

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 14 / Issue no. 14

Dicembre 2016 / December 2016

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 14) / External referees (issue no. 14)

Francesca Bortoletti – University of Leeds

Stefano Carrai – Università di Siena

Luca Curti – Università di Pisa

Marco Faini – Università di Urbino

Matteo Palumbo – Università di Napoli Federico II

Fabio Pierangeli – Università di Roma “Tor Vergata”

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2016 – ISSN: 2039-0114

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione è una rivista *peer-reviewed* con un profilo scientifico che fa riferimento all'area della letteratura, dell'arte, del cinema, della storia e delle scienze umane. È dedicata a un tema eminentemente interdisciplinare come la citazione, ovvero il reimpiego dei materiali (innanzitutto verbali, ma anche visivi e musicali) all'interno di un testo: appropriazione di un frammento e sua inserzione in altro sistema, a partire dalle strategie del classicismo fino alle pratiche di riscrittura del postmodernismo. La rivista intende occuparsi del fenomeno sia da un punto di vista teorico, sia da un punto di vista interpretativo e storico. I contributi possono essere scritti in francese, inglese, italiano, neerlandese, spagnolo, tedesco.

Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies is a peer-reviewed, biannual scientific journal which addresses the fields of literature, art, cinema, history and the humanities. With its focus on the theory and practice of quotation, the journal has an essentially interdisciplinary approach, publishing articles on the textual re-use of verbal, visual and musical materials, and specifically the appropriation of fragments and their re-insertion into a different context, from classicism to postmodern rewritings. Prospective contributors may consider the question of quotation both in theoretical and interpretative/historical perspectives. Contributions can be written either in French, English, Italian, Dutch, Spanish or German.

INDEX / CONTENTS

Speciale Sannazaro

TERRITORI D'ARCADIA. FURTI E METAMORFOSI DELLA PAROLA

a cura di Gianni Villani

<i>Presentazione</i>	3-11
<i>Virgilio e Boccaccio in Arcadia</i> ERIC HAYWOOD (University College – Dublin)	13-33
<i>La “sompogna” e la “musette”. Sannazaro e Jean Lemaire</i> CARLO VECCE (Università di Napoli L'Orientale)	35-56
<i>Autori, generi e stili in Sannazaro. Citazioni fra “Arcadia” e rime volgari</i> ROSANGELA FANARA (Università di Pavia)	57-73
<i>Tra memoria poetica e autocitazione. Ossessioni verbali e funerarie nell’“Arcadia”</i> MARINA RICCUCCI (Università di Pisa)	75-93
<i>Iacopo Sannazaro and the Creation of a Poetic Canon in Early Modern England</i> ALESSANDRA PETRINA (Università di Verona)	95-118
<i>Un filtro per i “Sepolcri”. Schede arcadiche foscoliane</i> ORNELLA GONZALES Y REYERO (Liceo scientifico-linguistico “Agostino Maria De Carlo” – Giugliano)	119-130
<i>Da Sannazaro a Manzoni. L'idillio a metà.</i> GIANNI VILLANI (Roma)	131-157
<i>Sincero personaggio in un romanzo storico napoletano</i> CRISTIANA ANNA ADDESSO (Università di Napoli Federico II)	159-174

MATERIALI / MATERIALS

<i>Arte della variazione. I racconti di Gesualdo Bufalino</i> ALESSANDRA CAPUTO (Università di Bologna)	177-188
<i>Personaggi sulla graticola. Dostoevskij in Tiziano Scarpa</i> ADRIANO FRAULINI (Università di Bologna)	189-196



GIANNI VILLANI

PRESENTAZIONE

L'impulso alla citazione, quando non si tratti di esplicito rapporto di concorrenza o prosecuzione di genere (come nel caso del *Morgante* rispetto all'anonimo *Orlando* quattrocentesco), ovvero di semplice ripresa tematica (come nella tradizione novellistica), proviene piuttosto dagli automatismi della memoria, dalla capacità di trattenere in profondo la parola letta, sedimentandola, per liberarla all'occorrenza in forme ripensate, agli antipodi dello stereotipo. In tal caso il reimpiego può consumarsi in modo assai sottile, avvalendosi di immagini o parole altrui come "scala per arrivare ad altre talvolta lontanissime in apparenza".¹ Forse che si direbbe mai che l'*incipit* stesso dell'*Arcadia* ("Sogliono il più de le volte gli alti e spaziosi alberi")² si trasferirà con parole, strutture sintattiche e cadenze in un *incipit* di tutt'altra letteratura, nientedimeno che nella dedica machiavelliana del *Principe* a Lorenzo de' Medici? Naturalmente le

¹ Cfr. A. Manzoni, *Sul romanticismo. Lettera al marchese Cesare d'Azeglio*, premessa di P. Gibellini, a cura di M. Castoldi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoniani, 2008, p. 23.

² Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, Introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013, p. 57 (I). Sottolineatura nostra.

citazioni manifestano sempre “un indizio opaco, oscurato, che conserva tuttavia al suo interno la scintilla potenziale del riconoscimento”,³ rimanendo al lettore il dover orientarsi fra distinzione e somiglianza, adesione e tradimento, per poi accorgersi dei significati nuovi conferiti alle voci del passato, restituite magari a noi con ottimo interesse: come se il già scritto costituisse uno sterminato dizionario contenente non solo parole, ma costrutti, temi, esecuzioni, in modo da “faire apparaître un nouvel état philosophal de la matière langagière”.⁴ Nel caso dell’*Arcadia*, peraltro, sono le tante forme di travestimento a farne un testo pieghevole al ‘rubato’,⁵ poiché queste sviano lo sguardo, sfocano i profili, contribuendo alla natura talora criptica della successiva citazione.

Nella consapevolezza di un Rinascimento italiano fortemente creditore verso la cultura europea, Francesco Torraca – già allievo di Francesco De Sanctis, di cui aveva raccolto lezioni napoletane inclusive dei nomi di Manzoni e Leopardi – pubblicava a pochi anni di distanza due monografie: una sugli “imitatori stranieri” delle opere di Sannazaro ma con inevitabile priorità di attenzione per il capolavoro (1882), l’altra esclusiva sulla “materia” dell’*Arcadia* (1888).⁶ L’intervallo di un semplice lustro fra la realizzazione dei due progetti lascia pensare che per taluni aspetti essi corrispondessero all’impulso di un’implicita idea, mirante a mostrare quale

³ Cfr. R. Rinaldi, *Per la citazione*, in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione / Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies”, 1, 2010, p. 2, all’indirizzo elettronico www.parolerubate.unipr.it.

⁴ Cfr. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 51.

⁵ Si pensi soltanto alle precoci parodie teatrali di Angelo Belco detto Ruzante già negli anni Venti del Cinquecento, dal controcanto della *Pastoral* alla ripresa nel prologo della *Betia* di un motivo del prologo sannazariano. Si veda P. Vescovo, ‘*La busca de Jacopo*’. *Visualizzazione, letteratura applicata, teatro*, in *La cultura napoletana nell’Europa del Rinascimento*, a cura di P. Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 304-305.

⁶ Si veda F. Torraca, *Gl’imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, Roma, Loescher, 1882 e Id., *La materia dell’Arcadia del Sannazaro*, Città di Castello, Lapi, 1888.

incredibile snodo culturale e letterario fosse stata l'*Arcadia*: un luogo d'approdo per il riuso di materiali tematico-verbali provenienti dai libri del passato (greci e latini ma anche biblici) e da quelli moderni (in volgare e in latino); e nel contempo un testo da cui si erano subito riprese immagini e spunti anche fuori d'Italia, in area iberica, francese e anglosassone, nel corso di tutto il Cinquecento e ancora nel Seicento. Si pensi a Garcilaso de la Vega, che nella sua seconda egloga riscrisse in modo fedele, e nel contempo nuovo, larga parte dell'ottava prosa dell'*Arcadia*; a Honoré d'Urfé, che per il suo romanzo pastorale *L'Astrée* seppe considerare l'andamento analitico delle descrizioni sannazariane; a Sir Philip Sidney, che con *The Countess of Pembroke's Arcadia* in piena età elisabettiana recepì dal libro tardo-umanistico e dalla *Diana* del portoghese Jorge de Montemayor (a sua volta debitrice di Sannazaro) l'idea di uno scenario alternativo alle difficoltà contingenti, storiche e biografiche.

Come documenta Carlo Vecce, un singolare utilizzo 'straniero' dell'*Arcadia* fu quello di Jean Lemaire de Belges, poliglotta cortigiano del duca Pierre II de Bourbon, che addirittura si avvalse della prima redazione del testo quale strumento attraverso cui tessere la tela della sua cultura umanistica, orientandola verso nuove forme di sensibilità. *Le temple d'Honneur et de Vertus*, stampato a Parigi agli inizi del 1504, costituisce infatti il primo esempio di diffusione europea dell'opera: in questa allegoria pastorale, che riverbera una realtà contemporanea dominata dalla presenza della morte, si riconoscono le tracce di una lettura attenta del *Libro pastorale pastorale nominato Arcadio*, per i simboli propri del genere (la *sampogna* in Sannazaro, la *musette* in Lemaire), per i dettagli iconografici, per il tema della morte di Pan.

