, suggestiva, il poeta offre all'oblio, tra dolci acque, quel suo amore, con la cura che un infante merita, come se tra le braccia, appunto, stringesse una fragile creatura.

La *mutatio animi* del petrarchista è avvenuta: compariranno di seguito altri scritti di stampo amoroso in cui il poeta sembra ritornare alla condizione precedente di amante tormentato.

Come è stato anticipato il modello principale di Vitale è Petrarca.²⁶ Quel sonetto proemiale che apre le *Rime Piacevoli*, prima menzionato, è modellato su quello che apre i *Rerum vulgarium fragmenta*²⁷ e, come nel caso di Tansillo, Vitale non lo nasconde affatto. Si legge:

Voi c'havete il cervel sopra la cima
 Del capo, e vola o donne ad ogni scossa,
 Se queste dicerie v'entran nell'ossa,
 Piacciavi di tenerle, e farne stima

Petrarca ricerca un lettore che possa comprendere le sue ragioni, che abbia passato, come lui, quelle stesse pene d'amore.

²⁶ A. Di Benedetto, *Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco*, in «Italice», 2 (2006), 170-215; A. Della Rocca, *L'umanesimo napoletano del primo Cinquecento e il poeta Giovanni Filocalo*, Napoli 1988.

²⁷ Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano 2004.

Vitale, semplicemente, cerca chiunque ‘abbia il cervel sopra la cima’, chiunque possa comprendere e apprezzare quelle che lo stesso autore definisce ‘dicerie’ e ‘baie’. Vitale esaspera parodicamente alcuni elementi del modello, come l’utilizzo anaforico del pronome plurale ‘voi’,²⁸ atteggiamento comune a quello di altri poeti di area meridionale, attivi, grosso modo, nello stesso periodo del foggiano. Amedeo Quondam,²⁹ infatti, riscontra nel manierismo poetico meridionale del Cinquecento un generalizzato disinteresse verso la speculazione teorica, sulle pratiche d’Amore, rinvenute nel Petrarca, in favore di un’exasperazione dell’aspetto tecnico-formale del codice. Quondam prende ad esempio sonetti di alcuni autori meridionali come Ludovico Paterno e Ferrante Carrafa, che tanto ricordano quelli di Vitale. Anche per loro l’anafora sembra essere la figura retorica prediletta.

Il paragone con Ferrante Carrafa³⁰ diventa ancor più interessante alla luce di *Un fuggir gli agi*,³¹ nel quale il foggiano gioca con l’uso anaforico dell’articolo ‘un’, proprio come avviene nella composizione di Carrafa *Un voler, una morte, e una vita*. Quondam parla, dunque, di ‘artificio’ della parola, di trasformazione del codice espressivo petrarchesco, che lui stesso definisce «alfabeto reale della società letteraria cinquecentesca [...]»,³² in esercizio poetico.

Questa artificiosità di cui parla Quondam è, dunque, riscontrabile in Vitale,³³ ma in alcune composizioni egli sa essere diverso. Si prendano in esame i seguenti versi:

Aura, che spiri in queste selve ombrose,
Ove a l’argente bruma, e al caldo estivo

²⁸ Le quartine e le terzine del sonetto si aprono con l’allocuzione al lettore.

²⁹ A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari 1975. Per approfondire la questione suggerisco la lettura di G. Ferroni, A. Quondam, *La locuzione artificiosa. Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del Manierismo*, Roma 1973; R. Scrivano, *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova 1959.

³⁰ Ivi, 77.

³¹ La composizione è presente nelle *Rime Piacevoli*.

³² Ivi, 88.

³³ Esempio tratto dalle *Rime Piacevoli*, il componimento XXVII, una canzone in ottave, della quale riporto la prima sola ottava:

Rocco, che rechi a i ricchi rotta rocca,
I fossi fuggirai, per farti forte,
E s’hai bachi in le brache; o bacco in bocca;
Non t’avran mica i mirti, o Marte in morte.
Non far facetie, quando fiacco fiocca,
Ma alor, c’hanno i solerti farti forte
Quei san, che da forfanti fur formiche;
Che paglia pigli in Puglia, e spendi spiche.

Lilia talor, ch'ella non m'ebbe a schivo,
 Fea sotto il bianco piè nascer le rose.
 Sdegno d'Amor le cure aspre, e noiose,
 Immerse nel Leteo corrente rivo;
 Or tu desti ne l'alma, ond'io mal vivo,
 Del vecchio incendio le faville ascose.
 Deh non rinnovell'ar quel, che m'offende,
 Ma spegni aura suave, e dolce, e fresca
 Quel, che per te si scopre, e che m'incende;
 O almen, poiché nel mio fornita è l'esca,
 Portalo al cor, che m'odia, e non m'intende,
 Et arda tanto, che di me gli incresca.

Si nota qui un versificare armonico semplice e chiaro, non tanto una ricerca dell'artificiosità formale, ma, prevalentemente, di una musicalità agevole sul modello ariostesco.³⁴

Si percepisce un senso di quiete, favorito dal riferimento all'aura, che si muove sinuosa, tra le selve ombrose. Il poeta si aggira nel bosco dove anche la sua donna è stata e vi ha messo piede (forse quella Lilia che qui viene nominata). La narrazione continua sul filo dell'oblio: la memoria dell'amata, dunque, è ormai rapita dal fiume Lete.

Vitale sta chiaramente imitando il Petrarca di *Chiare, dolci et fresche acque*, non limitandosi alla sola sinestesia, ma facendo riferimento al contenuto di quella celebre canzone. Le situazioni sono molto diverse; per l'aretino l'amata è ancora viva e, sebbene sia fonte anch'essa di tormento, l'amore è materia del canto, un amore che trasforma la donna, nell'ultima stanza, in angelo; per il foggiano l'amata è ormai 'morta', causa lo sdegno, eppure utilizza la canzone del Petrarca per esprimere un fortissimo sentimento di nostalgia.

Nelle *Rime Piacevoli* vi sono molti stili diversi tra loro; è molto probabile, dunque, che la pubblicazione raccolga diversi momenti dell'elaborazione poetica di Vitale, quasi fosse un 'laboratorio' all'interno del quale si possono osservare diverse sperimentazioni stilistiche e concettuali.

Il secondo componimento della raccolta, un burlesco elogio del 'pasticcio', manifesta altri illustri modelli, quali Francesco Berni e Dante Alighieri.

³⁴ In più punti delle *Rime Piacevoli* compare come modello: gli esempi più eclatanti, di ripresa del modello ariostesco, sono i componimenti XXXIX, *Iva Zerbini con Isabella errando*, e XLI, *Quando la bella Olimpia abbandonata*, canzoni in ottave nelle quali vengono ripresi episodi del *Furioso* e ne vengono sviluppati alcuni aspetti; nel primo caso la morte di Zerbino e il dolore di Isabella che, sola, non ha possibilità di far nulla per salvarlo, nel secondo l'abbandono di Olimpia, il suo pianto e la sua disperazione.

Il modello bernesco, oltre ad essere citato esplicitamente,³⁵ emerge nella struttura e nella tematica; l'elogio paradossale di un oggetto comune, in questo caso un pasticcio. Berni, erede di quella poesia burlesca in voga nel Trecento, compose un elogio dell'anguilla,³⁶ una poesia parodica e sprezzante del senso comune che troverà terreno fertile in molti poeti petrarchisti del Cinquecento d'area meridionale; si pensi, ancora, a Luigi Tansillo,³⁷ che s'impegna nell'elogio dell'orto.

Se nella struttura basilare il foggiano è simile a Berni, nella sua realizzazione, però, si avvicina a Tansillo. Il primo appartiene a un contesto temporale e geografico diverso da quello dei due meridionali e si rivolge a un lettore ipotetico; Tansillo e Vitale, invece, si rivolgono sempre a personaggi reali, come nel caso del foggiano, che si rivolge ad Argisto Giuffredi,³⁸ esponente della poesia siciliana del tempo.

La chiusura della lode è assai interessante, perché emergono due illustri modelli. La sua costruzione ricorda la conclusione della *Vita Nova*: come Dante, che giunto alla fine della propria opera non poté più continuare a scrivere, e promise a sé stesso e al lettore, che sarebbe ritornato sull'argomento in modo che potesse «[...] più degnamente tractare di lei»,³⁹ così fa Vitale, ma con motivazioni ben più basse e generiche:

Or qui fo fin, che mi manca la lena
E la penna non corre, e m'incapriccio,
Ma un'altra volta, che starò di vena.
Spero cantarvi 'l resto del Pasticcio.

Pare qui risuonare la conclusione dell'*Orlando Innamorato*, a testimonianza che Vitale non guardasse solo al *Furioso*, ma avesse ben in mente entrambe le opere. L'andamento degli ultimi due versi sembra simile; si noti la rapida pausa centrale del penultimo verso, presente in entrambi: «Un'altra fiata, se mi fia concesso, / Raccontarovi il tutto per espresso». ⁴⁰ Va tenuto in conto, d'altronde, che questa è una clausola canterina comune.

È chiaro che il poeta scelga questi modelli per rendere l'intento parodico (e dissacrante) ancora più forte; i modelli alti, come in questo caso,

³⁵ Nel componimento Vitale paragona il suo soggetto, il pasticcio, a quello che gli altri poeti hanno cantato, dichiarando la sua materia superiore.

³⁶ *Capitolo delle anguille*, in F. B., *Rime*, a cura di D. Romei, Milano 1985, 42-44.

³⁷ Luigi Tansillo, *Capitoli giocosi e satirici*, a cura di C. Boccia e T. R. Toscano, Roma 2011, 392.

³⁸ Poeta petrarchista, nato, probabilmente, prima del 1535 a Palermo. Compare tra i fondatori dell'Accademia degli Accesi (1568-1573) e fece parte dell'Accademia dei Risoluti, fondata nel 1570, per poi divenirne principe. B. Piciché, *Giuffredi, Argisto*, in *Dizion. Biogr. degli Italiani* ([https://www.treccani.it/enciclopedia/argisto-giuffredi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/argisto-giuffredi_(Dizionario-Biografico)/)), voce consultata il 21/12/23 alle ore 15:33.

³⁹ Dante, *Vita Nova*, a cura di L. C. Rossi, Milano 2019, 206.

⁴⁰ Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, a cura di A. Canova, Milano 2011.

ampliano la vena comica. Come accade in *Voi ch'avete il cervel sopra la cima* Vitale utilizza, con sapienza, i momenti più austeri e gravi della tradizione volgare per adoperarli come base del suo edificio parodico. I primi due componimenti, quel sonetto proemiale e la lode del pasticcio, molto simili per contenuto e stile, quasi stonano all'interno di questa raccolta; in altri luoghi dell'opera Vitale non disprezza l'uso di un linguaggio assai basso e popolare, ma non raggiunge più questi livelli e, soprattutto, non manifesta più un forte intento parodico.

La raccolta prosegue con una serie di sette capitoli in terza rima simili tra loro per stile e tematica. In queste poesie l'autore si rivolge a diversi signori dell'epoca, in cerca di supporto economico e protezione. Con alcuni si scusa di non esser stato 'presente', di non essersi interessato alle loro condizioni di salute, come nelle terzine dedicate a Raffaello Salvago,⁴¹ terza composizione della raccolta, dove, inoltre, si delineano il tema del laccio d'amore e quello della vita miseranda dei poeti. Vitale fa riferimento a un male che ha colpito Salvago, per il quale, evidentemente, non ha prestato particolare attenzione e si scusa, giustificandosi con l'affanno che Amore gli provoca:

Lo stare afflitto, essendo innamorato,
Forse m'ha fatto a voi parere ancora,
Come chi coi padroni è molto ingrato.

Secondo Borzelli e Croce, Salvago avrebbe potuto permettergli di entrare nella corte del duca di Bovino Inigo de Guevara.⁴²

Il carcere d'Amore nel quale egli è costretto diventa un problema concreto, utile giustificazione per le proprie mancanze nella vita quotidiana.

⁴¹ Raffaello Salvago, genovese, fu poeta apprezzato e cavaliere gerosolimitano. Parla di lui Giovan Mario Crescimbeni, *Comentarj del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia, intorno alla sua istoria della volgar poesia*, Venezia 1730, 74. Come suggerisce Croce, si trovano informazioni su Salvago anche in Raffaele Soprani, *Li scrittori della Liguria e particolarmente della Maritima*, presso Pietro Giovanni Calenzani, Genova, 1667.

⁴² In A. Borzelli, *Il Cavalier Giovan Battista Marino*, Monogr. Prem. dall'Accademia Pontaniana, Napoli 1906² si trovano ulteriori informazioni su Vitale. Riporta innanzitutto che pubblicò nel 1580, nell'Aquila, una raccolta di centoni del Petrarca e altre rime (è ragionevole pensare che parte di quei centoni sia confluita nelle *Rime Piacevoli*). Su queste composizioni di Vitale è opportuno citare quanto affermato da G. M. Crescimbeni, in *Istoria della volgar poesia*, Roma 1698, 314, all'interno dello spazio dedicato al Petrarca, dove illustra, velocemente, la pratica del centone petrarchesco: «Sono egualmente degni di menzione i Centoni, che de' versi del Canzoniero di questo gran Padre della Volgar Poesia molti valenti uomini si compiacquer di fabbricare». Subito dopo, insieme ad altri autori, cita il foggiano. Vitale tenterà di entrare fra le grazie del poeta genovese con un sonetto (sul quale Borzelli non si dilunga) e con un capitolo in terza rima a lui dedicato, probabilmente quello presente nelle *Rime piacevoli*. Così sostengono Borzelli e Croce.

Tra le righe del componimento vi è un chiaro rimando alla *Commedia*. Non solo il testo è costruito sulla base della similitudine ma, già dalle prime terzine, emerge l'immagine della 'montagna', utile introduzione al contesto del componimento (sembra dai versi vitaliani che Salvago, forse insieme a de Guevara, si trovi nella città di Troia, che sorge, appunto, sulle pendici del Subappennino Dauno). Il monte del Purgatorio, nel poema dantesco, è inserito in un contesto assai diverso da quello vitaliano (Dante, quando vede il monte, è ancora molto lontano dal raggiungerlo, Vitale sembra averlo già scalato in passato e spera, evidentemente, di tornarci), ma in entrambi la 'montagna' è una meta da raggiungere. In questa canzone l'autore 'peccatore' cerca, tramite la giustificazione del laccio d'Amore, di mondarsi da una colpa nei confronti di Salvago; il rimando al monte del Purgatorio e il paragone, implicito, tra questo e quello dove sorge la città di Troia, verso il quale spera di salire per essere ammesso alla corte di Inigo de Guevara (come sostiene Borzelli), non poteva essere più calzante. Il modello si rende ancor più manifesto se si paragonano i versi: in Vitale compare la coppia 'perdere/guadagnare' che rispecchia quella presente in Dante, 'perdere/acquistare'.

Stessa dinamica si ritrova nel componimento indirizzato al signor Fabrizio Pignatelli,⁴³ il quinto della raccolta; Vitale, a causa del suo travaglio d'amore, è distratto, non può far altro che soffrire:

E per certo signor, c'hoggi ho gran doglia
 Non poterci venir, perché mi veggio
 Star con cattiva cera, e trista spoglia.
 Molto mal sto in arnese, e quel, ch'è peggio,
 C'ho una piaga al petto e un'altra al core,
 E per duol grido, e per Amor vaneggio.
 [...]
 Io non spero giamai d'esser contento,
 Poiché non ho per la mia innamorata
 Quanto è la voglia sua d'oro, e d'argento.

Scrive al signor Fabrizio Blanco,⁴⁴ ottava composizione della raccolta:

In tanti modi essendovi obbligato,
 E non facendo quel, che v'ho promesso,
 Io so, che mi tenete per ingrato.
 Ma se dico io con giuramento espresso,
 Che cagion giusta m'ha fatto impedire,
 Credo essere iscusato da voi stesso.
 [...]
 Or voi, che dite, ch'io voglia cantare
 Di quel, che v'arde, sviscerato amore,

⁴³ Questo signore è, probabilmente, quel Fabrizio Pignatelli Carafa, duca d'Andria, ucciso nel 1590 da Carlo Gesualdo da Venosa.

⁴⁴ Questi è Fabrizio Blanch, Barone di Oliveto e Regio Capitano di Nola nel 1588.

Mostratemi in che modo il possa fare;
 Come posso narrar l'altrui dolore,
 Avendo anco io bisogno di soccorso
 Per la gran passion, c'ho dentro il core.

Vitale risponde alle proprie mancanze facendo leva sul laccio d'Amore nel quale è rimasto invischiato. Qui fa cenno dell'abitudine di questi signori di pretendere che i poeti scrivano sotto loro comando, secondo i propri umori e che esprimano sentimenti estranei alla propria sensibilità, per individui che nemmeno conoscono. Il poeta non può controllare, né tantomeno inventare, i sentimenti e prova ad abbozzare qualcosa per Blanco, prova ad esprimere sentimenti a lui estranei, ma ogni qual volta mette mano all'inchiostro finisce sempre per esprimere sé stesso. In *Più volte m'havea messo in fantasia*, ventunesimo componimento della raccolta, l'autore, che si descrive come intento alla stesura di un canto funerario, ammette la sua incapacità di dissimulare i sentimenti per quello che non è un 'fratel carnale', rivendicando, dunque, l'assoluta libertà del poeta di 'sentire'. Emerge, per la prima volta nelle *Rime Piacevoli*, un conflitto tra la ricerca della libertà espressiva e il bisogno concreto di sostentamento, che spinge, seppur malvolentieri, a seguire i capricci dei potenti.

Vi è una sostanziale differenza tra il primo petrarchismo, dalla fine del secolo XV fino al 1520, e il secondo, al quale Vitale, evidentemente, appartiene; se nel primo i poeti utilizzarono quel codice espressivo per concorrere alla costruzione di un potere politico, di un'immagine politica da tramandare a tutto il Regno, alla penisola italiana e ai posteri, nel secondo rimane solo l'omaggio cortigiano, la veste estetica e formale che si proietta su argomenti più individuali ed estranei al mondo del governo; come dice Valerio,⁴⁵ il 'poeta' non poté far altro che ripiegare su sé stesso. Così Vitale si dedica a rime d'occasione, a tematiche che lo investono personalmente, con qualche piccolissima incursione di critica civile nei confronti della sua città natale:

Foggia fu già, non è, che l'ha distrutta
 Gola, Superbia, Ira, Ignoranza, e Usura.
 La gola trangugiò la robba tutta,
 La superbia sdegnò l'eterna cura,
 L'ira la torna macilente, e brutta,
 E l'ignoranza ogni suo mal procura;
 Fa l'usura d'avari, e di mercanti
 Morir prigioni, o fuggir gli abitanti.

Una critica moraleggiante alla città di Foggia, unico esempio nelle *Rime Piacevoli*, forse un tentativo manieristico di inserirsi in una tradizione di

⁴⁵ S. Valerio, *Episodi del petrarchismo politico nel vicereame di Napoli*, in *Literatura y cultura italianas entra Humanismo y Renacimiento*, Salamanca 2019, 257-268.

critica civile, a partire da Dante⁴⁶ con la celebre invettiva di *Purgatorio* VI, per proseguire con il Petrarca di *Italia mia* e delle invettive contro Avignone, sonetti CXXXVI, CXXXVII, CXXXVIII.

In *Io ho tanti sonetti a un caffettino*, diciannovesimo componimento della raccolta, il poeta affermerà di esser disposto a scambiare, senza indugi, la propria capacità poetica con denaro, vesti e cibo, senza risparmiare impropri e ingiurie contro le muse e Apollo, responsabili di dargli sempre voglia di comporre e, soprattutto, idee:

Vada dunque in bordello ogni Camena,
E Apollo vegna a casa, quando vuole,
Ch'io lo disgratio, se mi da più vena.

Anche in *Tutto il dì scrivo e tutto il dì favello*, il ventesimo della raccolta, la poesia diventa causa della sua 'roina':

Febo dunque è colui, che mi roina,
E le Muse mi dan come puttane
Gomme, doglie, tarvoli, e pelatina.

Un vero e proprio *topos*, cantato già dai poeti della tradizione latina (viene subito in mente Orazio) e in seguito ripreso da alcuni poeti italiani, come da Ariosto nelle *Satire*, nelle quali si legge:

Ride il volgo, se sente un ch'abbia vena
di poesia, e poi dice: «è gran periglio
a dormir seco e volgiagli la schiena».⁴⁷

Il tono di Vitale è aspro e furibondo. Egli non si sente l'unico poeta a subire questi affronti; tanti altri come lui, scrive, subiscono tormenti da parte di 'secolari' e 'preti' ignoranti, come si legge in *Fra mille altri disagi, e mille affanni*, il ventiduesimo della raccolta:

Fra mille altri disagi, e mille affanni,
C'hanno ogni giorno i poveri poeti
Per colpa di certi asini indiscreti,
E di certi moderni barbagianni,
Oltre, che non han mai soldi, né panni,
E sono in odio a secolari, e a preti,
Gli è forza a posta d'altri hor esser lieti,
Et hora pianger de gli altrui mal anni.

⁴⁶ È il caso di citare anche *Inferno* VI, le tre faville che, secondo Ciaccio, accendono i cuori dei fiorentini.

⁴⁷ Vd. Ariosto, *Satire*, a cura di E. Russo, Roma 2019, 205-230. Nella sesta satira Ariosto, rivolgendosi a Pietro Bembo in cerca di un maestro di greco per il figlio Virginio, tocca sensibilmente questo tema, ma con intenti molto diversi dal nostro Vitale, più complessi e incentrati sul rapporto poesia-società come afferma nel commento a questa edizione Paolo Procaccioli.

Quello che Vitale canta, descrivendo la propria miserabile condizione economica, ingigantita dalla capacità di redigere ottimi versi, sembra un vero e proprio carcere d'Amore, dal quale il poeta non può uscire. Nelle composizioni si parla anche di una donna reale. È ragionevole, dunque, pensare che le *Rime Piacevoli* raccolgano componimenti appartenenti a più fasi di lavoro.

I modelli latini sono altresì importanti. L'immagine dell'amata, che pochissimo somiglia a Laura, riporta alla mente celebri figure muliebri della civiltà letteraria classica. La donna è avida di oro e argento, lo opprime, ha il cuore «più crudo assai di tigre, e d'orso, / Più velenoso, e rigido d'un angue» come si legge nel componimento ventotto. Il poeta descrive una personalità insensibile, del tutto noncurante delle condizioni mentali nelle quali il poeta s'inabissa, vogliosa solo di denaro, che non si preoccupa di celare le sue vere intenzioni. Le somiglianze con la Lesbia catulliana non sono poche, ma si pensi anche alla Delia di Tibullo, anch'ella bramosa di oro e argento, tutte cose che il poeta non avrebbe potuto darle. Ovidio, invece, non solo viene nominato in alcune composizioni (c'è un riferimento alle *Metamorfosi* nella lode del pasticcio), ma è presente, nelle *Rime Piacevoli*, un componimento, l'*Epitaffio di Niobe*, il quarantaduesimo, l'unico a trattare un argomento di materia mitologica, vicenda di trasformazione narrata proprio nelle *Metamorfosi* ovidiane, forse un'altra fase del lavoro del poeta.

Vitale fonde modelli italiani e latini, dando vita a una poesia di stampo petrarchista sì, ma forse più ricca, sfacciata e irriverente. La forma è quella della tradizione, ma il contenuto è arricchito dalle esperienze personali del poeta. Scompaiono alcuni elementi di Petrarca, come l'introspezione psicologica e il continuo rimuginare e ritornare sui propri passi, quel senso di pentimento intenso già presente dal sonetto proemiale del *Canzoniere*; al posto loro inserisce caratteristiche della classicità latina e della comicità quattrocentesca di stampo bernesco.

Breve sintesi: Nel saggio si analizza una figura dimenticata del panorama letterario italiano, il petrarchista Giovan Battista Vitale, sulla base delle poche notizie disponibili, dal violento alterco con Giovan Battista Marino alle poche e rapide annotazioni sul poeta presenti in alcune raccolte erudite posteriori. Si tenta, inoltre, di dare un'interpretazione complessiva alla sua opera, le *Rime Piacevoli*, una raccolta di rime diverse tra loro per metro, stile, genere e argomento, pensate principalmente sulla base del modello di Petrarca e dei poeti latini.