Agli ultimi decenni del Cinquecento risale invece la ricezione anglosassone dell'*Arcadia*, su cui fa il punto Alessandra Petrina mostrando le dinamiche citazionali attraverso le quali il modo pastorale si venne

affermando in Inghilterra e concentrandosi sulla grande figura di Sidney. Fra tradizione classica e moderna, non senza qualche eredità intermedia declinabile in connotazione cortese e di “romance”, una nuova sintesi pastorale fu possibile grazie all’opera di Sannazaro (l’*Arcadia* ma dapprima le *Piscatoriae*), il cui nome in *The Defence of Poesie* è posto accanto a quelli di Teocrito e Virgilio, conquistando così il suo *status* di classico. Le riprese dal modello italiano in altri autori, intorno a Sidney e dopo Sidney, possono poi apparire sfuggenti ma sono sempre significative, “in a game – come scrive l’autrice – in which silence is the most evident recognition of a debt”.

Va d’altronde osservato, ed è l’assunto del contributo di Eric Haywood, che la determinazione dell’*Arcadia* quale regione esclusiva oltre che inclusiva della poesia pastorale, ossia l’elevazione di *uno* dei territori della poesia bucolica a esponente di esso, era stata attuata proprio dal prosimetro sannazariano; e che di tale territorio – lungo una linea che muovendo da Virgilio congiunge l’opera in particolare all’*Ameto* di Giovanni Boccaccio ma anche alle sue *Genealogie deorum gentilium* – si può in realtà scoprire una natura ‘astutamente’ infida e insidiosa, antinomica, un po’ distante dal *cliché* propiziato a suo tempo da Bruno Snell.

Naturalmente le citazioni dall’opera andranno ben oltre i perimetri entro cui si soffermò Torraca e molto è ancora da recare in superficie. Il presente fascicolo intende proprio lavorare intorno a tale fulcro problematico, mostrando come le citazioni dall’*Arcadia* siano anche indotte dalla capacità di Sannazaro di ripercorrere a sua volta in modo personale il

già detto; e svolgendo un possibile filo che conduce dagli “Arcades ambo”⁷ virgiliani alle variazioni raffinatissime e come impercettibili dell’oggi. In tal senso i contributi possono leggersi quali successivi capitoli di uno studio, in cerca di quella parola (e di quell’insieme di elementi da essa evocati) che “morendo rinasce” e “rinascendo more”.⁸ Il contributo di Marina Riccucci, attraverso una lettura condotta tra opere volgari e latine di Sannazaro (*Arcadia* e *Sonetti e canzoni* ma anche *Elegiae* e *Piscatoriae*), esplora dunque il fenomeno dell’autocitazione e della citazione con particolare riguardo a Petrarca e alla poesia bucolica quattrocentesca, ricostruendo un itinerario inquieto tra ricerca e rinuncia, sul filo del tema funebre ma anche della poesia oltre la morte, con articolazioni verbali mutevoli e continuamente rielaborate.

Per Iacopo-Sincero, infatti, il “dilettevole piano”, già immaginato “di ampiezza non molto spazioso”,⁹ era destinato a chiudersi del tutto nel momento stesso in cui era supposto. Il ritorno a Napoli avrà il sapore di un amaro risveglio e di un approdo alla coscienza, non solo perché la città non è più sé stessa ma anche perché è proprio da quel ‘sé stessa’ che si era fuggiti. Sincero avrebbe potuto restare fra gli alberi d’Arcadia, come paradossalmente il “rampante” barone di Italo Calvino, ma la successiva rinuncia e la ricerca di un altro stile, sancite dall’egloga dodicesima e dal congedo *A la sampogna*, sono il segno di un incessante sperimentalismo, di un costante bisogno di riforma che percorre l’intero itinerario sannazariano (le *Piscatoriae* sono l’esempio più tangibile di tale

⁷ Cfr. Virgil, *Eclogae*, in Id., *Eclogues – Georgics – Aeneid I-VI*, with an English translation by H. Rushton Fairclough, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1935, p. 48 (VII, 4).

⁸ Cfr. I. Sannazaro, *La ambasciaria del Soldano esplicata per lo interprete*, in Id., *Farse*, in Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 272-273 (74-75).

⁹ Cfr. Id., *Arcadia*, cit., p. 62 (I).

aspirazione a dissimulare assimilando). Nella circolarità stilistica dei meccanismi di composizione e delle riprese tematiche, l'*Arcadia* è dunque percorsa, come propone Rosangela Fanara, da una sotterranea trama metatestuale ovvero da una spinta centrifuga verso sbocchi diversi, siano essi lirici o epici, favoriti dalla memoria costante dei classici e da un interminabile *labor limae*.

Come il viaggio di ritorno di Sincero, la fortuna più recente dell'*Arcadia*, fra Otto e Novecento, ha una dimensione carsica e meno visibile, anche se il romanzo di Sannazaro continua ad essere letto e usato. Malgrado l'età dei lumi, certo non favorevole agli echi arcadici, il modello riemerge infatti con decisione nei Sepolcri e in alcuni sonetti di Ugo Foscolo, come evidenzia il contributo di Ornella Gonzales y Reyer. Sono singolari riprese dall'*Arcadia* e da altri testi sannazariani, in un felice sincretismo di temi classici e poi umanistici (caratteristici del Quattrocento napoletano) dove si riconoscono i motivi concertati della poesia e della tomba, affidati a combinazioni verbali tanto più certe quando più sottilmente svolte.

In merito alle riprese leopardiane non vi sono oggi più dubbi, ma sarà bene non dimenticare come persino su tale fronte un'esplicita rottura del silenzio fu piuttosto tarda, databile ai primi appunti di Maria Corti nel 1966.¹⁰ E Manzoni? A parte qualche assai rara e brevissima segnalazione, la questione fu posta con franchezza da Vittorio Imbriani a fine Ottocento,¹¹ in primo luogo per contraddire un'opinione negativa sull'*Arcadia* che il grandissimo narratore avrebbe pronunciato circa dieci anni prima, e forse anche per invitare a riconoscere nei *Promessi Sposi*

¹⁰ Si veda M. Corti, *Passero solitario in Arcadia*, in "Paragone", CICIV 1966, pp. 14-25.

¹¹ Si veda V. Imbriani, *Una opinione del Manzoni memorata e contraddetta*, in Id., *Alessandro Manzoni. Ricordi e Testimonianze*, Bologna, Boni, 1982 (1^a ed. 1873).

importanti citazioni proprio dal libro di Sannazaro. D'altro canto Manzoni, se quale narratore seppe servirsi di alcuni suggerimenti dell'*Arcadia*, in quanto critico ne parlò il meno possibile e quel poco che disse merita forse oggi qualche ripensamento (su tali temi si sofferma chi scrive).

Assume perciò vivo interesse il constatare come nel cuore del secolo apparisse Sannazaro in persona nel romanzo storico *Ceccarella Carafa*, composto tra 1853 e 1854 da Filippo Volpicella: opera davvero singolare, perché rievoca la felicità della stagione aragonese in uno dei momenti di maggiore depressione della fortuna dell'*Arcadia*. Tale stagione, come chiarisce Cristiana Anna Adesso, è ricostruita da Volpicella anche attraverso precisi recuperi testuali, in primo luogo dalla più scoperta delle egloghe arcadiche (la dodicesima) in raffronto col modello pontaniano. Proprio a partire da questo romanzo si gioca una partita quasi tutta napoletana, ma per niente regionale, sul nome di Sannazaro e sulle possibilità di una rivalutazione critica di questo autore.

Ci si può domandare, allora, perché Torraca preferisse occuparsi innanzitutto degli “imitatori” piuttosto che della “materia”, limitandosi inoltre agli “stranieri” e invertendo per così dire un elementare ordine logico. Non è difficile rispondere: negli ultimissimi giorni del 1871 Francesco De Sanctis aveva concluso l'intricata elaborazione della *Storia della letteratura italiana*, il cui dodicesimo capitolo recava pressoché al suo principio il giudizio storico più severo mai espresso sull'*Arcadia*, su una base fortemente ideologizzata. Era impossibile per Torraca discutere direttamente il Maestro (mai citato nei suoi due volumi paralleli) e bisognava cedere la parola agli altri, senza nondimeno rinunciare alla propria in una breve premessa, di straordinaria intelligenza critica: qui il critico positivamente rovescia certi assunti romantici e desanctisiani, mostrando – proprio attraverso Sannazaro – la centralità europea del Rinascimento di una nazione italiana fatta in primo luogo di imitati, poi

semmai di imitatori. È del 1888 l'edizione dell'*Arcadia* pubblicata a Torino da Michele Scherillo, libro molto denso al suo interno ma anche agnostico e agglutinante, dove De Sanctis è citato tre volte (in non troppo esplicito contrasto con Sannazaro), mentre ben undici volte è ricordato Vittorio Imbriani, tra adesioni e distinguo. Se si volesse rovistare entro la lunga introduzione di tale studio, difficile sarebbe intendere la posizione dello studio, ma chiaro è il senso della fatica in sé: la filologia replica alle ideologie.

Né il problema delle citazioni dall'*Arcadia* si arresta all'Ottocento. La densità delle trame culturali nell'opera, la capacità di Sannazaro di contaminare vastissime memorie al tempo stesso occultandole, rendono assai delicato riconoscerne i prelievi nel secolo che ancor più del precedente decostruisce le forme del linguaggio poetico. Ma a partire dalla lingua non sarebbe impossibile estendere lo sguardo al Novecento, a patto di considerare l'*Arcadia* come un libro assolutamente moderno e come una polimorfa metafora, inclusiva di allusioni al mondo contemporaneo e di segni e di enigmi aperti all'interpretazione, tutti legati all'idea di un'umanità dimidiata. Pensiamo ancora una volta al prologo sannazariano, con i suoi "alberi" e i suoi "boschi" lontani dalle "ornate gabbie" della città e dai "marmi [...] risplendenti per molto oro",¹² pensiamo alle note più flebili e al suono più profondo della musica pastorale¹³ così diversa dalle

¹² Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 57-58 (I).

¹³ Proprio alla musica, del resto, si riferiscono alcune delle più importanti riprese letterarie dall'*Arcadia*, tra Cinque e Seicento, indotte più dalle suggestioni recitative e melodiche del libro che non di stretto 'genere'. Dal punto di vista tematico per esempio, il *Pastor fido* di Gian Battista Guarini (musicato più volte e in più modi, anche per opera lirica da Georg Friedrich Händel) si lega sì all'*Aminta* di Torquato Tasso ma sia *Aminta* che *Pastor fido* assumono dall'*Arcadia* importanti presentimenti melodrammatici, già transitati per l'apogeo del madrigale. Un auspicabile insistere lungo tali direttrici, in operosa sinergia tra filologia delle parole e filologia del pentagramma, lascerebbe riconoscere – unitamente a una modalità di 'furto' attuato tra linguaggi diversi – un'ulteriore linea di tensione interna nel testo sannazariano,

“sonore trombe” dei “poeti chiarissimi”;¹⁴ paesaggio e suoni destinati a riemergere fra i “prati” e “gli scolorenti / boschi”¹⁵ di Andrea Zanzotto, ma ancor più (tra citazione in assenso e citazione in dissenso) nella segreta Arcadia lontana dai “poeti laureati” e da “bossi ligustri o acanti” evocata da Eugenio Montale, grazie a una voce poetica che svela la musica nascosta di altre “canzoni / le trombe d’oro della solarità”.¹⁶

consistente nella progressiva incompatibilità della radice spettacolare e musicale delle egloghe rispetto alle istanze di un Umanesimo maturo e colto (si pensi anche a Serafino Aquilano e Benedetto Gareth detto Cariteo, e si veda G. Gerbino, *Il canto di Serafino e il dilemma degli umanisti*, in *L'attore del Parnaso. Profili di attori-musici e drammaturgie d'occasione*, a cura di F. Bortoletti, Milano-Udine, Mimesis, 2012, pp. 315-344). La musica, in ogni caso, percorre ampiamente il prosimetro, non solo per la pieghevolezza cromatica e melismatica degli sdruccioli, ma anche per il tempo costante della prosa, per il lessico a tratti desemantizzato e avvolto fra gli elativi, per il contrappunto di significati variabili. E notevole è la compagine strumentale evocata lungo il libro, a sostegno della voce: *sampogna, cornamusa, cètera, lira, fistula*; e sul versante opposto, quello da cui si fugge e a cui pure si guarda, gli aerofoni via via più squillanti di *bosso, tibia, tromba, bûccina*. La musica progressivamente si fa insomma intima al testo ed è la stessa ‘regolata’ alternanza di prosa e versi (musicale anch’essa) la diversità sia da Boccaccio (che nell’*Ameto* fa prevalere la prosa) che da altri coevi esperimenti aragonesi (come la *Pastorale* di Pietro Jacopo De Jennaro, che premette due prose a quindici egloghe).

¹⁴ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 166 (VIII).

¹⁵ Cfr. A. Zanzotto, *Colloquio*, in Id., *Vocativo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Milano, Mondadori, 2011, p. 121 (Epigrafe e 2-3) e si veda I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 162-163 (VII).

¹⁶ Cfr. E. Montale, *I limoni*, in Id., *Ossi di seppia 1920-1927*, in Id., *L’opera in versi*, Edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, pp. 9-10 (1, 3, 48-49).



ERIC HAYWOOD

VIRGILIO E BOCCACCIO IN ARCADIA*

1. *Perché l'Arcadia?*

Quando Sannazaro decise di comporre un romanzo pastorale, ne era scontata l'ambientazione in Arcadia? E l'Arcadia dove il romanzo fu ambientato è *locus amoenus* o *locus horribilis*? In altre parole, perché Sannazaro decise di deputare proprio l'Arcadia a palcoscenico delle sue peripezie pastorali? E scegliendo l'Arcadia, che cosa sceglieva di preciso? Siamo talmente abituati a identificare Arcadia e pastorità, a tal punto suggestionati dall'uso ormai comune del toponimo per indicare un luogo

* Ringrazio di cuore l'amico Gianni Villani e la collega Enrica Ferrara dell'assistenza cortesemente offertami durante la stesura di questo saggio. Per la sua 'preistoria' si veda E. Haywood, "*E che parlo io? E chi mi ascolta?*". *Poeti e pubblico nell' "Arcadia" di Iacopo Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, a cura di D. Canfora e A. Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci, 2006, pp. 383-407; Id., "*Le rase carte degli indorati libri*": *bibliofobia e bibliofilia nell' "Arcadia" di Iacopo Sannazaro*, in *Biblioteche nel Regno fra Tre e Cinquecento*, Atti del Convegno di Studi, Bari, 6-7 febbraio 2008, a cura di C. Corfiati e M. de Nichilo, Lecce, Pensa MultiMedia, 2009, pp. 281-302; Id., *Vita pubblica e vita privata nell' "Arcadia" di Iacopo Sannazaro*, in *Vita pubblica e vita privata nel Rinascimento*, Atti del XX Convegno Internazionale (Chianciano Terme – Pienza, 21-24 luglio 2008), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2010, pp. 105-119.

ideale di vita idillica e separata dalla realtà, che la domanda potrebbe sembrare oziosa. Ma in realtà è più che opportuna, visto che oggi si sostiene che “l’*Arcadia* è una delle opere più nere della nostra letteratura”, laddove una volta la critica era quasi unanime nel sentenziare che l’*Arcadia* sannazariana fosse un luogo “d’infinito piacere”.¹ Fondamentale in questo senso è la fortunata interpretazione di Bruno Snell, il quale più di mezzo secolo fa dichiarò che l’*Arcadia* (“a better world” abitato da pastori e pastorelle, dove regna “an idyllic peace in which all beings will live together in friendship and fraternity”) era stata scoperta dal Virgilio bucolico “in the year 42 or 41 B. C.” e lasciata poi in eredità alle future generazioni come “the land of the spirit and of poetry”.²

Ma se hanno ragione Snell e chi a lui si ispira, difficilmente si spiega come mai, fin dalla prima egloga, l’*Arcadia* venga paragonata da Sannazaro alla “Scizia” e all’“Etiopia”,³ perché in essa si trovano tanti ladri e poveri, e perché lo stesso protagonista Sincero dichiara che “tra queste solitudini di *Arcadia* [...] appena mi si lascia credere che le selvatiche bestie vi possano con diletto dimorare”.⁴ È vero, si potrebbe ipotizzare, come è stato fatto di recente, l’esistenza nell’opera anche di un’“anti-*Arcadia*”.⁵ L’ipotesi però, oltre a dare per scontato che l’*Arcadia* non possa

¹ Cfr. rispettivamente E. Fenzi, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, a cura di P. Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, p. 90 e G. Massarengo, *Annotazioni... sopra l'“Arcadia” del Sanazzaro*, in J. Sanazzaro, *Le opere volgari...*, con somma fatica, e diligenza, dal Dottor G.-A. Volpi, e da G. di lui fratello, riveduto, corretto, ed illustrato..., Padova, Comino, 1723, p. 205.

² Cfr. B. Snell, *Arcadia: The Discovery of a Spiritual Landscape*, in Id., *The Discovery of the Mind: The Greek Origins of European Thought*, translated by T. G. Rosenmeyer, Oxford, Basil Blackwell, 1953, p. 281, p. 293 e p. 306.

³ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, Introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013, p. 69 (Ie, 27).

⁴ Cfr. ivi, pp. 161-162 (VII).

⁵ Cfr. ivi, p. 175 e p. 227 (note del curatore). A una “image double” dell’*Arcadia* – una “sauvage”, l’altra “pastorale” – fa riferimento anche J. Fabre-Serris, *Rome, l’Arcadie et la mer des Argonautes*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du

che essere *locus amoenus*, presuppone altresì che quest'ultima esistesse in forma *prêt-à-porter* (per così dire) già ai tempi di Sannazaro, un'Arcadia metaforica a disposizione di ogni aspirante autore pastorale, un "better world" mitologico e mitopoietico che tanti continuano oggi a considerare come la vera e unica Arcadia.