Parole chiave: Giovan Battista Vitale, Giovan Battista Marino, Poesia italiana, Barocco

Abstract: The essay analyzes a forgotten figure in the Italian literary landscape, the Petrarchist Giovan Battista Vitale, based on the scant information available, from

the violent altercation with Giovan Battista Marino to the brief and sparse notes on the poet found in some later erudite collections. Furthermore, an attempt is made to provide an overall interpretation of his work, the *Rime Piacevoli*, a collection of poems diverse in meter, style, genre, and subject, primarily conceived based on the model of Petrarch and Latin poets.

Keywords: Giovan Battista Vitale, Giovan Battista Marino, Italian Poetry, Baroque

Maria Aurelia Mastronardi

ETTORE SCHMITZ A TEATRO. SUGGERZIONI E MODELLI IN 'SENILITÀ' DI ITALO SVEVO

*Wagner ha rivelato a noi stessi la parte
più occulta della nostra intima vita* (G. D'Annunzio)

La sera fratello e sorella andarono a teatro. Ma Amalia veramente non c'era. Ella si lasciava cullare nei suoi pensieri da quella strana musica di cui non percepiva i particolari, ma l'insieme ardito e granitico che le sembrava una minaccia [...] Ella aveva avuto torto asserendo di non comprendere quella musica. La magnifica onda sonora rappresentava il destino di tutti. La vedeva correre giù per la china guidata dall'ineguale conformazione del suolo. Ora una sola cascata, ora divisa in mille più piccole, colorite tutte dalla più varia luce e dal riflesso delle cose. Un accordo di colori e di suoni, in cui giaceva l'epico destino di Sieglinde, ma anche per quanto misero, il suo, la fine di una parte di vita, l'inaridirsi di un virgulto. E il suo non domandava più lagrime di quello degli altri, ma le stesse, e il ridicolo che l'aveva oppressa, non trovava posto in quell'espressione che pure era tanto completa. L'altro conosceva intimamente la genesi di quei suoni, ma non riusciva ad avvicinarsi tanto quanto Amalia [...] No, per lui si muovevano sulla scena eroi e dee e lo trascinavano lontano dal mondo dove aveva sofferto.¹

Strutturalmente al centro di *Senilità*,² il passo, dalla carica fortemente

¹ I. Svevo, *Senilità*, in Id., *Romanzi e continuazioni*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Milano 2004, 525-526.

² Per una analisi del romanzo cfr. M. Palumbo, *La coscienza di Svevo. Negazione e utopia tra "Una vita" e "Senilità"*, Napoli 1976, 61-87; E. Saccone, *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*, Pisa 1977, 133-150, 174-184; G. Baldi, *Le maschere dell'inetto*, in Id., *Menzogna e verità nella narrativa di Italo Svevo*, Napoli 2010, 493-523. Sui rapporti tra *Senilità* e il romanzo europeo dell'Ottocento, cfr. M. Sechi, *Nuove misure della narrazione. L'esempio di Maupassant e la genesi di "Senilità"*, in Id., *Il giovane Svevo. Un autore «mancato» nell'Europa di fine Ottocento*, Roma 2000, 73-107; Id., *Senilità precoce e vecchiezza d'Europa. Italo Svevo fra medici e filosofi: 1898-1905 e oltre*, in Id., *Una saggezza selvaggia. Italo Svevo e la cultura europea nel vortice della Krisis*, Roma 2016, 71-95. Sui rapporti tra Svevo, la cultura europea e la cultura ebraica cfr. C. Magris, *La scrittura e la vecchiaia selvaggia*, in Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino 1984, 190-211; G. A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*, Napoli 2002.

allusiva, conferisce significazioni molteplici all'intero romanzo.³ Per tentare di dimenticare, anche per un solo momento, i propri problemi sentimentali, Emilio, deciso fautore della musica «avveniristica», decide di andare, con la sorella Amalia, a teatro, ove si rappresentava la *Walkiria* di Wagner.⁴ Una scelta non certo casuale: nell'opera si porta in scena, tra l'altro, l'incontro e l'amore impossibile, tragico e disperato, di Siegmund e Sieglinde, figli di Wotan,⁵ divisi poco dopo la nascita, gemelli, fortemente simili nel carattere e nell'aspetto. L'allusione all'opera wagneriana emerge in maniera evidente fin dalla ripresa delle assonanze tra i nomi dei protagonisti, Sigmund e Sieglinde, che rimanda palesemente a quella Emilio / Amalia, allusione a sua volta confermata dalla profonda affinità, fisica ma soprattutto spirituale, tra i due protagonisti di *Senilità*. In questa prospettiva, proprio la citazione esplicita di *Walkiria* pare costituire una possibile chiave di interpretazione del romanzo.

L'ambiguità del rapporto tra i due fratelli è stata spesso sottolineata, insistendo, di recente, sulle implicazioni psicoanalitiche alla base di questo legame,⁶ senza dare però il giusto peso alle suggestioni letterarie e musicali che pure Svevo dissemina abilmente nella narrazione.

³ Al ruolo che la musica di Wagner assume nell'economia del romanzo fa cenno Palumbo, *La coscienza di Svevo...*, 171-174. Egli sottolinea come proprio la musica sia per Amalia «il luogo dell'epifania più esplicita della sua sostanza romanzesca» e come, per la donna, «unica consolazione sia riconoscersi, attraverso Wagner parte di un destino universale».

⁴ «Si dava per la prima volta la *Valchiria* e il Sorniani si meravigliava che Emilio, conosciuto in altra epoca per aver fatto della critica musicale avvenirista, non fosse stato a teatro» (Svevo, *Senilità...*, 520). La prima rappresentazione di *Walkiria* a Trieste (in lingua italiana) risale al 1883. Fu ripresa, quindi il 25 dicembre 1893 ed ebbe ben dieci repliche. Al contrario di quanto avveniva in altre parti d'Italia, il teatro wagneriano ebbe a Trieste, in quegli anni, sempre un caloroso successo. All'epoca della stesura di *Senilità* erano infatti già state rappresentate in città il *Tannhäuser* (1878) e l'integrale del *Ring* (1883). Svevo aveva pubblicato, sull'*Indipendente* del 22 dicembre 1884, *L'autobiografia di Riccardo Wagner*, recensione di un articolo, *The Work and Mission of my life*, apparso nel 1879 nella *The North American Revue*, tradotto in tedesco nel 1884 (ora in I. Svevo, *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, Milano 2004, 1020-1027). La moglie Livia, in una sua lettera, afferma addirittura che il marito «ammiratore entusiasta di Wagner», fu il primo a Trieste a sostenere, attraverso il giornale, l'estetica wagneriana. All'ammirazione per il musicista si univa però la diffidenza, il fastidio, verso l'ideologo, il cultore di miti e dei del pantheon germanico (Ivi, 1817). Su Wagner a Trieste cfr. R. Cresti, *Wagner, la critica, i musicisti e i letterati italiani*, in «Erbe d'Arno», 128-129 (2012), 45-62.

⁵ A conclusione del I atto, nel duetto d'amore fra Siegmund e Sieglinde (che è il brano a cui nel testo si fa riferimento, anche se non in maniera esplicita) si afferma: «Nel ruscello io scorsi / la mia propria immagine / ed ora nuovamente la scorgo: / come un giorno ella emerse dallo stagno, / così tu oggi l'immagine mia rimandi» (*Walkiria*, atto I, scena III).

⁶ Su questo aspetto insiste D. Brogi, *Amalia, la sorella isterica (Italo Svevo, Senilità, 1898)*, in «Between», 3 (2013), 1-38. Cfr. inoltre S. F. Lattarulo, *La sindrome del reo: complesso del martire e senso di colpa in "Senilità" di Svevo*, in *La medicina dell'anima*, a cura di D. De Liso e

Non si tornerà sulla ribadita «similitudine» dei due fratelli, entrambi «grigi» e metaforicamente senili,⁷ accaniti lettori di romanzi,⁸ sul loro sostanziale «bovarismo»,⁹ in sostanza sulla comune incapacità di vivere nel mondo reale e sull'attitudine a rifugiarsi nel «sogno» (vera parola chiave del romanzo), che sembra palesemente rimandare a quel rapporto di perfetta specularità che lega Siegmund e Sieglinde, ma preme sottolineare come i segni¹⁰ dell'ambigua attrazione, del morboso rapporto che unisce Emilio e Amalia, sulle orme degli eroi wagneriani, siano disseminati, in un sapiente gioco di disvelamento / dissimulazione, all'interno del romanzo. Fin da quando Emilio, in una atmosfera di irreversibile solitudine, di sostanziale incomunicabilità, dettata forse dalla impossibilità di svelare agli altri i propri pensieri e sentimenti più autentici, narra alla sorella il suo innamoramento per Angiolina e la sua volontà di fuggire dal tetro grigiore domestico, emerge la gelosia anche fisica di Amalia nei confronti della ragazza.

Restavano nella stessa stanza, ognuno solo coi propri pensieri [...] Ma mentre egli ripeteva – Quale luce, quale aria – ella indovinava sulle sue labbra tracce di baci ai quali egli pensava. Odiava quella donna che non conosceva e che le aveva rubata la sua compagnia e il suo conforto [...] Per chi viveva e perché? Visto ch'egli non voleva ancora comprendere e la guardava estatico, ella disse tutto il proprio dolore: – Neppur tu hai più bisogno di me –.¹¹

In questa prospettiva, anche l'innamoramento di Amalia per Balli sembra nascere, forse, da un'oscura volontà di rivalsa, una risposta (inconscia?)¹² alla fuga di Emilio, al suo desiderio di sperimentare nuove esperienze e sentimenti nuovi. Ma la crescente ammirazione della scialba e grigia Amalia per l'apparentemente «giovane» e vitale scultore¹³ e l'analogia

V. Merola, Napoli 2020, 125-141; E. Zinato, *Le ragioni delle somiglianze: desiderio mimetico e principio di simmetria in "Senilità"*, in «Allegoria», 34 (2023), 9-23.

⁷ «Egli traversava la vita cauto, lasciando da parte tutti i pericoli, ma anche il godimento, la felicità [...] La signorina Amalia non era mai stata bella: lunga, secca, incolore, – il Balli diceva che era nata grigia» (Svevo, *Senilità...*, 403; 412).

⁸ «Il Brentani parlava spesso della sua esperienza. Ciò ch'egli credeva di poter chiamare così era qualche cosa ch'egli aveva succhiato dai libri». «Certo, col medesimo aspetto, ella aveva letto quel migliaio di romanzi che facevano bella mostra di sé, nel vecchio armadio adattato a biblioteca» (Ivi, 409; 412).

⁹ Sul «bovarismo» dei Brentani cfr. D. Brogi, *Il tempo della coscienza: "Senilità"*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, Napoli 2012, 141.

¹⁰ Si osservi in proposito la conclusione del duetto d'amore citato: «Sposa e sorella / sei tu al fratello» (*Walkiria*, atto I, scena III).

¹¹ Svevo, *Senilità...*, 422.

¹² Su Svevo «freudiano prima di Freud» cfr. Zinato, *Le ragioni delle somiglianze...*, 23.

¹³ «Stefano Balli era un uomo alto e forte, l'occhio azzurro giovanile su di una di quelle faccie dalla cera bronzina che non invecchiano – unica traccia della sua età era la brizzolatura dei capelli castani – la barba appuntata con precisione, tutta la figura corretta e un po' dura» (I. Svevo, *Senilità...*, 410). La figura di Balli è ispirata da quella di Umberto

tra le due situazioni non è certo un generico parallelismo, ma rispecchia la volontà della donna di vivere, di «sperimentare» la medesima «avventura» del fratello.¹⁴ E per questo il sentimento non può che suscitare una analogia, violenta, gelosia.

Per lui e per Amalia quel pranzo fu lietissimo. Egli fu ciarliero. Raccontò della sua prima gioventù ricca di avventure sorprendenti [...] Com'era bello il destino del Balli! Amalia, incantata, stava a sentire quel racconto che le confermava la vita essere ben differente da quella che aveva conosciuta [...] Invece il Brentani stava a udire con amarezza e invidia [...] La gelosia, nel suo animo, crebbe in modo ch'egli ne provò persino per l'ammirazione che al Balli dedicava Amalia. Il pranzo divenne molto animato perché anche lui vi collaborò. Lottò per conquistarsi l'attenzione di Amalia [...] Mai Amalia era stata l'oggetto di tante attenzioni.¹⁵

Come gli somigliava Amalia! A lui parve di vedere sé stesso a cena con Angiolina. Il desiderio di piacere la metteva in un imbarazzo che le toglieva ogni naturalezza [...] Con una grande freddezza Emilio studiava e misurava l'amico [...] Raccontava delle storie che Emilio già conosceva; si capiva che parlava per la sola Amalia [...] Raccontava di quella trista e lieta *bohème*, della quale Amalia amava tanto la gioia disordinata e la spensieratezza. Quando Stefano ed Emilio uscirono insieme, nell'animo di quest'ultimo era cresciuto enorme l'amaro rancore per l'amico che in seno gli dormiva da tanto tempo [...] Egli avrebbe ricordato quell'ora col medesimo ribrezzo che provava per quelle passate col Balli e con Angiolina. Aveva provato infatti a quel pranzo la stessa nota, dolorosa gelosia.¹⁶

È proprio alla luce di *Walkiria* (e del passo che mette in luce il diverso approccio dei due fratelli nei confronti dell'opera wagneriana) che i due segmenti acquisiscono ulteriori elementi di significazione. Nel primo, il lasciarsi trasportare di Amalia dai vivaci racconti dello scultore, non può non richiamare il lasciarsi andare, tutto emotivo, all'onda della musica, nella identificazione (conscia, o forse inconscia) con Sieglinde e il suo impossibile amore (e in quest'ottica Balli ed Emilio appaiono, agli occhi di Amalia, legati da un ambiguo rapporto di specularità, che ritroveremo nelle ultime pagine del romanzo). Allo stesso modo, pare di cogliere la medesima inconsapevolezza da parte di Emilio, che, come durante l'ascolto di *Walchiria* «conosceva intimamente la genesi di quei suoni ma non riusciva ad avvicinarvisi quanto Amalia»¹⁷ e dunque, razionalmente, fuggiva da

Veruda (1868-1904), pittore triestino, amico di Svevo. Per esigenze narrative (egli deve costituire una sorta di figura «paterna» per Emilio) viene rappresentato come più vecchio dallo scrittore (nella realtà era più giovane di circa otto anni). Sul rapporto tra i due cfr. M. C. Provenzano, *Garofani al cioccolato. Corrispondenze cromatiche tra Italo Svevo e Umberto Veruda*, in «Letteratura e arte», 15 (2017), 1-21.

¹⁴ «Fratello e sorella entravano nella medesima avventura» (Svevo, *Senilità...*, 413).

¹⁵ Ivi, 462-465.

¹⁶ Ivi, 506.

¹⁷ Ivi, 525.

qualsiasi identificazione tra sé stesso e l'eroe nel suo amore per Sieglinde, non per questo non ne era inconsciamente suggestionato. Di qui dunque l'esplosione, in maniera dapprima inconsapevole, della gelosia. Ma ancora più ambigua e non meno significativa è la ribadita analogia nell'approccio di Emilio e Amalia nei confronti dell'amore (ancora una volta una evocazione dei gemelli wagneriani?), che conferma la assoluta specularità dei due personaggi, a cui si aggiunge, nell'ottica di Emilio, l'altra, ambigua e ben più sfuggente, sovrapposizione delle immagini di Amalia ed Angiolina. La scrittura sveviana viene a configurarsi così come un continuo gioco di specchi, a tratti grottescamente deformanti, caratterizzato da un fitto reticolo di simmetrie, sdoppiamenti a volte consapevolmente stranianti, un gioco ambiguo che complica la dinamica dei rapporti tra i personaggi, ben lontana da qualsiasi schematismo o linearità o da qualsiasi prospettiva meccanicamente oppositiva. Uno schema di questo tipo giunge a minare alle fondamenta l'identità stessa dei protagonisti, o meglio una identità costruita secondo gli schemi del romanzo ottocentesco. Una identità che si presenterà quindi fluida, contraddittoria, proteiforme e a tratti spiazzante. Questo inquietante meccanismo di ambigue sovrapposizioni giungerà al culmine durante il delirio di Amalia. Com'è noto, la donna evoca, prima in sogno, quindi nel delirio che precede la morte, la realizzazione del suo impossibile amore per Balli, suscitando, ancora una volta, l'ira e la gelosia di Emilio.¹⁸ Emblematico è il caso della fantomatica Vittoria, che Amalia scaccia dal suo capezzale perché parrebbe frapporsi tra sé e l'uomo amato. Certo ella sembrerebbe una delle tante donne dello scultore, ma nelle allucinazioni della morente, ella è anche, secondo il consueto gioco di specchi, quella che, per prima, aveva suscitato il suo senso di abbandono, la sua infelicità e la sua gelosia, quella Angiolina che la aveva irrimediabilmente allontanata dal fratello.

Ma tu non sei Vittoria? – chiese [...] Si chinò [Emilio] su lei per baciarla in fronte. Un istante di quel delirio non fu più dimenticato da Emilio. – Sì, noi due – fece ella guardandolo con quel tono dei deliranti, che non si sa se esclamazioni o domande. – Noi due, qui tranquilli, uniti, noi due soli – [...] Poco dopo però ella parlava di loro due soli nella casa a buon mercato.¹⁹

¹⁸ «Fu strappato a questi sogni dalla voce di Amalia ch'echeggiava tranquilla e sonora nella stanza vicina. Egli provò un sollievo ad essere stato tratto dal suo incubo e saltò dal letto. Si appostò ad origliare. Udì per lungo tempo delle parole, in cui non scopriva altro nesso che una grande dolcezza; nient'altro! La sognatrice voleva qualche cosa ch'altri voleva [...] Quella disgraziata s'era costruita una seconda vita; la notte le concedeva quel po' di felicità che il giorno le rifiutava. Stefano! Ella aveva pronunciato il nome di battesimo del Balli: – Anche costei! – pensò Emilio con amarezza» (Ivi, 503-504).

¹⁹ Ivi, 583-584.

Ed Emilio, quando sentirà ancora una volta evocare il nome di Balli («Stefano – chiamò l'ammalata a voce bassa»)²⁰ deciderà di andare al suo «ultimo» appuntamento con Angiolina.

Si sentì più che mai inutile a quel letto. Amalia non gli apparteneva nel delirio; era ancora meno sua che quando si trovava nel possesso dei suoi sensi [...] – Io adesso andrò all'ultimo appuntamento con Angiolina.²¹

Ancora una volta è la gelosia a muovere i passi di Emilio, una sorta di volontà di rivalse, quella stessa gelosia che lo aveva portato, ipocritamente fingendo forse anche dinanzi a sé stesso, ad allontanare l'amico dalla sorella, fino a farla sprofondare, chiuso nella sua cinica inconsapevolezza, nei «paradisi artificiali»²² e nel delirio. E così solo la «magnifica onda sonora», in cui Amalia coglie tutto il divario fra il destino degli eroi (così lontano, eppure così affine al suo), e tutto «il ridicolo che l'aveva oppressa», riesce a conferire, nell'ineludibile scarto tra sublime e mediocrità borghese, alle pagine sveviane un ulteriore inquietante spessore.

2. Se quindi *Walkiria* (o almeno un segmento di essa) pare agire come una sorta di architetto capace di conferire tutta una serie di significazioni, sottilmente dissimulate, all'interno della narrazione, altre allusioni emergono nel corso del romanzo. Proprio in apertura, è Dante ad essere evocato («A trentacinque anni si ritrovava nell'anima la brama insoddisfatta di piaceri...»),²³ a cui segue la descrizione di Ange, l'Angiolina dagli occhi azzurri e i capelli biondi, stilnovisticamente idealizzata dal protagonista.²⁴

In quest'ottica, particolare rilievo assume la descrizione dell'incedere della donna per le vie di Trieste.

Era impossibile passarle accanto e non guardarla [...] Gli parve di poter

²⁰ Ivi, 530.

²¹ Ivi, 592-595. In una prospettiva siffatta, l'identificazione fra Amalia e Angelina attuata dal protagonista, dopo la morte della sorella, in conclusione del romanzo, non appare certo paradossale (Ivi, 620-621).

²² Ovvio il rimando a C. Baudelaire, *I paradisi artificiali*, in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni, Milano 1996.

²³ Svevo, *Senilità...*, 403. Scoperto è il riferimento a Dante, *Inf.* I, 1.

²⁴ «Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un color giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute, camminava accanto a lui, la testa china da un lato come piegata dal peso del tanto oro che la fasciava». «Per una sentimentalità da letterato il nome d'Angiolina non gli piaceva. La chiamò Lina; poi, non bastandogli questo vezzeggiativo, le appioppò il nome francese *Angèle* e molto spesso lo ingentili e lo abbreviò in *Ange*» (Svevo, *Senilità...*, 404; 419). Sul *topos* della donna-angelo nella letteratura italiana, sui suoi caratteri e sulle sue implicazioni cfr. G. Pozzi, *Temi, topi, stereotipi*, in *Letteratura italiana. II. Le forme del testo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 1984, 418-432.

leggere negli occhi di ogni passante un giudizio ingiurioso. La guardò ancora. Evidentemente ella aveva nell'occhio per ogni uomo elegante che passava, una specie di salute; l'occhio non guardava, ma vi brillava un lampo di luce.²⁵

Emblematico può essere considerato il riferimento (non certo casuale) all'età di Emilio: l'incontro con Angiolina verrebbe a collocarsi «nel mezzo del cammin di nostra vita» ed evocherebbe lo smarrimento del protagonista all'interno della «selva oscura» della passione, di quell'amore sensuale, vagheggiato ma fino a quel momento sostanzialmente ignorato, il tralignamento da quella «diritta via» costituita dai presunti «doveri» o meglio da quell'egoistico attaccamento ai valori piccolo borghesi da cui Emilio stenta a distaccarsi. In questo senso, l'esperienza del protagonista potrebbe essere letta come una sorta di viaggio iniziatico, di discesa agli inferi nel torbido della passione (che può trovare il suo punto più basso negli squallidi appuntamenti nella casa della vedova Paracci, di cui Emilio ossessivamente evoca il «sudiciume»),²⁶ e di una risalita, non certo verso il Paradiso, ma verso quel Limbo entro il quale si svolgerà l'ultima parte, grigia e solitaria della vita di Brentani perfettamente identica a quella che aveva preceduto l'incontro con Angiolina, metafora stessa del progressivo degrado di Emilio e con lui della figura stessa di un certo tipo di letterato.²⁷ In questo senso, *Senilità* pare anche significativamente rivisitare lo schema del *Bildungsroman*,²⁸ giungendo addirittura a ribaltarlo. Se infatti inizialmente la vicenda sembrerebbe conformata sul *pattern* del romanzo di formazione, il finale pare, beffardamente, rovesciare il modello. Alla fine del suo «viaggio», infatti, il protagonista non ha acquisito una maggiore consapevolezza di sé e del mondo, ma tornando a vivere nel Limbo da cui era partito, è esattamente il «pedante solitario», l'inetto sognatore che era all'inizio, ma forse il paradossale, spiazzante punto di arrivo del processo conoscitivo di Emilio, l'acquisita consapevolezza di sé, consiste proprio nella sovrapposizione/identificazione delle due donne, quale disvelamento (a sé stesso e

²⁵ Svevo, *Senilità*..., 438. Il tema viene anche ripreso in un altro luogo: «Nella città laboriosa, in cui a quell'ora nessuno camminava per diporto, la figura di Angiolina, morbida e colorita, con quel passo calmo e quell'occhio attento a tutt'altra cosa che alla propria strada, attirava l'attenzione di tutti» (Svevo, *Senilità*..., 567).

²⁶ «La proprietaria della camera si chiamava Paracci, ed era una vecchierella nauseante dalle vesti sudice [...] Eppure in quella stanzaccia, in presenza di quella sozza vecchia [...] egli sognò d'amore». «Egli soleva attenderla sulle scale tortuose e sudice, poggiata alla ringhiera» (Ivi, 539-540; 546). Si osservi che l'immagine del sudiciume, in un significativo *pendant* tornerà anche nel delirio di Amalia («- Dio mio! Tutto è sudicio qui [...] Se tu vuoi, io devo far così. Restiamo, ma... tanto sudiciume»: Ivi, 576).