L'Arcadia, tuttavia, non divenne immediatamente un sinonimo privilegiato di amena pastorità, né si impose sul nascere come scelta obbligata per chiunque desiderasse cimentarsi nel genere bucolico. Fin dai tempi di Virgilio, infatti, la regione, con i suoi pastori ("soli cantare periti")⁶ e i suoi monti e i suoi dei (soprattutto Pan), apparteneva sì al paesaggio della letteratura pastorale – come già in Teocrito – ma non ne era l'unico elemento. Di quel paesaggio facevano parte in ugual misura anche altri luoghi, a cominciare dalla Sicilia di Teocrito e dalla Mantova virgiliana, a cui con l'andar del tempo si sarebbero aggiunte l'Etruria di Giovanni Boccaccio, la Norcia di Girolamo Benivieni e la Ferrara di Matteo Maria Boiardo. Quando ai primi del Trecento Dante Alighieri ripristinò il genere, insieme al corrispondente Giovanni del Virgilio, lo corredò di triplice ambientazione: Arcadia, Sicilia e costiera adriatica. Boccaccio dal canto suo, quando invitò l'amico Checco di Meletto a fuggire "Ytalia[m] bellis miseram" ("si cera gracilis compacta cicuta / est tibi vel buxus fortasse argutior") e a recarsi nel mondo bucolico, lo immaginava fatto non solo di "Menala grataque nimphis / Arcadie

Septentrion, 2008, p. 69 e p. 147. Analoga interpretazione, dove sono confrontati "two kinds of Arcadia", l'uno corrispondente al Central Park di New York quale si presenta di notte, l'altro quale si presenta di giorno, si legge in S. Schama, *Landscape and Memory*, New York, Harper Collins, 1995, p. 517 e p. 570.

⁶ Si veda P. Vergili Maronis, *Bucolica*, in Id., *Bucolica et Georgica*, with introduction and notes by T. E. Page, London, Macmillan, 1972, p. 25 (X, 32). All'Arcadia Teocrito fa riferimento tre volte negli *Idyllia* (II, 48, VII, 107, XXII, 157).

montana” ma anche di “arva / sicilidum typhae gravi [...] sub Ethna”.⁷ E in quel vero e proprio manifesto del genere pastorale che sono le *Bucoliche elegantissime*, pubblicate da Miscomini nel 1482, l’Arcadia si fa notare soprattutto per la sua assenza: in particolare manca qualsiasi riferimento alla regione nella vita di Virgilio che introduce il volgarizzamento delle egloghe firmato da Bernardo Pulci. Le egloghe virgiliane del resto, tranne la decima e in parte l’ottava, non sono collocate in Arcadia: né la seconda né la quarta, ambientate in Sicilia, e neppure la settima, ambientata a Mantova.⁸ Sarà solo con Sannazaro, insomma, che all’Arcadia verrà riservata l’esclusiva dell’immaginario bucolico, senza però che in essa si cristallizzi l’equipollenza con l’idealismo pastorale oggi ritenuta caratteristica del luogo e del mito: siffatta cristallizzazione sarebbe avvenuta soltanto con le edizioni commentate dell’opera, pubblicate verso la fine del Cinquecento.

2. “Ameto” e “Arcadia”

Certo, lo scrittore napoletano non inventò *ex nihilo* questa Arcadia e sono anzi molteplici le fonti a cui attinse, in particolare l’*Ameto*⁹ e le *Genealogie deorum gentilium* di Boccaccio. L’*Ameto* è ambientato in

⁷ Cfr. G. Boccaccio, *Carmina*, a cura di G. Velli, in Id., *Rime – Carmina – Epistole e Lettere – Vite – De canaria*, Milano, Mondadori, 1992, p. 412 (II, 2 e 10-15).

⁸ Si veda R. Jenkyns, *Virgil’s Experience. Nature and History: Times, Names and Places*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 156-169. A dare avvio alla creazione romana del mito arcadico sarebbe stato l’amico e protettore di Virgilio, Caio Cornelio Gallo, dei cui componimenti rimangono soltanto echi e citazioni nelle poesie di Virgilio e altri: si veda J. Fabre-Serris, *Rome, l’Arcadie et la mer des Argonautes*, cit., p. 52.

⁹ Già in passato la *Commedia delle ninfe fiorentine* era considerata il prototipo del romanzo pastorale quale l’avrebbe poi perfezionato Sannazaro: si veda M. Scherillo, *Introduzione*, in J. Sannazaro, *Arcadia*, secondo i manoscritti e le prime stampe, con note ed introduzione di M. Scherillo, Torino, Loescher, 1888, pp. CVIII ss.

“Etruria”¹⁰ e l’Arcadia vi figura solo di sfuggita, ma con notevoli suggestioni nel canto amebeo recitato da “Achaten, da Achademia” e “Alcesto di Arcadia”,¹¹ due giovani che si contendono il vanto di essere il pastore più bravo, colui che sa meglio difendere le proprie “pecorelle” dalle “ferite” del “lupo”.¹² Achaten, che fa pascolare gli animali “ne’ pian copiosi” come “i pastor siculi, da’ quali / assempro prende ogni ben retta toma”,¹³ si gloria di averne così tante da non curarsi di qualche capo sottrattogli dal lupo. E aggiunge:

“Ma voi, Arcadi, sì poche n’ avete,
che ’l numero v’è chiaro; e tanto affanno
donate lor che tutte le perdetè.”¹⁴

Alcesto, che sarà poi coronato vincitore della contesa, dichiara invece:

“Io guardo lor, sollicito, dal vento
e nella notte vegghio sopra loro,
alla salute di ciascuna attento”;¹⁵

e accusa inoltre il suo rivale di essere “falso e non sincero”, giacché:

“Tu hai il nostro canto in ciò sospinto:
‘chi è più ricco è chi più mandra tira’;
dove di miglior guardia fu distinto
che cantassimo qui; la qual chi mira
con occhio alluminato di ragione
vedrà chi meglio intorno a ciò si gira.”¹⁶

¹⁰ Cfr. G. Boccaccio, *L’Ameto o Commedia delle ninfe fiorentine*, in Id., *Decameron – Filocolo – Ameto – Fiammetta*, a cura di E. Bianchi, C. Salinari, N. Sapegno, Milano – Napoli, Ricciardi, 1952, p. 906.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 936.

¹² Cfr. *ivi*, p. 937.

¹³ Cfr. *ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 938.

La canzone, a ben guardare, si presenta come un riassunto programmatico di quanto verrà poi trattato più distesamente nell'*Arcadia*: difetti mondani, contrasto fra Arcadia e altrove, rivalità fra poeti e poeti o pastori e pastori, conflitto tra ricchi e poveri o tra ricchezza materiale e ricchezza spirituale, paura del lupo e perdita del patrimonio, capacità o incapacità di intendere con “occhio alluminato di ragione”. Ma soprattutto la canzone invita a domandarsi, appunto, se sia preferibile per il pastore (il poeta) dirigersi verso l'*Arcadia* o verso la Sicilia e quale dei due luoghi sia più ricco di potenzialità affabulatrice.

A sciogliere il dubbio, poco più in là, troveremo Fiammetta che racconta la propria vita e fa precedere il racconto da un *excursus* sulla fondazione di Napoli da parte di “nuovi popoli” venuti dalla Grecia, molto prima che “l’antico figliuolo del troiano Anchise”¹⁷ arrivasse in Italia:

“ [...] i cominciati fondamenti altra volta rinnuova nelle piagge alte e a quelli aggiunge mura fortissime le quali, infino al mare tirate, con forti ostaculi chiudono la nuova terra [...] Gli altri [...] infra Salerno ed essi si puosero nel poco piano [...] Una lingua, uno abito e quei medesimi iddii erano all’uno e all’altro [...] E in picciolo tempo di teatri, di templi e d’altri abituri bellissima si poteo riguardare; e, ciascuno giorno moltiplicando di bene in meglio, poteo essere dalle circostanti città menomanti invidiata; e, ne’ presenti secoli, più bella che mai e di popolo ornatissimo si vede piena; e in tanto ampliata che, l’una coll’altra delle antiche terre congiunta, sono una città divenute, notabile a tutto il mondo.”¹⁸

Alla fondazione di Napoli, nel racconto di Fiammetta, tiene dietro quello della fondazione di Roma da parte di Enea, che stringe amicizia con “Evandro d’Arcadia”:

¹⁶ Ivi, p. 939.

¹⁷ Cfr. ivi, p. 1010.

¹⁸ Ivi, p. 1012.

“ [...] mentre che le dette cose così procedono di tempo in tempo a’ popoli fortunati, Enea, lasciati i luoghi natali [...] entra nelle foci dello imperiale Tevere co’ troiani iddii; e presa l’amicizia di Evandro d’Arcadia e sacrificata la bianca troia alla crucciata Giunone e ucciso Turno, colla sua Lavina lieto tiene Laurenza e dà principio alla gente giulia [...] E lieto, con rigorosa giustizia e con non pieghevole forza, l’antiche case d’Evandro ristora; e di mura co’ suoi successori cingono l’arci di Palatino; e monte Celio e Aventino con gli altri colli già, da umile piano, erano levati a soggiogare il mondo.”¹⁹

Fiammetta celebra quindi la storia gloriosa della Roma cesarea:

“E di quinci nelle mani del divino Cesare pervenuta, lieta donna si vede in tutto il mondo; il quale [...] seco alle seguenti fatiche uomini antichi di sangue, nobili di costumi, chiari di fede e di virtù risplendenti, nell’armi feroci e agli affanni possibili, ne menò; da’ quali non abbandonato già mai, ad essi per merito, dopo l’acquistate vittorie, con la cittadinanza luoghi nobili diede in Roma. Là dove i loro discendenti per la loro virtù, avanzante sempre chi segue lei, in processo di tempo ebbono grandissimo stato, e in ricchezze e in uffici cresciuti e in uomini”;²⁰

e conclude con il ricordo dei propri genitori, il padre originario di Roma ma stabilitosi a Napoli, la madre di origine francese:

“ [...] uno di loro, lasciata Roma, di Iovenale l’oppido antico [*scil.* Aquino] si sottomise; e a quello signoreggiando, a sé ed a’ suoi discendenti, che a me furono primi, diede cognome. De’ quali alcuni, e tra quelli il padre mio, vennero alla città predetta [*scil.* Napoli]; e quivi tennero e tengono il più alto luogo appresso al solio di colui, che oggi regge in quella incoronato [...] Egli e i suoi predecessori [*scil.* Roberto d’Angiò e gli Angioini], venuti dalla togata Gallia, molto onorando costoro, una nobile giovane venuta di quelle parti, per bellezza da lodare molto, ma più per costumi, per isposa si congiunse al padre mio.”²¹

Alla fine del suo lungo racconto autobiografico Fiammetta canta un capitolo ternario, dove ritornano numerosi accenni a personaggi della Roma antica (Enea e Didone, Catone, Scipione, Cicerone, Tito Manlio Torquato, Paolo Emilio) e dove si legge un conclusivo rifiuto del suicidio come fuga dal dolore:

¹⁹ Ivi, pp. 1012-1013.