²⁷ «Convinto ormai di non poterla elevare in alcun modo, sentiva talvolta, violentissimo, il bisogno di scendere fino a lei, al di sotto di lei» (Ivi, 553).

²⁸ Su forme e caratteri del *Bildungsroman* nella cultura europea fra Otto e Novecento si rimanda a F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino 1999.

al lettore) di quell'ambiguità che fin dall'inizio aveva connotato il suo agire e il suo sentire.

Ancor più significativa, a conferma ulteriore della tutta ironica ripresa sveviana di temi e stilemi danteschi è l'allusione al sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*,²⁹ in cui il passo (giocosamente evocato anche attraverso una precisa spia lessicale, *saluto*) appare totalmente ribaltato, mutato di segno. Non c'è certo traccia di «umiltà» nell'incedere di Angiolina, anzi vi è una sorta di sfrontata esibizione della propria bellezza, né la donna trasmette «salvezza» a chi l'ammira, ma negli occhi dei passanti è ravvisabile, al contrario, uno «sguardo ingiurioso». Proprio questo passo diviene così l'emblema di quello che è l'approccio di Svevo nei confronti delle sue fonti. La ripresa di celeberrimi passi danteschi, facilmente individuabili dal lettore, mostra così come ogni fonte, ogni suggestione letteraria (o musicale) sia passata attraverso il filtro di una corrosiva ironia, che porta ad un consapevole stravolgimento/ribaltamento dei significati.³⁰

3. Il «letterato» Emilio, lettore vorace e scrittore, nella sua sostanziale inautenticità, soprattutto nei suoi dialoghi con Angiolina, all'interno del metaromanzo che sta costruendo nella sua mente, si esprime essenzialmente come un personaggio letterario.

Fece piovere sulla bionda testa le dichiarazioni liriche che nei lunghi anni il suo desiderio aveva maturate e affinate, ma, facendole, egli stesso le sentiva rinnovellare e ringiovanire come se fossero nate in quell'istante.³¹

Prese una mano d'Angiolina, vi appoggiò la fronte, e in quella posa d'adoratore disse tutto il suo pensiero: – Per non farti male, saprei rinunciare a te – [...] Egli andava accarezzando il proprio dolore. La donna ch'egli amava non era soltanto dolce e inerme, era perduta.³²

²⁹ «Questa gentilissima donna [...] venne in tanta grazia de le genti, che quando passava per via, le persone correvano per vedere lei; onde mirabile letizia me ne giungea. E quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giungea nel cuore di quello, che non ardia di levare li occhi né di rispondere a lo suo saluto [...] Ella coronata e vestita d'umiltade s'andava, nulla gloria mostrando di ciò ch'ella vedea e udia. Diceano molti, poi che passata era: Questa non è una femmina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo» (Dante, *Vita Nuova*, XXVI).

³⁰ Sul «rovesciamento» umoristico del *topos* dell'incontro d'amore cfr. Brogi, *Il tempo della coscienza...*, 141-144. Cfr. inoltre G. Trovato, *Giulona e le altre. Rovesciamento e parodia delle donne-angelo nei romanzi di Italo Svevo*, in *Le poetiche del riso. Ironia, comicità, umorismo e grottesco nella letteratura e nella drammaturgia italiana del primo Novecento*, a cura di A. Flemrová e F. De Michele, Oxford 2023, 554-568.

³¹ Svevo, *Senilità...*, 405.

³² Ivi, 436.

Anche in questo caso, l'ironia sembra essere la cifra dominante, ma essa non investe soltanto l'artificiosità di un personaggio che costruisce l'immagine di sé stesso e la storia del suo amore sempre e comunque attraverso il filtro della letteratura (e si pensi in tal senso al precedente costituito da Alfonso Nitti all'interno di *Una vita*), ma pare divenire, in maniera ben più sottile, polemica letteraria. Obiettivo è senz'altro un certo tipo di romanzo sentimentale di fine Ottocento, contro cui Svevo si era già pronunciato all'interno di *Una vita*. Il tentativo di stesura di un romanzo a quattro mani da parte di Alfonso e Annetta,³³ costituisce certo uno dei nodi più interessanti e significativi della narrazione, perché l'autore entra prepotentemente nel dibattito intorno al romanzo che animava la cultura europea *fin de siècle*. Attraverso la contrapposizione fra un intreccio ricco di amori, descrizioni, colpi di scena propugnato da Annetta, e una narrazione quasi priva di eventi, ma incentrata essenzialmente sulla psicologia dei personaggi, caldeggiata da Alfonso, Svevo esprime, attraverso il suo *alter ego*, la sua idea di narrativa, la sua accettazione di precisi modelli e il netto rifiuto di altri, insieme ad una lucida riflessione sul ruolo sempre più rilevante che il mercato editoriale stava assumendo nella società contemporanea, legato alla progressiva marginalizzazione della funzione critica dell'intellettuale.³⁴ Ma al di là di troppo generiche argomentazioni, l'obiettivo polemico dell'autore sembra essere invece ben definito. Dopo aver lasciato per la prima volta Angiolina, Emilio decide infatti di tornare alla letteratura e abbozza il primo capitolo di un futuro romanzo (di cui sarebbe stato ovviamente il protagonista), ripercorrendo, tra l'altro, la trama della sua opera prima.

Aveva scritto il suo romanzo, la storia di un giovane artista il quale da una donna veniva rovinato nell'intelligenza e nella salute. Nel giovane aveva rappresentato sé stesso, la propria ingenuità, la propria dolcezza. Aveva immaginato la sua eroina secondo la moda di allora: un misto di donna e di tigre. Del felino aveva le movenze, gli occhi, il carattere sanguinario. Ibrido miscuglio di tigre e di donna.³⁵

L'intreccio potrebbe evocare immediatamente *Eva*, con i suoi rapporti con la Scapigliatura³⁶ o, in parte, *Eros*³⁷ di Giovanni Verga, incentrati sull'amore distruttivo di un giovane artista per una donna fatale,³⁸ ma

³³ I. Svevo, *Una vita*, in Id., *Romanzi e continuazioni...*, 135-230.

³⁴ Sulla crisi del ruolo dell'intellettuale nell'Italia di fine Ottocento cfr. A. Leone de Castris, *Il Decadentismo italiano*, Roma-Bari 1995.

³⁵ Svevo, *Senilità...*, 528-529.

³⁶ G. Verga, *Eva*, Milano 2023.

³⁷ Id., *Eros*, a cura di G. Traina, Milano 2022.

³⁸ Sull'immagine della «donna fatale» nella cultura europea fra Otto e Novecento cfr. N. Wagner, *Spirito e sesso. La donna e l'erotismo nella Vienna fin de siècle*, Torino 1980 e inoltre B. Dijkstra, *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano 1988.

anche in questo caso l'allusione sembra essere ben più sottile. È stato sottolineato come *Senilità* presenti qualche affinità con il dannunziano *Trionfo della morte*:³⁹ in entrambi i casi un artista, incapace di vivere, si innamora di una *femme fatale*, ma, secondo Baldi, ad accomunare le due opere sarebbe il racconto «filtrato dalla prospettiva di un eroe inetto che adotta il suo punto di vista inattendibile come centro focale della narrazione»,⁴⁰ oltre al ruolo che in entrambi i romanzi assume la musica di Wagner. I rapporti però sembrerebbero ben più profondi. La trama del vecchio (ma in sostanza anche del nuovo) romanzo parrebbe evocare proprio quella del *Trionfo della morte*. In quest'ottica, le «letterarie» espressioni dell'Emilio innamorato rimanderebbero ad un archetipo preciso. Ad una medesima cifra potrebbero essere ricondotte anche le numerose descrizioni di situazioni e paesaggi.

La luna non era sorta ancora, ma là fuori, nel mare, c'era uno scintillio iridescente che pareva il sole fosse passato da poco e tutto brillasse ancora della luce ricevuta. Alle due parti, invece, l'azzurro dei promontorii lontani era offuscato dalla notte più tetra. Tutto era enorme, sconfinato, e in tutte quelle cose l'unico moto era il colore del mare. Egli ebbe il sentimento che nell'immensa natura, in quell'istante, egli solo agisse e amasse [...] La città [era] ai loro piedi, muta, morta come il mare, di lassù niente altro che una grande estensione di colore, misterioso, indistinto: e nell'immobilità e nel silenzio, città, mari e colli apparivano di un solo pezzo, la stessa materia foggata e colorita da qualche artista bizzarro, divisa, tagliata da linee segnate da punti gialli, i fondi delle vie. La luce lunare non ne mutava il colore. Gli oggetti dai contorni divenuti più precisi, non si illuminavano, si velavano di luce. Vi si stendeva un candore immoto, ma di sotto il colore dormiva intorpidito, fosco e persino nel mare che ora lasciava intravedere il suo eterno movimento, baloccandosi con l'argento alla sua superficie, il colore taceva, dormiva. Il verde dei colli, i colori tutti delle case rimanevano abbrunati e la luce di fuori, inaccolta, distinta, un effluvio che saturava l'aria, era bianca, incorruttibile, perché nulla in lei si fondeva.⁴¹

La rappresentazione della città, palesemente filtrata dal punto di vista del protagonista, mostra un tono decisamente prezioso: la prosa appare aulica, particolarmente ricercata sul piano lessicale, non priva di arcaismi e artificiosità e dunque non può non rimandare alla dimensione squisitamente descrittiva della scrittura dannunziana. Sembra crearsi così una sorta di contrappunto fra la «voce» del narratore, caratterizzata da una prosa scarna, essenziale, «grigia», dissacrante e ironica, e gli intermezzi liriceggianti di Emilio, da considerarsi quindi, in questa prospettiva, non

³⁹ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, in Id., *Prose di romanzi*, I, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano 1988. Per quanto riguarda queste analogie si veda G. Baldi, *La coscienza di Giorgio Aurispa*, in Id., *Le ambiguità della decadenza. D'Annunzio romanziere*, Napoli 2008, 131-143.

⁴⁰ Ivi, 141.

⁴¹ Svevo, *Senilità...*, 415; 420.

solo un generico lettore di romanzi, ma un personaggio teso, nei suoi improbabili sogni, a tramutarsi in eroe dannunziano, nell'impossibile tentativo di trasformare la sua grigia e alienante vita da impiegato in opera d'arte. Ancora una sottile polemica contro le mode letterarie imperanti (si pensi ancora una volta alla concezione che Annetta aveva della scrittura romanzesca) e una lucida analisi delle motivazioni alla base di tale successo presso un pubblico che appare acutamente individuato nelle sue strutturali contraddizioni.

E se la voce del narratore ha sempre e comunque una funzione demistificante nei confronti del «velleitarismo» e delle ambigue pose da «superuomo di provincia» assunte da Emilio e da Balli⁴² (e dunque pare sottilmente irridere un determinato paradigma letterario e ideologico) essa diviene altrettanto corrosiva nei confronti di un preciso modello stilistico, nella sua valenza immaginosamente e baroccamente descrittiva. In questo senso, l'incantata descrizione della Trieste lunare, quale appare agli occhi del «letterato» Emilio, si carica di una sottesa ironia e, insieme alle roboanti dichiarazioni d'amore del protagonista ad Angiolina, sembrerebbe costituire una sorta di «parodia» (e si pensi in proposito, a conferma di quello che pare essere il carattere fondamentale della scrittura di *Senilità*, anche alla ripresa dei passi danteschi) della cifra stilistica dannunziana. La verbosa inautenticità di Emilio sembrerebbe quindi avere una matrice ben precisa.

Un altro elemento che emerge dal passo citato è il ricorso alla sinestesia,⁴³ secondo una prassi non certo infrequente all'interno del romanzo. Al di là della diffusione di tale figura retorica nella scrittura *fin de siècle*, la scelta sveviana sembra rispondere a motivazioni più sottili. Ben oltre la «parodia» nei confronti di moduli stilistici dannunziani, nel segmento relativo alla «ricezione» di *Walkiria* da parte dei fratelli Brentani, Svevo sottolinea come «l'epico accordo di colori e suoni»⁴⁴ costituisca, sulle orme di quanto già sottolineava Baudelaire, l'elemento caratterizzante della musica di Wagner.⁴⁵ In questo senso, la suggestione wagneriana sembrerebbe agire, in

⁴² Sulla connotazione di Balli come «superuomo di provincia» e sul suo estetismo quale esempio di un «dannunzianesimo di seconda mano» cfr. Baldi, *Le maschere dell'inetto...*, 80-85. Sulla fiera opposizione di Svevo nei confronti di certe teorie, si osservi quanto affermerà, ancora nel 1927, in una lettera a Valerio Jahier: «Noi siamo una vivente protesta contro la ridicola, concezione del superuomo come ci è stata gabellata (soprattutto a noi italiani)» (I. Svevo, *Epistolario*, Milano 1966, 860).

⁴³ Sull'impiego della sinestesia quale esempio di come la «sensibilità da letterato» filtri ogni percezione di Emilio cfr. Baldi, *Le maschere dell'inetto...*, 63.

⁴⁴ Svevo, *Senilità...*, 525.

⁴⁵ «Davvero sorprendente sarebbe il fatto che il suono non potesse suggerire affatto il colore, che i colori non potessero dar l'idea di una melodia e che il suono e il colore fossero inadeguati a tradurre delle idee, poiché le cose si sono espresse attraverso una reciproca analogia [...] Provai subito la sensazione d'una luminosità più vivida, d'una

Senilità, in maniera ben più profonda rispetto a quanto avveniva nel *Trionfo della morte*.⁴⁶ All'interno del romanzo dannunziano, il *Preludio* e la *Morte di Isotta* costituiscono per il protagonista una «morbosa ossessione»,⁴⁷ che lo porta a identificarsi con l'eroe wagneriano fino a desiderare la morte e l'annullamento totale. L'analogia tra i due romanzi potrebbe apparire in questo senso perfetta: anche il duetto d'amore tra Siegfried e Sieglinde parrebbe infatti costituire, sia pure in maniera velata, sotterranea e non ostentata come nel *Trionfo della morte*, la «morbosa ossessione» dei protagonisti di *Senilità*. Ma se dal punto di vista stilistico, attraverso sfrenate alchimie verbali e una prosa ostentatamente musicale, D'Annunzio sembra voler fare a gara con un'orchestra, nel tentativo di superare i limiti stessi della parola, traducendo il linguaggio musicale in linguaggio verbale⁴⁸ fino a raggiungere funamboliche sperimentazioni di prosa d'arte, in Svevo è proprio il reiterato ricorso alla sinestesia, wagnerianamente intesa come fusione di suono (parola) e colore, a costituire, in maniera ben più sottile e cripticamente allusiva, il più vistoso punto di contatto tra prosa e partitura musicale. In un'ottica di questo tipo, anche la reiterata, ossessiva, evocazione di particolari colori, indissolubilmente legati a personaggi o situazioni non certo in maniera oggettiva, ma pur sempre filtrati dall'«occhio» di Emilio⁴⁹ (si pensi al giallo all'oro per Angiolina⁵⁰ e al grigio per Amalia e

intensità di luce crescente con tale rapidità che le sfumature suggerite dal dizionario non sarebbero riuscite a esprimere questo eccesso sempre rinascente di bagliore e candore [...] Talvolta, ascoltando questa misura infiammata e sovrana, si ha l'impressione di ritrovare, dipinte su un fondo tenebroso e frantumate dal gioco fantastico, le abissali rappresentazioni dell'oppio» (C. Baudelaire, *Su Wagner*, a cura di A. Prete, Milano 1983, 36-38). Interessante è l'analogia istituita fra l'ascolto della musica di Wagner e gli effetti dell'oppio, che parrebbe precludere agli sviluppi del romanzo. Lo scritto baudelairiano nasce dalla forte impressione determinata nel poeta dall'ascolto di due concerti wagneriani al *Théâtre des Italiens* nel 1860 e dalla prima parigina del *Tannhäuser* nel marzo 1861.
⁴⁶ D'Annunzio conosceva Wagner solo in maniera indiretta, attraverso la lettura degli articoli della *Revue wagnerienne* e l'entusiasmo per questo autore mostrato da scrittori quali Gautier, Baudelaire, Bourget (un Wagner dunque filtrato dalla cultura francese). Egli partecipava inoltre alle serate organizzate a Napoli da Niccolò van Westherout (1857-1898) musicista, animatore di un circolo wagneriano. Qui ascoltò, tra l'altro, l'esecuzione al pianoforte del duetto d'amore di Siegmund e Sieglinde (che, come afferma in una lettera a Barbara Leoni, considerava «il più alto e inebriante grido d'amore che mai è scoppiato da petti mortali») e brani dell'ancora «sconosciuto» *Tristano* (in Italia era stato rappresentato solo a Bologna nel 1888). Cfr. G. D'Annunzio, *Il caso Wagner*, a cura di P. Sorge, Roma 2013, 20-22.

⁴⁷ D'Annunzio, *Il caso Wagner*..., 22-24.

⁴⁸ *Ivi*, 22.

⁴⁹ Emblematica è in tal senso una affermazione di Emilio: «Oggi fa bel tempo nevero? Il cielo dovrebbe essere azzurro, il sole splendido. Io lo capisco ma non lo sento. Vedo grigio e sento grigio» (Svevo, *Senilità*..., 491).

⁵⁰ «Angiolina, una bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa, il volto illuminato dalla vita, un colore giallo di ambra soffuso di rosa da una bella salute». «Egli aveva osato una carezza timida sui capelli: tanto oro. Ma oro anche la pelle [...] E

indirettamente per Emilio⁵¹ ma anche al surreale giallastro del cielo in tempesta che accompagna, nella visione allucinata del protagonista, l'agonia della donna)⁵² non ha solo un valore genericamente simbolico (la vita, la

fece vedere anche la sua bocca purissima, le gengive rosse, i denti solidi e bianchi, uno scrigno di pietre preziose». «Il vestito bianco [...] domandava l'occhiata. La testa usciva da tutto quel bianco non oscurata da esso, ma rilevata nella sua luce gialla e sfacciatamente rosea, alle labbra una sottile striscia di sangue rosso che gridava sui denti, scoperti dal sorriso lieto e dolce gettato all'aria [...] Il sole scherzava nei riccioli bianchi, li indorava, li incipriava [...] Quell'occhio crepitava!». «Da settimane non s'era visto raggio di sole, e perciò, quando egli pensava ad Angiolina, associava nel suo pensiero la dolce faccia, il caldo colore dei capelli biondi, all'azzurro del cielo, alla luce del sole, tutte cose che erano scomparse insieme dalla sua vita». «Nella penombra la stanza della vedova Paracci divenne un tempio. Per lungo tempo nessuna parola turbò il sogno. [...] Ella aveva disciolti gli abbondanti capelli ed egli si ritrovò con la testa appoggiata su un guanciale d'oro. Come un bambino, egli vi appoggiò il volto per fiutarne il colore» (Ivi, 404; 415; 438; 528; 541). L'oro e l'azzurro sono associati anche alla figura di Balli («Il Balli era la virtù e la forza [...] Con la voce dolce e con quegli occhi azzurri, sorridenti, egli amava tutto e tutti». «Angiolina, seduta accanto ad Emilio, guardava le sculture con malcontenta ammirazione. Era un bell'uomo con quella sua barba, elegante, brizzolata ma dai riflessi d'oro» (Ivi, 462; 560). Come si può osservare, in questo contesto, è particolarmente ricorrente l'impiego della sinestesia.

⁵¹ «La signorina Amalia non era mai stata bella: lunga, secca, incolore – il Balli diceva che era nata grigia – di fanciulla non le erano rimaste che le mani bianche, sottili, tornite meravigliosamente alle quali ella dedicava tutte le sue cure». «Ebbe un'occhiata di riconoscenza per il Balli, un'espressione intensa che non si sarebbe creduta possibile in quei piccoli occhi grigi». «Per la mente della grigia fanciulla non passarono speranze per l'avvenire». «Ella ritornò al suo vestito abituale, grigio come la sua figura e il suo destino». «Amalia era sola. Sognava. Giaceva supina, uno dei due bracci esili denudato, piegato sotto il capo, l'altro steso sulla coperta grigia, lungo il corpo. La mano cerea era incantevole sulla coperta grigia» (Ivi, 412; 460; 465; 527; 482). Si osservi che al grigio, simbolo della senilità di Amalia, si unisce l'immagine del candore della mano, evocatore della frustrata ma pur sempre presente volontà di vita, e al tempo stesso precorritore della morte (si veda soprattutto il «cerea» dell'ultimo passo). In questo senso, il tema della senilità e quello della morte sembrano wagnerianamente congiungersi. Altrettanto simbolica è la rappresentazione della bocca di Amalia morente, che sembra riprendere, in maniera specularmente oppositiva, quelle labbra rosse e dischiuse di Angiolina, simbolo stesso della vita e della passione («Da prima guardò la mano di cui aveva sentito il contatto, poi lui in faccia; nell'occhio ravvivato dalla febbre null'altro che lo sforzo di vedere, le guance infiammate, le labbra violacee, asciutte, informi, come una vecchia ferita che non sa più rimarginare»: Ivi, 574). Non è necessario ribadire che entrambe le immagini appaiono chiaramente il frutto dell'allucinato punto di vista di Emilio. Sulle valenze psicanalitiche della rappresentazione della bocca cfr. Baldi, *La coscienza di Giorgio Auri-spa...*, 175-192).

⁵² «In lontananza Emilio vide sul cielo fosco la cima d'una altura gialla di luce morente». «L'uragano che da qualche ora minacciava, continuava ad addensarsi. Sulla via non era caduta ancora una goccia d'acqua. Gli ultimi riflessi del tramonto, ingialliti dall'aria torbida, mandavano al selciato e alle case dei riverberi che parevano d'incendio [...] Il giallo sulla via veniva cancellato dalla notte che avanzava rapidamente. Il solo cielo, ove le nubi continuavano ad accavallarsi, rimaneva chiaro e giallo» (Svevo, *Senilità...*, 582; 594-595).

gioinezza, la salute, contro la «senilità» la malattia e la morte, la tempesta che sconvolge l'esistenza),⁵³ ma parrebbe costituire una sorta di *leit-motiv*, allusivamente trasposto dal piano musicale a quello coloristico e visivo. Non è dunque un tema, una frase musicale a identificare e a connotare un personaggio o una situazione,⁵⁴ ma un colore dall'ovvia valenza simbolica.

E la suggestione wagneriana all'interno di *Senilità* pare trasparire anche nella dominante, ostentata dimensione notturna, lunare, della narrazione. Pure in questo caso, spia è un particolare preciso, un cenno brevissimo secondo cui l'amore fra Emilio e Angiolina poteva vivere solo di notte ed era invece destinato ad essere irrimediabilmente distrutto dalla luce del giorno.

... per la prima volta, camminarono insieme per la via alla luce del sole [...] La donna ch'egli amava, *Ange*, era una sua invenzione [...] Alla luce del giorno il sogno scompariva. – Troppa luce – mormorò egli abbacinato – Andiamo all'ombra.⁵⁵

Non si è dinanzi ad una ulteriore constatazione di come il «sogno» di Emilio sia destinato ad essere distrutto dall'irrompere della realtà esemplata dalla luce del sole, o di come il protagonista possa solo, e non solo metaforicamente, vivere nell'ombra. Le reiterate descrizioni di una Trieste incantata e notturna, illuminata solo dai raggi della luna, meta dei lunghi vagabondaggi dei protagonisti, assume un significato preciso, in rapporto

⁵³ Un valore altamente simbolico, quasi una sorta di anticipazione, è dato dall'immagine della testa di Angiolina che Balli tenta di scolpire e che assume invece, in netta opposizione al tema della vitalità incarnata dalla ragazza, le fattezze di un teschio («Fatta fino a quel punto, la scultura aveva qualcosa di tragico. Pareva fosse sepolta nell'argilla, facesse degli sforzi immani per liberarsene. Anche la testa su cui qualche colpo di pollice aveva incavate le tempie e lisciata la fronte, appariva come un teschio coperto accuratamente di terra perché non gridasse»: Ivi, 559). Notevoli analogie saranno presenti nella rappresentazione della testa di Amalia morente, filtrato dallo sguardo d'artista dello scultore, segno ancora una volta di ambigue, dissimulate, inconse analogie («Il Balli la guardò con evidente ammirazione. La luce gialla della candela si rifletteva luminosissima sulla faccia umida d'Amalia, tanto che pareva luminosità sua; il nudo così brillante e sofferente gridava. Pareva la rappresentazione plastica di un grido violento di dolore»: Ivi, 607).