²⁰ Ivi, p. 1013.

²¹ Ivi, pp. 1013-1014.

“Così, di sé alcuni male oprando,
 incrudeliscon contro a sé dolenti,
 le loro angosce mancare sperando.
 Oh come folli sono e mal sapienti
 chi per tal modo abbandona gli affanni,
 a’ qua dovrei più tosto esser contenti
 che colla morte raddoppiare i danni,
 o col voler di subito volare
 da leggier duoli a vie maggiori inganni.”²²

Proprio da questa narrazione dell’*Ameto* boccacciano derivano, probabilmente, alcune importantissime pagine dell’*Arcadia*. Pensiamo all’emozione di Sincero “udendo sì ben ragionare de l’amenissimo sito del suo paese”²³ all’inizio della prosa undicesima, e anche al racconto del tentato suicidio di Carino nella prosa ottava con l’ammonimento che “non si deve alcuno sconfortare giamai”.²⁴ Ma clamoroso è il parallelismo con la narrazione autobiografica del medesimo Sincero nella prosa settima:

“Napoli [...] è ne la più fruttifera e dilettevole parte di Italia al lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice forse quanto alcuna altra che al mondo ne sia. La quale da popoli di Calcidia venuti sovra le vetuste ceneri de la sirena Partenope edificata, prese et ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovane.

In quella dunque nacqui io, ove non da oscuro sangue ma [...] secondo che per le più celebri parti di essa città le insegne de’ miei predecessori chiaramente dimostrano, da antichissima e generosa prosapia disceso, era tra gli altri miei coetanei giovani forse non il minimo riputato. E lo avolo di mio padre, da la cisalpina Gallia [...] prendendo origine [...] fu oltre a la nobilità de’ maggiori per suoi proprii gesti notabilissimo. Il quale, capo di molta gente con la laudevole impresa del terzo Carlo ne l’ausonico regno venerando, meritò per sua virtù di possedere la antica Sinuessa [...] e Linterno [...] famoso per la memoria de le sacrate ceneri del divino Africano [...]”²⁵

Dalle citate pagine boccacciane, inoltre, trae origine anche uno dei fili conduttori dell’opera di Sannazaro: il destino incrociato di Napoli e

²² Ivi, pp. 1025-1026.

²³ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 260 (XI).

²⁴ Cfr. ivi, p. 171 (VIII).

²⁵ Ivi, pp. 154-157 (VII).

Roma e per estensione quello della pacifica Grecia (“optima morum / formatrix”) e di Roma “bellatrix” (“terra una armis et foeta triumphis”),²⁶ con la legittimità della loro rispettiva aspirazione al primato culturale e politico in Italia. Durante il viaggio di ritorno a Napoli nella prosa dodicesima, Sincero viene sollecitato dalla ninfa che lo accompagna ad ammirare il “trionfale Tevere” al quale tutti gli altri fiumi “fanno tanto onore”, coronato “di verdissimi lauri, per le continue vittorie de’ suoi figliuoli”. Sincero però si mostra indifferente e prega piuttosto la ninfa di mostrargli il “picciolo Sebeto”, ricevendo la risposta: “Ben lo vedrai tu [...] quando li sarai più vicino, [...] ché adesso per la sua bassezza non potresti”.²⁷ Ma sarà proprio il Sebeto a trionfare alla fine, poichè proprio la poesia napoletana (quella di Barcinio, Summonzio e Meliseo nell’ultima egloga) sarà paragonata e dichiarata uguale e forse perfino superiore ai “canti di Arcadia”.²⁸ “Da’ monti toscani e da’ ligustici”, infatti “verran pastori a venerar quest’angulo”, rendendo così “famosa e celebre” ovunque la città.²⁹ Il primato, insomma, non toccherà a Roma “trionfale” bensì alla Napoli in cui si reincarna il destino della Grecia “morum formatrix”, anche se si tratterà di una vittoria di Pirro poiché la città non si mostrerà più all’altezza del proprio destino (“Napoli tua non è più Napoli”)³⁰ motivando l’amara palinodia del congedo.

²⁶ Cfr. Id., *De partu Virginis*, a cura di Ch. Fantazzi e A. Perosa, Firenze, Oeschki, 1988, p. 52 (II, 172-173, 182 e 184).

²⁷ Cfr. Id., *Arcadia*, p. 296 (XII).

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 305 (XII).

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 320 (XIIe, 258-260).

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 313 (XXe, 117).

3. *L'Arcadia tradita e ripudiata*

In questo contesto acquista rilievo la figura di Evandro d'Arcadia evocata da Fiammetta, riportandoci alla fondamentale fonte virgiliana citata da Boccaccio. Quando Enea nel libro ottavo dell'*Eneide* giunge sul luogo dove è destino che sorga Roma, scopre di essere stato preceduto: ad accoglierlo è appunto Evandro discendente di Mercurio e “*Romanae conditor arcis*”,³¹ anch'egli scacciato dal suolo natio e condotto dal Fato con l'aiuto della madre, la ninfa Carmenta, a stabilire in quel luogo il suo nuovo domicilio. Roma, dunque, prima di essere fondazione troiana è fondazione arcadica ed Enea, per poterla rifondare è costretto a “*prendere l'amicizia*” di Evandro, sacrificandone poi l'unico figlio Pallante ucciso da Turno nel decimo libro del poema. Che in ciò la nuova Roma compia ma anche tradisca la fondazione originaria lo intuisce lo stesso Evandro: egli accetta infatti di allearsi con Enea ma rimpiange anche la fine degli “*aurea [...] saecula*” e lamenta l'avvento di un mondo in cui regnano “*belli rabies*” e “*amor [...] habendi*”.³² Le sue parole (che fanno pensare alla sesta egloga dell'*Arcadia* ripudiano insomma la Roma futura, la Roma che si “*leverà a soggiogare il mondo*” sconfessando le proprie origini arcadiche.

La Roma di Evandro è invece una città di “*res inopes*”, con un “*pauper [...] senatus*” e un umile “*rex Arcas*”³³ che pratica fedelmente il culto degli dei presentandosi come antesignano di quella rettitudine proposta a modello di umanità da Barcinio nell'ultima egloga dell'*Arcadia*: “*lui solo è il sacerdote e lui lo agricola*”.³⁴ Il culto particolare al quale è

³¹ Cfr. Virgil, *Aeneid*, in Id., *Aeneid VII-XII – The Minor Poems*, with an English translation by H. Rushton Fairclough, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 1986, p. 80 (VIII, 313).

³² Cfr. *ivi*, p. 82 (VIII, 324-325 e 327).

³³ Cfr. *ivi*, p. 66 (VIII, 100, 102 e 105).

³⁴ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 322 (XIIe, 300).

votato il suo sacerdozio (lo sta celebrando nel momento preciso in cui arrivano i Troiani) esalta la vittoria di Ercole sul ladro Caco, colui che secondo Sannazaro “vive sol di latrocinio”³⁵ e sarà il protagonista negativo della sua sesta egloga, nemico per antonomasia dell’ideale arcadico; ma non, si badi, quello dell’età dell’oro ormai scomparsa, bensì quello della generazione che precede il tempo del racconto, la generazione dell’onesto Androgeo, quando dal “riverendo Termino [...] gli ambigui campi” erano segnati “più egualmente” che mai.³⁶ La Roma di Evandro, a differenza della Napoli e anche (va sottolineato) dell’Arcadia sannazariane, rispetta dunque la proprietà privata, ma la Roma futura sarà dominata invece dalla “discordia” che ne impoverirà i cittadini. Perciò lo spossato Melibeeo, protagonista della prima egloga virgiliana, sarà obbligato all’esilio inaugurando così il tema dell’invettiva contro la spoliazione e il “mal governo”,³⁷ che sarà destinato a lunga fortuna nel genere pastorale colorandolo di fosche tinte.

L’Arcadia ereditata da Virgilio rappresenta dunque una terra e un ideale traditi dalla Roma imperiale; e il tradimento colpisce per estensione anche la Grecia e l’universo intero, essendo quella regione (secondo la mitologia) “orta prior luna”,³⁸ autentico mondo delle origini dominato dal dio Pan in cui s’incarna la “natura naturata”³⁹ ovvero *tutto* il creato. Perciò nella prosa nona di Sannazaro troviamo descritto il mago Enareto proprio in termini panici:

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 151 (VIe, 123).

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 130 (V).

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 60 (Prologo).

³⁸ Cfr. Ovid, *Fasti*, with an English translation by J. G. Frazer, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 1967, p. 34 (I, 469). Si veda P. Borgeaud, *Recherches sur le Dieu Pan*, Roma, Institut Suisse de Rome, 1979, pp. 19-20.

³⁹ Cfr. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998, t. I, p. 88 (I, iv).

“ Il quale sopra gli altri pastori dottissimo, abbandonati i suoi armenti, dimora nei sacrificii di Pan nostro idio; a cui la maggior parte de le cose e divine et umane è manifesta, la terra, il cielo, il mare, lo infatigabile sole, la crescente luna, tutte le stelle di che il cielo si adorna [...] e così per conseguente i tempi de l’arare, del metere, di piantare le viti e gli ulivi, di inestare gli alberi [...] di governare le mellifere api [...] ”;⁴⁰

ma il “vecchio sacerdote”, proprio nel momento in cui si appresta a parlare per liberare Clonico dal mal d’amore, viene bruscamente interrotto dal “dolcissimo suono” di un capraio,⁴¹ esemplare emblema di un mondo primitivo destinato a scomparire.

A quest’immagine dell’Arcadia si aggiunge poi, nell’evoluzione del mito che sfocerà nell’opera di Sannazaro, quella di un’Arcadia considerata la sorgente dell’umana civiltà. Anzitutto fu dall’Arcadia, secondo fonti antiche e medioevali, che si diffuse l’uso dell’alfabeto e della scrittura,⁴² grazie proprio a Evandro o (in un’altra versione) a sua madre Carmenta, discendenti del progenitore Mercurio “Arcas deus”,⁴³ egli stesso latore della scrittura agli egizi. Inventori con Pan della musica e del canto, con Aristeo del miele, del formaggio e dell’olio, con Licaone delle tregue e dei ludi ginnici, gli arcadi diedero anche ad Atene le leggi del vivere civile, il matrimonio e la religione per merito di un ‘primo’ Giove trasferitosi e divinizzato in quella città.⁴⁴ Era destino degli arcadi, cioè, fare copia di sé

⁴⁰ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 201 (IX).

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 207 (IX).

⁴² Su questo tema importante dell’*Arcadia* si veda E. Haywood, “*Le rase carte degli indorati libri*”: *bibliofobia e bibliofilia nell’“Arcadia” di Iacopo Sannazaro*, cit., pp. 281-302; R. Rinaldi, *Dal silenzio al ricordo. Conquista della scrittura nell’“Arcadia”*, in Id., *Rinascimenti. Immagini e modelli dall’Arcadia al Tassoni*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 36-53.

⁴³ Cfr. G. Pontano, *Charon*, in Id., *I dialoghi*, a cura di C. Previtera, Firenze, Sansoni, 1943, p. 35. Per Evandro si veda il *De inventoribus rerum* di Polidoro Virgilio (1499): P. Vergil, *On Discovery*, edited and translated by B. P. Copenhaver, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002, pp. 82-84 (I, vi).

⁴⁴ Si veda G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., t. I, pp. 88 ss. (I, iv), pp. 186 ss. (II, ii), pp. 495 ss. (IV, lxvi), pp. 546 ss. (V, xiii).

agli altri condividendo il destino degli stranieri e dei fuoriusciti, fino ad immedesimarsi in loro ripudiando la propria terra d'origine; come suggerito dallo stesso Boccaccio ("Archas autem pro quocunque homine extero potest accipi")⁴⁵ e dimostrato paradossalmente da una battuta del rinsavito protagonista del dialogo pontaniano *Asinus* (composto negli stessi anni dell'*Arcadia*), quando si congeda dall'eponimo somaro di cui si era follemente invaghito: "O asini, valete iam, valete posthac ipsa cum Arcadia, asini!"⁴⁶ In altri termini l'*Arcadia*, prima di essere terra *nella* quale si va in esilio, è la terra *dalla* quale ci si congeda, terra d'addii, terra in cui non si può dimorare. È proprio questo il senso del saluto (manzoniano *avant la lettre*) rivolto all'*Arcadia* da Carino intenzionato a suicidarsi, nella prosa ottava di Sannazaro: "Addio, rive; addio, piagge verdissime e fiumi!"⁴⁷

L'addio più risoluto all'*Arcadia* è proprio quello rivolto da Evandro, che l'abbandona per esiliarsi felicemente in Italia,⁴⁸ ma analogo ed egualmente felice è l'abbandono del protagonista di Sannazaro. L'unico "piacere grandissimo" da costui sperimentato in *Arcadia* è infatti quello di anticipare il proprio ritorno a "l'amenissimo sito del *suo* paese",⁴⁹ per sfuggire al disagio che aveva segnato fin dall'inizio il suo esilio, essendosi rivelata l'*Arcadia* molto diversa da come se l'era immaginata: un rifugio insoddisfacente nel quale ogni conforto e diletto sembrano scomparire nel

⁴⁵ Cfr. G. Boccaccio, *Epistole e Lettere*, a cura di G. Auzzas, con un contributo di A. Campana, in Id., *Rime – Carmina – Epistole e Lettere – Vite – De canaria*, cit., p. 716 (XXIII, a fra Martino da Signa, 1372-1374). Sul tema dell'esilio si veda F. Tateo, *La crisi culturale di Jacobo Sannazaro*, in Id., *Tradizione e realtà nell'umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967, pp. 46-52.

⁴⁶ Cfr. G. Pontano, *Asinus*, in Id., *I dialoghi*, cit., p. 305. Si veda E. Haywood, "Iter asinarium": per una nuova interpretazione dell'"Asinus" pontaniano, in *Confini dell'umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. de Nichilo, G. Distaso e A. Iurilli, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003, pp. 733-746.

⁴⁷ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 184 (VIII).

⁴⁸ Si veda Ovid, *Fasti*, cit., p. 36 (I, 477-478) e p. 40 (I, 539-540).

⁴⁹ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 260 (XI).

momento stesso in cui nascono, come l'idillico "dilettevole piano" che fin dalla prima pagina appare sconvolto dalle "lascive pecorelle" che "con gli avidi morsi" ne distruggono il colorito fondamentale, quella "verdura" che altrimenti si sarebbe potuta "di ogni tempo ritrovare".⁵⁰

4. *Le astuzie di Arcadia*

A suggerire a Sannazaro una siffatta Arcadia era stato ancora una volta l'*Ameto* di Boccaccio, nel primo dei tre riferimenti alla regione del Peloponneso presenti nell'opera, la descrizione dei "festevoli giorni, dalla reverenda antichità dedicati a Venere":

"E già del giorno venuta la calda parte, tutti quello abbandonando, cercano le fresche ombre; e quivi, presi i cibi, a vari dilettevoli si dona ciascuno; e, in diverse parti raccolti, diversi modi truovano di festeggiare. Alcuni co' suoni delle sue sampogne, sì come già Marsia fece, ad Appollo si oppongono; altri con le sue cetere credono Orfeo avanzare; e tali sono che si vantano, tra gli urtanti animali, essere in giudizio simili ad Alessandro; e quali i sacrifici di Bacco e di Cerere trattano diversamente con nuove quistioni; e i più, alle fila di Minerva rivolti, s'ingegnano d'aguagliarsi ad Aragne; *senza che molti, seguendo Vertunno, errano diversamente armati dalle astuzie di Arcadia.*"⁵¹

Nella rassegna che associa i piaceri dei festeggianti ai miti classici, la finale allusione all'astuzia 'arcadica' del dio Vertumno, notoriamente capace dei più abili travestimenti per sedurre Pomona,⁵² proietta certo un'ombra o una sorta di stonatura nel quadro di spensieratezza generale. Ed è significativo che la successiva notazione su *Ameto* che "solo séguita la sua Lia; la quale [...] in bellissimo prato d'erbe copioso e di fiori, difeso da

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 61 (I).

⁵¹ G. Boccaccio, *L'Ameto o Commedia delle ninfe fiorentine*, cit., pp. 925-926. Sottolineatura nostra.

⁵² Si veda Ovid, *Metamorphoses*, with an English translation by F. J. Miller, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 1984, vol. II, pp. 344-354 (XIV, 623-771).

molti rami carichi di novelle frondi [...] con sua compagnia si pose a sedere”,⁵³ sia ripresa da Sannazaro proprio alla fine della prima prosa dell’*Arcadia*, per mettere in evidenza la solitudine o l’indifferenza che la vita e le abitudini dei pastori possono causare:

“ [...] Ergasto *solo*, senza alcuna cosa dire o fare, appiè di un albero, dimenticato di sé e de’ suoi greggi giaceva, non altrimenti che se una pietra o un tronco stato fusse, quantunque per adietro solesse oltra gli altri pastori essere dilettevole e grazioso.”⁵⁴

Per tentare di far rinascere l’incanto idillico, messo in forse da questo isolarsi di Ergasto, il pastore Selvaggio, “mosso a compassione”,⁵⁵ lo inviterà a cantare con lui, ma invece di consolare il solitario la prima egloga dell’*Arcadia* ha come unico effetto di causare “grandissima amaritudine” in tutti gli altri pastori, per cui a nessuno “basterà il core di partirse quindi per ritornare ai lasciati giochi”.⁵⁶ Dopodiché il senso di delusione e disagio non farà che crescere, alimentato dai “fastidiosi grilli che incominciavano a stridere” e dall’incombere delle “tenebre de la notte”.⁵⁷ E la scena si concluderà con un ricalco preciso della rassegna e della clausola finale dell’*Ameto* a proposito dell’astuzia:

“E per men sentire la noia de la petrosa via, ciascuno, nel mezzo de l’andare sonando a vicenda la sua sampogna, si sforzava di dire alcuna nuova canzonetta, chi riconsolando i cani, chi chiamando le pecorelle per nome, alcuno lamentandosi de la sua pastorella et altro risticamente vantandosi de la sua; *senza che molti, scherzando con*

⁵³ Cfr. G. Boccaccio, *L’Ameto o Commedia delle ninfe fiorentine*, cit., p. 926. Sottolineatura nostra.