⁵⁴ Anche all'interno del *Trionfo della morte* D'Annunzio sembra voler trasporre la tecnica del *leit-motiv* dal piano musicale a quello letterario. Egli, infatti, identifica personaggi o situazioni attraverso stilemi precisi. L'artificio torna, ad esempio, in maniera massiccia, nella evocazione di una figura chiave (assente di fatto dalla narrazione ma idealmente presente, in maniera determinante, per tutto il romanzo), quella di Demetrio, zio e, di fatto, padre spirituale, punto di riferimento e modello del protagonista, musicista, morto suicida a causa della sua sostanziale incapacità di vivere («E rivide l'uomo dolce e meditativo, quel volto pieno d'una malinconia virile, a cui dava un'espressione strana una ciocca bianca tra i capelli oscuri, che gli si partiva di sul mezzo della fronte»: 129; 167; 169 ecc.).

⁵⁵ Svevo, *Senilità*..., 438-439.

alla sottolineata impossibilità che l'amore di Emilio e Angiolina possa vivere alla luce del giorno. Nel duetto d'amore del *Tristano* è proprio la notte a essere costantemente, ossessivamente, evocata e la luce del sole viene considerata nemica della unione dei due eroi. E sarà infatti proprio l'arrivo del nuovo giorno a separare i due amanti.⁵⁶ Anche in questo caso però il modello è filtrato attraverso l'ironia sveviana: l'intellettuale, sognatore, Emilio non ha difficoltà certo, nell'idealizzare sé stesso e il suo «impossibile» amore con la «sua» Angiolina, a identificare sé e la donna con i due mitici amanti wagneriani. Uno scontro tra «alto» e «basso», dunque, tra idealizzazione e miserie tutte terrene, una forma ulteriore di autoinganno, segno ulteriore della strutturale scissione del personaggio.⁵⁷ In questa prospettiva, la presenza del *Tristano* all'interno del romanzo non appare certo irrilevante. L'opera wagneriana però, a differenza di *Walkiria*, non viene mai esplicitamente citata in *Senilità*: un indizio, probabilmente, di come l'autore voglia prendere le distanze da D'Annunzio e dall'approccio / reimpiego che questo autore aveva fatto dell'opera all'interno del *Trionfo della morte*, optando per un riuso sotterraneo, oscuro, ma forse ben più profondo. Per entrambi però, nonostante le reiterate prese di distanza di Svevo nei confronti di D'Annunzio romanziere e soprattutto «ideologo», in una forse singolare consonanza, Wagner è colui che «ha rivelato a noi stessi la parte più occulta della nostra intima vita»,⁵⁸ «l'artista moderno per eccellenza perché nulla è più moderno di questi morbi dell'organismo intero, di questa decrepitezza».⁵⁹

4. Al di là dell'onnipervasiva presenza di Wagner, altre suggestioni provenienti dal teatro d'opera sembrano affiorare tra le righe di *Senilità*, in un gioco in cui l'autore ironicamente giustappone la «musica dell'avvenire» alla più schietta tradizione italiana. Si inizia con un'allusione, apparentemente generica, all'apertura del romanzo, in uno dei primi incontri fra Emilio e Angiolina («Nella vicina faccia della fanciulla, la luce lunare

⁵⁶ R. Wagner, *Tristan un Isolde*, atto II, scena III.

⁵⁷ «Nel Brentani s'erano andati formando addirittura due individui che vivevano tranquilli l'uno accanto all'altro» (Svevo, *Senilità*..., 432).

⁵⁸ D'Annunzio, *Il caso Wagner*..., 58.

⁵⁹ Ivi, 54. D'Annunzio sottolinea inoltre come «al poeta di Siegfried e di Parsifal non sia ignota nessuna delle inquietudini, delle ansie, delle aspirazioni, delle ripugnanze, delle mille delicate e incurabili infermità da cui è afflitto lo spirito moderno» (Ivi, 44). Si osservi infine che Svevo, in una lettera da Venezia alla moglie del gennaio del 1901, manifesterà il suo interesse per *Il Fuoco* e il disappunto per la mancata esecuzione di un programmato *Tannhäuser* («Lessi buona parte del *Fuoco*, che mi interessa e mi piace poco. *Tannhäuser* non c'è», *Epistolario*..., 225). Ancora una volta, dunque, Wagner e D'Annunzio, letto forse in virtù proprio del rapporto con il compositore tedesco (com'è noto, all'interno del *Fuoco* vengono narrate la morte e le esequie dell'autore di *Walkiria*).

s'incarnava [...] Baciava la bianca casta luce».⁶⁰ Il riferimento alla *Norma*, al celeberrimo *Casta diva*⁶¹ appare scoperto, evidente, addirittura ovvio, per cui esso sembra costituire una sorta di macroscopico segnale del carattere piccolo borghese della cultura dei fratelli Brentani e del loro *entourage*, lettori di romanzi, ma anche appassionati cultori del melodramma (e non dimentichiamo che anche Svevo era un assiduo frequentatore dei teatri triestini, il Teatro Comunale e il Politeama Rossetti, attento fruitore di spettacoli di opera e di prosa). Un segno ulteriore delle suggestioni che avevano modellato l'immaginario e la percezione stessa della realtà dei due fratelli e dunque dell'orizzonte entro il quale il lettore deve collocare il loro sentire e il loro agire.

Molto meno generico e certo ben più ricco di implicazioni è il riferimento a un'altra opera. Nel V capitolo, Balli, a pranzo a casa Brentani, dichiara di voler lasciare Margherita, una delle sue amanti, perché pensa che la donna gli sia stata infedele. A questo punto canta *Pria confessi il delitto e poscia muoia*.⁶² L'episodio è del tutto marginale e, apparentemente, la citazione, esplicita, parrebbe generica, senza un particolare rilievo nell'economia della narrazione. Ad una lettura più attenta però essa assume il valore di una allusione precisa, di una spia capace di conferire al testo ulteriori livelli di significazione. Il verso è tratto infatti dal libretto di *Otello* di Arrigo Boito,⁶³ musicato da Verdi: il Moro, nascosto, ormai accecato e reso folle dalla gelosia, attende che Jago faccia confessare a Cassio il presunto legame con Desdemona. Esso viene quindi citato in maniera scopertamente ironica, quale espressione di un comune, forse addirittura scontato, bagaglio culturale, ma il verso costituisce altresì il segnale lanciato ai lettori, di come proprio *Otello* sia uno dei grandi archetipi alla base del romanzo sveviano.⁶⁴ In maniera sottile però l'autore tiene a precisare che a fare da sfondo

⁶⁰ Svevo, *Senilità*..., 420.

⁶¹ *Norma*, atto I, scena IV. L'ironia, in questo caso, pare essere racchiuso tutto in quel *casta*, quasi un ossimoro se unito ad Angiolina.

⁶² Svevo, *Senilità*..., 470.

⁶³ A. Boito, *Otello*, atto III, scena IV. Su Boito librettista e uomo di teatro e in particolare su *Otello*, cfr. E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia 2010 (in particolare 101-137); Id., *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma 2013, 139-148. Boito, nella sua giovinezza acceso fautore della «moderna» musica wagneriana contro la tradizione del melodramma italiano, era stato anche traduttore del *Tristano*. Cfr. in proposito V. Ottomano, «*Son fuor dal mondo*»: ammirazione e fuga nel *Tristan un Isolde tradotto da Boito*, in «*Ecco il mondo*»: Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro. Atti del Convegno, a cura di M. J. Biggi, M. Girardi e E. d'Angelo, Venezia 2019, 101-127.

⁶⁴ Si osservi infine che, se in Svevo la scelta dei nomi dei personaggi non è mai casuale, lo stesso nome Margherita, riferito alla donna di cui Balli sta parlando e che intende lasciare, potrebbe apparire come una ulteriore allusione, tutta ironica, a Boito e al suo *Mefistofele*. Su questo complesso melodramma cfr. A. Boito, *Il primo Mefistofele*, a cura di E. d'Angelo, Venezia 2013.

all'ossessiva gelosia di Emilio⁶⁵ (e del suo *alter ego* Amalia) non è il mito shakespeariano, ma il mito filtrato attraverso il libretto di Boito, a conferma della assoluta impossibilità della tragedia nell'universo tardo-borghese e del suo progressivo degradarsi nelle forme del melodramma.⁶⁶

Ed è proprio questa allusione a caricare l'intero capitolo di molteplici livelli di significazione, atti a conferire un inquietante spessore all'ambiguo rapporto tra i personaggi. In questo segmento, infatti, Balli porta a compimento la sua opera di seduzione nei confronti di Amalia, attraverso la sua brillante capacità affabulatoria.

Egli fu ciarlierò. Raccontò della sua prima gioventù ricca di avventure sorprendenti [...] Amalia, incantata stava a sentire quel racconto che le confermava la vita essere ben differente da quella che aveva conosciuta [...] Ella ammirò la felicità del Balli e amò in lui la forza e la serenità che erano in lui le sue più grandi fortune.⁶⁷

Come non pensare al duetto d'amore fra Otello e Desdemona, in cui viene evocato l'innamoramento della donna, determinato proprio dalla potenza evocativa dell'eroe, dal racconto delle alterne, drammatiche vicende della sua vita?⁶⁸ Evidente, e giocosamente scoperto, è però il ribaltamento attuato dall'autore: le «sventure» del Moro divengono così le «fortune», la incrollabile «serenità» di Balli, le allegre avventure di una vita di *bohème* (una allusione alla Scapigliatura e, ancora una volta a Boito stesso?). Non più dunque esilio, traversie, feroci battaglie, ma la spensierata vita di un giovane artista. La «degradazione» del tragico non poteva essere più evidente.

L'*Otello* agisce però all'interno del romanzo a livelli molteplici. Se quindi, per un verso, la fascinazione di Amalia sembra riproporre quella di Desdemona, in tutto il racconto della (duplice) gelosia di Emilio, traspare con forza la suggestione dell'«architetto». Si osservi, ad esempio, il racconto di Balli ad Emilio, in una delle prime sere di Carnevale, in cui lo scultore dice di aver visto Angiolina in compagnia di un altro uomo.

Peccato! Hai perduto uno spettacolo che sarebbe stato salutare per te – [...] Voleva sapere di che cosa si trattasse, altrimenti non si sarebbe mosso di là [...] Divenuto serio, costui gli raccontò del caso per cui s'era imbattuto in Angiolina e l'aveva colta in flagrante. In un'alcova la cosa non sarebbe potuta essere più chiara [...] Si appoggiò ad un paracarro e quanto

⁶⁵ È Emilio stesso a sottolineare infatti, in un dialogo con Balli, la sua morbosa, ossessiva gelosia («Eppure [...] non ho mai sofferto di gelosia quanto ora. [...] Io sono ammalato di gelosia, solo di gelosia. Sono geloso anche di altri, ma prima di tutto di te») (Svevo, *Senilità...*, 501).

⁶⁶ Su questo tema si rimanda a P. Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Torino 2000.

⁶⁷ Svevo, *Senilità...*, 462-464.