⁵⁴ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 65 (I). Sottolineatura nostra. Su Ergasto si veda E. Haywood, “*E che parlo io? E chi mi ascolta?*”. *Poeti e pubblico nell’“Arcadia” di Iacopo Sannazaro*, cit., pp. 395-396 e p. 403; Id., “*Le rase carte degli indorati libri*”: *bibliofobia e bibliofilia nell’“Arcadia” di Iacopo Sannazaro*, cit., pp. 283-285; Id., *Vita pubblica e vita privata nell’“Arcadia” di Iacopo Sannazaro*, cit., p. 113.

⁵⁵ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 66 (I).

⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 76 (II).

⁵⁷ Cfr. *ivi*, pp. 76-77 (II).

boscarecce astuzie, di passo in passo si andavano motteggiando, insino che a le pagliaresche case fummo arrivati.”⁵⁸

Quasi subito, poi, l’Arcadia dell’*Arcadia* tornerà in apparenza “dilettevole” e il narratore potrà “menare” le sue “pecorelle” alle “piacevoli ombre” di “una valle ombrosa e piacevole”.⁵⁹ In realtà, tuttavia, il disagio e insieme la solitudine di Sincero (come quella di Ameto ed Ergasto) andranno aumentando nelle pagine successive, fino alla confessione della prosa sesta:

“Finalmente io (al quale per la allontananza de la cara patria, e per altri giusti accidenti, ogni allegrezza era cagione di infinito dolore) mi era gettato appiè d’un albero, doloroso e scontentissimo oltra modo [...]”.⁶⁰

Le boccacciane “astuzie di Arcadia” fungono per tutta l’opera da spia della frustrazione che l’*horribilis locus amoenus* arcadico può suscitare,⁶¹ mettendone ogni volta in risalto la difettosità. Alla fine della prosa seconda, per esempio, Montano si esibisce “piacevolmente”⁶² in un’egloga fatta apposta per lenire i sospetti anti-arcadici di un frustrato *outsider*, con tanto di “ameni faggi”, “bellezze al mondo sole”, “fiori, erbe e fronde”.⁶³ Di colpo però, non appena Montano si avvede della presenza di Uranio, la “tanta armonia” e il “dir sì leggiadro”⁶⁴ scompaiono e subentra l’immagine assai diversa di un’Arcadia minacciata dal lupo, anzi da lupi “astuti”:

“Fuggite il ladro, o pecore e pastori;

⁵⁸ Ivi, p. 77 (II). Sottolineatura nostra.

⁵⁹ Cfr. ivi, p. 77 (II).

⁶⁰ Ivi, p. 139 (VI).

⁶¹ Si veda P. Borgeaud, *Recherches sur le Dieu Pan*, cit., p. 122.

⁶² Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 79 (II).

⁶³ Cfr. ivi, p. 81 (Ile, 1, 6 e 9).

⁶⁴ Cfr. ivi, pp. 81-82 (Ile, 16-17).

ch'egli è di fuori il lupo pien d'inganni,
e mille danni fa per le contrade.

[...]

Nessun si fidi nell'*astute insidie*
de' falsi lupi, che gli armenti furano;
e ciò n'adviene per le nostre invidie."⁶⁵

Ma in Arcadia non sono astuti soltanto i lupi, lo sono anche gli artisti e gli dei, come dimostrano nella prosa terza le porte istoriate del tempio di Pales. Seppur lieta, la festa della “veneranda dea dei pastori”, che nel tempio si celebra, permette agli arcadi di “expiare le colpe commesse nei tempi passati”⁶⁶ e seppur belle, le porte sono in parte una rappresentazione per non dire una celebrazione dell'inganno. Pensiamo alla raffigurazione del giudizio di Paride, con quella finale osservazione sull'abilità del pittore:

“Ma quel ch'è non men sottile a pensare che dilettevole a vedere, era lo accorgimento del discreto pintore, il quale avendo fatta Giunone e Minerva di tanto extrema bellezza che ad avanzarle sarebbe stato impossibile, e diffidandosi di fare Venere sì bella come bisognava, la dipinse volta di spalle, *scusando il difetto con la astuzia.*”⁶⁷

A Sincero la raffigurazione indubbiamente piace. Ma egli è anche consapevole di scorgervi qualcosa che agli arcadi invece sfugge e di cui solo lui, insieme forse ai lettori dell'opera qui interpellati e sfidati, è capace di penetrare fino in fondo la sottigliezza. Lo segnala col mettere in evidenza, ancora una volta, il suo isolamento rispetto agli altri pastori. Al tempio si erano recati tutti in gruppo (“tutti insieme di compagnia ne andammo al santo tempio”),⁶⁸ ma alle porte è intento solo lui (“quel che più

⁶⁵ Ivi, pp. 82-84 (IIe, 19-21 e 39-41). Sottolineatura nostra. Sul lupo in Arcadia, oltre a G. Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium*, cit., t. I, pp. 94-96 (IV, iv), si veda M. Riccucci, *Il tema dei lupi. Lettura della seconda egloga dell'“Arcadia”*, in Id., *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 103 ss.

⁶⁶ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 93 e p. 100 (III).

⁶⁷ Ivi, pp. 97-98 (III). Sottolineatura nostra.

⁶⁸ Cfr. ivi, p. 94 (III).

intentamente mi piacque di mirare”),⁶⁹ e solo dopo torna a unirsi al gruppo (“entrati nel tempio [...] trovammo un sacerdote”),⁷⁰ senza però condividere con gli altri le sue impressioni.

Cosa si celi in questa sottigliezza lo capiremo meglio arrivati al penultimo capitolo, quando ci renderemo conto che il pittore delle porte del tempio di Pales è sì abilissimo, ma non eguaglia la bravura “del padoano Mantegna, artefice sovra tutti gli altri accorto et ingegnosissimo”⁷¹ evocato nella prosa undicesima: nel vaso mantegnesco non ci sarà “difetto” e l’ingegno dell’artista extra-arcadico si contrappone perciò esemplarmente all’astuzia del suo rivale arcadico. In Arcadia la perfezione non esiste.

Analoga è la valenza dell’immagine, sulle porte istoriate, del “sagace Mercurio” che “fura le vacche” di Admeto, “transforma in sasso” Batto “palesatore del furto” e cerca “*con ogni astuzia* [...] di ingannare lo occhiuto Argo”.⁷² Il carattere astuto di Mercurio è *topos* classico, ma non va dimenticato che Boccaccio, proprio nella sua lettura allegorica della favola di Argo addormentato e poi ucciso dal dio, gli conferisce una valenza negativa addirittura legata alla umana dannazione:

“Sane Mercurius, id est blande carnis astutia, caduceo, it est suasuonibus pessimis, in somnum rationem deducit atque interimit [...] nos ad ultimum deducit in Egyptum, id est in tenebras exteriores, ubi fletus et stridor dentium [...]”.⁷³

È significativo allora che nella prosa ottava dell’*Arcadia* si descriva l’attività venatoria del pastore Carino, ancora una volta, in termini di astuzia e ingegno:

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 95 (III).

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 98 (III).

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 271 (XI).

⁷² Cfr. *ivi*, pp. 96-97 (III). Sottolineatura nostra.

⁷³ Si veda G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., t. I, p. 760 (VII, xxii). La pagina era probabilmente nota a Sannazaro.

“Ma come che di ogni caccia prendessemo sommamente piacere, quella de li semplici e innocenti ucelli oltra a tutte ne dilettaua, però che con più sollaccio e con assai meno fatica che nessuna de le altre si potea continuare. [...] de’ fagianim de le turture, de le colombe, de le fluviali anitre e degli altri ucelli vi dico. Niuno ne fu mai di tanta *astuzia* da la natura dotato, il quale da’ nostri *ingegni* guardandosi, si potesse lunga libertà promettere.”⁷⁴

Con la sola astuzia insomma, dote della natura e qualità arcadica per eccellenza, si rimane intrappolati; per poter sperare una “lunga libertà” è necessario piuttosto l’ingegno. Una disperata ricerca di libertà dalle sofferenze di Arcadia sarà anche il tentativo di suicidio cioè di autodannazione del medesimo Carino (in questa stessa prosa), ma il suo ripensamento⁷⁵ sembra suggerire che il personaggio è destinato a rimanere in trappola come gli uccelli che va cacciando: al già citato “Addio, rive; addio piagge verdissime e fiumi” del morituro corrisponde infatti, per maggiore enfasi, l’accurato invito ai sopravvissuti che dovranno perpetuarne la permanenza nella terra d’origine: “Voi, arcadi, cantarete nei vostri monti la mia morte; arcadi, soli di cantare esperti, voi la mia morte nei vostri monti cantarete. Oh quanto allora le mie ossa quietamente riposeranno”.⁷⁶ Nel personaggio di Carino confluiscono tutti gli aneliti che Sincero, durante il soggiorno in Arcadia, cerca di soffocare: Carino è l’antisuale che si ostina a credere che si possa rimanere in Arcadia e vivere di sola Arcadia.