⁶⁸ «*Desdemona*. Quando narravi l'esule tua vita / e i fieri eventi e i lunghi tuoi dolori, / ed io t'udia coll'anima rapita / in quei spaventi e coll'estasi in cor [...] Ed io vedea fra le tue tempie oscure / splendere del genio d'eterna beltà [...] Ed io t'amavo per le tue sventure / e tu mi amavi per la mia pietà» (Boito, *Otello*, atto I, scena III).

più attendeva, tanto più forte si faceva la sua speranza di vederla quella stessa notte [...] Una rabbia impotente gli gonfiò il petto [...] Una grande paura di sé stesso lo colmò. Sarebbe stato ugualmente ridicolo anche uccidendola, si disse, come se egli avesse avuto un'idea da assassino.⁶⁹

Balli sembra quindi assumere, con il suo cinico e lucido racconto, le fattezze di Jago e l'esplosione di gelosia di Emilio, che si nasconde per avere le prove del tradimento, non può che rimandare all'analogia sequenza dell'*Otello* (da cui peraltro era tratto il verso precedentemente citato).⁷⁰ Ma ancor più significativa è la conclusione, in cui Emilio sente crescere in sé una furia omicida, ma, al contempo nella sua incapacità di agire, avverte come in ogni azione, sarebbe stato comunque «ridicolo». E proprio in quel conclusivo «ridicolo» pare collocarsi tutto il senso della allusione, in cui, nello scontro fra la furia omicida del guerriero e l'inerzia dell'«uomo ridicolo», emerge la corrosiva ironia sveviana nei confronti del suo antieroe e quindi la sua stessa modalità di riuso di fonti e modelli. E nel capitolo successivo, il dialogo fra Emilio e il giovane, brillante Leardi, una sorta di *alter ego* di Cassio (a sua volta preceduto da un lungo elenco degli amanti di Angiolina fornito dal cinico Sorniani, che acquista in questo caso le fattezze di Jago),⁷¹ con la voglia spasmodica del protagonista di conoscere se vi sia stato un altro tradimento, culminante in un attacco di folle e insensata gelosia, non può che costituire una allusione ulteriore.

Leardi! Il bel giovine, biondo e robusto, dal colorito di giovinetta su un organismo virile, passava il Corso, serio come sempre [...] Il Brentani aveva ceduto a un istinto imperioso. Visto che non gli era permesso di cercare Angiolina, il meglio che gli restava da fare era attaccarsi a chi nel suo pensiero era perennemente legato a lei [...] Il Brentani intanto fu preso da un violento desiderio di farlo ciarlare di Angiolina. Di quanto l'altro gli diceva, egli non sentiva che le singole parole, quasi meccanicamente, per cercarvi un suono che ricordasse il nome di Angiolina e gli desse l'opportunità di attaccarvisi per parlare di lei [...] Come sentiva d'odiarlo! Avrebbe voluto poter spiarlo almeno per quella giornata; certo avrebbe finito con lo scoprirlo accanto ad Angiolina. Un'ira insensata gli fece digrignare i denti e subito dopo si rimproverò quell'ira con amarezza e ironia.⁷²

⁶⁹ Svevo, *Senilità...*, 475-478. A conferma di come Svevo voglia «giocare» con la grande tradizione del melodramma italiano, si osservi come Balli, proprio in questa sequenza accenni «Sì vendetta, tremenda vendetta...» (*Rigoletto*, atto II, scena VIII). Un riferimento ovvio, segno ancora una volta della volontà di inquadrare la cultura dei suoi personaggi entro quell'orizzonte piccolo borghese di cui si è parlato, ma anche un mezzo per ribadire il tema della gelosia (in questo caso quella di un padre nei confronti della figlia).

⁷⁰ Boito, *Otello*, atto III, scena IV.

⁷¹ Svevo, *Senilità...*, 490-492.

⁷² Ivi, 494-497.

E anche in questo caso, tutto il senso della ripresa pare collocarsi nel conclusivo «ironia» che, ancora una volta, svela il senso del gioco di Svevo con i suoi «modelli».

Una ulteriore velata ripresa sembra essere presente nell'ultimo incontro fra Emilio e Angiolina, quando il protagonista, dopo essersi allontanato dalla sorella morente, dichiara di voler spezzare ogni legame con la donna.

Anche nell'ira enorme che lo pervadeva tutto, egli pensò un momento se non fosse tuttavia possibile di ritornare allo stato di calma rassegnata in cui s'era trovato poco prima. Ma non sarebbe stato giusto di atterrarla e calpestarla? L'afferrò per le braccia per impedirle di andare [...] – È l'ultima volta che ci vediamo – urlò [...] – E sai perché? Perché tu sei una... – Esitò un istante, poi urlò quella parola che persino alla sua ira era sembrata eccessiva, la urlò vittorioso, vittorioso del suo stesso dubbio. – Lasciami – gridò ella, sconvolta dalla rabbia e dalla paura.⁷³

L'allusione pare essere alla scena II del III atto dell'*Otello*, in cui il protagonista, esasperato da una «insensata gelosia», giunge quasi allo scontro fisico con Desdemona, incolpandola dei suoi presunti tradimenti e ripetutamente apostrofandola quale «vil cortigiana».

Al di là dei palesi rapporti intertestuali, emerge quindi come ogni spunto sia scopertamente filtrato attraverso l'auto-idealizzazione di Emilio, che pare pertanto sentirsi un eroe da melodramma, da cui sembra mutuare gesti, atteggiamenti e lessico. La vistosa sproporzione fra un eroe come Otello e l'inetto, pedante, Emilio, diviene quindi un mezzo ulteriore per mettere a nudo le debolezze e le contraddizioni del personaggio.

Il gioco fra Svevo e il mondo del melodramma non è però circoscritto al solo *Otello*. Palesi quanto ovvi sono infatti anche i riferimenti alla *Traviata*. Scontata potrebbe apparire una identificazione tra Angelina/Violetta Valéry ed Emilio/Alfredo Germont. Emilio, infatti, vorrebbe «redimere» la sua amata (ed emblematiche sono in tal senso affermazioni quali «Io volevo salvarti e tu mi hai deriso»),⁷⁴ ma più interessante è notare come alcune suggestioni emergano anche ambigualmente all'interno del triangolo Emilio-Amalia-Balli. Si è detto come la morbosa, oscura, gelosia di Emilio nei confronti del rapporto tra lo scultore e sua sorella, sia mascherata, davanti agli altri, ma soprattutto davanti a sé stesso, da motivazioni di carattere moralistico, da ipocrita ossequio verso convenzioni e pregiudizi piccolo borghesi, ma, ancora una volta, una spia lessicale sembra indirizzarci in una direzione precisa. Nel momento in cui Emilio decide di allontanare l'amico, egli afferma, infatti, che «doveva apparire un padre integerrimo, ch'è mosso ad agire dal solo scopo di proteggere i suoi cari».⁷⁵ E dunque, in questo falso agire da «padre integerrimo», quale suggestione migliore

⁷³ Ivi, 601.

⁷⁴ Ivi, 478.

⁷⁵ Ivi, 507.

poteva venire se non da Giorgio Germont, che interviene per rompere il legame tra suo figlio e Violetta, al fine di salvare il buon nome e la rispettabilità dell'intera sua famiglia?⁷⁶ Ancora una volta un sottile gioco di identificazioni, e un ambiguo scambio di maschere.

L'eco della *Traviata* giunge però, in maniera solo apparentemente paradossale, anche durante l'agonia di Amalia. Ancora una volta è uno spunto, che potrebbe sembrare di scarso rilievo, a rimandarci ad un contesto ben preciso. Quando Emilio torna a casa e trova Amalia agonizzante, in preda al delirio, sente provenire dall'esterno musica e canti.

Alcuni villici passavano cantando per una via vicina [...] Tutti i suoni che gli giungevano erano monotoni, senza colore e senza senso. In un appartamento vicino un dilettante maldestro stonava sul pianoforte un valzer volgare.⁷⁷

Evidente appare il richiamo ai canti che, per le vie di Parigi mentre «il Carnevale impazza» giungono nella stanza di Violetta morente.⁷⁸ Se infatti assurda potrebbe sembrare qualsiasi identificazione tra la «grigia» Amalia capace di vivere e di amare solo attraverso la sua immaginazione e la vivace, brillante «cortigiana» Violetta (ma forse nel delirio, nelle allucinazioni prodotte dall'etere, non è proprio una vita piena di passione quella vagheggiata da Amalia?), alcuni particolari suggeriscono rapporti precisi. Non a caso sarà proprio Emilio (pentito?) a richiamare Balli al capezzale della sorella, così come Germont padre aveva fatto nei confronti del figlio.⁷⁹ Ma anche Emilio sembra tornare dalla sorella dopo una lunga assenza, se non fisica, oggettiva, senz'altro spirituale. La figura di Alfredo appare pertanto sdoppiata.

Quale sguardo! Non più di febbre, ma di persona stanca a morte. – Ma cosa ho, Emilio? Io muoio – [...] Le disse ch'ella era stata molto male, ma che adesso, si capiva, risanava. L'affetto che sentiva in cuore traboccò e si mise a piangere dalla consolazione. Baciandola gridò che da allora sarebbero vissuti insieme, uniti, uno per l'altro. Gli pareva che tutta quella notte tormentosa non ci fosse stata che per prepararlo a tale inaspettata felice soluzione. [...] Entrò il Balli. Aveva udita la voce di Amalia e veniva anche lui, sorpreso dall'insperato miglioramento. – Come sta, Amalia? – le domandò affettuosamente –. Ella lo guardò con un'espressione di sorpresa incredula: ma dunque non era un sogno? Considerò lungamente Stefano, guardò poi il fratello e di nuovo il Balli come se avesse voluto confrontare i due corpi e cercare se a uno dei due fosse mancato l'aspetto della realtà.⁸⁰

⁷⁶ *La Traviata*, atto II, scena V.

⁷⁷ Svevo, *Senilità*..., 573.

⁷⁸ *La Traviata*, atto III, scena V.

⁷⁹ Svevo, *Senilità*..., 573.

⁸⁰ Ivi, 611-612. Nel cenno all'improbabile guarigione di Amalia e alla speranza di una vita insieme in una «casetta» ovvio appare il riferimento alle speranze di Violetta

Ancora una volta Emilio e Balli sembrano fondersi nello sguardo della morente. Le evidenti allusioni alla morte di Violetta divengono quindi il segno di come Emilio riesca a trasfigurare sé stesso, la sorella, e persino un evento come la morte in una inautentica dimensione melodrammatica. Fra lui e la realtà non può mancare l'onnipervasivo filtro costituito dalla letteratura o dal melodramma. Proprio la siderale distanza fra dei, eroi e personaggi sveviani diviene il mezzo per ribadire, attraverso l'ammiccante, dissociato gioco allusivo fra l'autore e le sue fonti, la grigia mediocrità entro cui sono costretti a vivere i protagonisti del romanzo, con la loro impossibile aspirazione a un'esistenza diversa, a una improbabile pienezza vitale invano vagheggiata. E così Emilio ed Amalia, Balli e Angiolina sono condannati non solo a non poter rappresentare la loro impossibile tragedia, ma addirittura a loro pare preclusa anche la dimensione ben più limitata e oscura del melodramma. Essi, quindi, sotto un «cielo di carta»⁸¹ irrimediabilmente lacerato, vivono, durante un effimero e tragicamente grottesco carnevale, in una borghese irredimibile mediocrità, la loro «triste commedia»,⁸² la loro desolante impossibilità di essere «eroi».

Breve sintesi: L'articolo mette in luce modelli e suggestioni, da Dante a D'Annunzio, da Wagner al melodramma italiano, alla base della scrittura di *Senilità*, evidenziando come l'ironia costituisca in molti casi la cifra fondamentale nel rapporto tra l'autore e le sue fonti.

Parole chiave: Dante Alighieri, Gabriele D'Annunzio, Richard Wagner, Melodramma, Ironia

Abstract: The article highlights models and suggestions, from Dante to D'Annunzio, from Wagner to the Italian melodrama, which are behind the writing of *Senilità*. It underlines how irony often is the essential aspect in the relationship between the author and his sources.

Keywords: Dante Alighieri, Gabriele D'Annunzio, Richard Wagner, Melodrama, Irony

morente («Parigi, o cara, noi lasceremo, / la vita uniti trascorreremo: / de' corsi affanni compenso avrai, / la mia salute rifiorirà», *Traviata*, atto III, scena VI).

⁸¹ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Mazzacurati, Torino 1993, 164.

⁸² «Quel carnevale, perché meschino gli dava un'ira da moralista [...]Ma intanto ricordava d'assistere al preludio di una triste commedia. Incominciava a formarsi il vortice che per un istante avrebbe sottratto l'operaio, la sartina, il povero borghese alla noia della vita volgare per condurli poi al dolore. Ammaccati, sperduti, alcuni sarebbero ritornati all'antica vita divenuta però più greve; gli altri non avrebbero trovato mai più la quaresima» (Ivi, 472).