Ben diverso, invece, è il giudizio di Montano nel finale della nona egloga sannazariana, quando deve scegliere il vincitore della gara di canto fra i pastori Ofelia ed Elenco:

⁷⁴ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 173 e p. 176 (VIII). Sottolineature nostre.

⁷⁵ Si veda *ivi*, pp. 180-185 (VIII).

⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 180 (VIII).

“Mal fa chi contra al ciel pugna o contende;
 tempo è già da por fine a vostre liti
 ché 'l saver pastoral più non si stende.
 Taci, coppia gentil, ché ben graditi
 son vostri accenti in ciascun sacro bosco;
 ma temo che da Pan non siano uditi.
 Ecco, al mover de' rami il riconosco,
 che torna all'ombra pien d'orgoglio e d'ira,
 col naso adunco afflando amaro toscò.
 Ma quel facondo Apollo, il qual v'aspira,
 abbia sol al vittoria; e tu, bifolco,
 prendi i tuo' vasi, e tu, caprar, la lira.”⁷⁷

Se il boschereccio Pan si mostra sordo e il solare Apollo ne esce unico vincitore, celebrato come tale e “aguzzatore de' peregrini ingegni”⁷⁸ all'inizio della prosa successiva, davvero il mondo e le astuzie pastorali sono definitivamente sconfitti. Lo conferma l'undicesima prosa dell'opera, dedicata ai giochi funebri organizzati da Ergasto in onore della madre, in cui due gare su cinque sono vinte grazie alle “astuzie”⁷⁹ (di Ursacchio e Selvaggio); ma dove l'onore vero spetterà al vincitore dell'ultima prova, capace di uccidere con la sua fionda un lupo cioè l'emblema del male che con la sua presenza aveva (insieme) definito e avvelenato lo spazio arcadico. Il gesto ha il valore simbolico di una definitiva liberazione dall'Arcadia e lo stesso nome del vincitore (il pastore Partenopeo) evoca la “famosa e nobilissima città” di Napoli e insieme la figura centrale di Sincero. Anche Sincero, come Fiammetta nell'*Ameto* boccacciano, discende da una famiglia partenopea che aveva saputo “meritare per sua virtù”,⁸⁰ polo positivo di un'etica che ha nell'astuzia il suo polo negativo. Anche Sincero potrà “abbandonare gli affanni” e nuovo Evandro, “homo

⁷⁷ Ivi, p. 218 (IXe, 139-150).

⁷⁸ Cfr. ivi, p. 220 (X).

⁷⁹ Cfr. ivi, p. 270 e p. 273 (XI).

⁸⁰ Cfr. ivi, p. 156 (VII).

fortitudine et ingenio insignis”,⁸¹ esiliarsi per sempre dall’astuta terra d’esilio.

⁸¹ Cfr. G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., t. II, p. 1238 (XII, lxvi).



CARLO VECCE

LA “SAMPOGNA” E LA “MUSSETTE”.
SANNAZARO E JEAN LEMAIRE

1. Un pittore, un duca, un poeta

Sullo sfondo del cielo dell’Auvergne, le guglie fiammeggianti della cattedrale di Notre-Dame di Moulins svettano oltre il grande ponte ad arcate sull’Allier. La cattedrale custodisce ancor oggi uno dei capolavori assoluti della pittura fiamminga, il trittico già detto del Maestro di Moulins, e oggi concordemente attribuito a Jean Hey.

Al centro, una metafisica Vergine col Bambino, sospesa in un vortice di gloria tra angeli e cerchi concentrici di luce e colore. Nei pannelli laterali, tra i siparii che si aprono su spazi troppo angusti e affollati di pesanti broccati e tappeti orientali, s’inginocchiano i committenti, incoronati, rivestiti delle insegne del rango, e presentati alla Vergine da san Pietro e da Sant’Anna: il duca Pierre II di Borbone e sua moglie Anna, figlia di Luigi XI re di Francia, accompagnata dalla figlia Susanna.



Siamo alla fine del Quattrocento. Moulins è la capitale di uno dei grandi stati feudali di Francia, il Borbonese. Il suo paesaggio ondulato, preludio alla più selvatica, primitiva Auvergne, compare in un'altra versione di Hey dei ritratti di Pierre e Anna inginocchiati (Louvre), lui accompagnato ancora da san Pietro, lei da san Giovanni.



Senza corone, manti rossi ed ermellini, nei ritratti del Louvre il loro aspetto è più familiare, naturale. Alle loro spalle, oltre gli archi di una severa loggia in muratura, il verde dei campi e delle colline e l'azzurro delle acque e del cielo, le mura e le torri di Moulins, l'abside della cattedrale. Nell'acqua calma dell'ansa, il profilo scuro di una lunga imbarcazione fluviale.

Il paesaggio dipinto da Hey è lo stesso che, idealizzato in forme pastorali, fa da sfondo alla prima opera a stampa di un giovane e brillante poeta di corte, il vallone Jean Lemaire de Belges,¹ *clerc des finances* del duca Pierre dal 1498 e nipote del celebre *rhétoriqueur* Jean Molinet: *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, pubblicato a Parigi da Antoine Vérard agli inizi del 1504.² È un testo composito (di prosa e poesia) che riflette bene l'apertura degli orizzonti del suo autore, in particolare dopo il soggiorno a Lione insieme ai principi borbonesi nella primavera del 1503, e la frequentazione di un circolo di intellettuali appassionati *italianisants*: il pittore Jean Perréal (detto Jean de Paris, organizzatore di spettacoli teatrali

¹ Si veda P. A. Becker, *Jean Lemaire. Der erste humanistische Dichter Frankreichs*, Strassburg, K. J. Trübner, 1893; J. L. Spaak, *Jean Lemaire de Belges. Sa vie, ses oeuvres et ses meilleurs pages*, Bruxelles – Paris, Mamertin – Champion, 1926; J. L. Doutrepoint, *Jean Lemaire de Belges et la Renaissance*, Bruxelles, M. Lamertin, 1934; K. M. Munn, *A Contribution to the Study of Jean Lemaire de Belges*, New York, Columbia University Press, 1936; P. Jodogne, *Jean Lemaire de Belges*, Bruxelles, Palais des Académies, 1972.

² Il testo ebbe un'immediata e ampia fortuna di pubblico. Subito dopo la prima edizione uscì la contraffazione di Michel le Noir (Paris, 6 aprile 1504), cui seguì una seconda tiratura senza data ma sostanzialmente identica e una nuova edizione intorno al 1520. Sull'opera si veda H. Gmelin, *Das Prinzip des Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, in "Romanische Forschungen", XLVI-2, 1932, pp. 265-266; A. Hulubei, *L'Eglogue en France au XVIe siècle. Epoque des Valois (1515-1589)*, Paris, Droz, 1938, pp. 155-162; P. Jodogne, *Jean Lemaire de Belges*, cit., pp. 170-203; U. Bergweiler, *Die Allegorie im Werk von Jean Lemaire de Belges*, Genève, Droz, 1976, pp. 118-165.

e raffinato miniaturista, amico di Leonardo da Vinci),³ il medico-filosofo Symphorien Champier e l'archeologo dilettante Pierre Sala, che ha realizzato sulla vicina collina di Fourvière, tra rovine d'epoca romana, il sogno antiquario delle *Antiquailles*.⁴

La celebrazione della casa di Borbone viene declinata interamente in un contesto bucolico. Pierre diventa Pan, il capo benevolo e saggio di una comunità pastorale, e Anna sua moglie Aurora; i pastori e le pastorelle che ne cantano le lodi sono altrettante allegorie delle provincie borbonesi. Ma nel sogno pastorale irrompe all'improvviso la morte (*et in Arcadia ego*). Il 10 ottobre 1503, a Mâcon, il duca Pierre muore dopo una breve malattia. Lemaire cambia subito dedicatario e presenta il testo, rielaborato e ampliato con il racconto della morte di Pierre, del lutto di Anna, e della visione allegorica che conduce la duchessa-vedova a ritrovare l'ombra del marito nella gloria degli *spiriti magni* del Tempio dell'Onore, a Luigi di Lussemburgo conte di Ligny, principe d'Altamura, duca d'Andria e di Venosa, luogotenente dell'esercito francese alla conquista di Napoli sia con Carlo VIII che con Luigi XII. Nella dedica al Ligny, Lemaire ricorda l'*annus terribilis* che sta volgendo al termine, segnato dalla morte di due papi (Alessandro VI e Pio III) e di due grandi principi francesi, Louis d'Armagnac duca di Nemours viceré di Napoli e Pierre de Bourbon, e da segni di sventura imminente come gli incendi del palazzo reale di Digione e di quello dei Bourbon a Parigi. Il tratto più rilevante è però, alla fine, il ricordo dell'amico Perréal, indicato come vero ispiratore dell'opera:

³ Si veda P. Pradel, *Les autographes de Jean Perréal*, in "Bibliothèque de l'Ecole des Chartes", CXXI, 1963, pp. 132-186; C. Vecce, 'Piglia da Gian de Paris', in "Achademia Leonardi Vinci", X, 1997, pp. 208-213.

⁴ Si veda *Il Rinascimento a Lione*, a cura di A. Possenti e G. Mastrangelo, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1988; R. Cooper, *'Litterae in tempore belli'. Etudes sur les relations littéraires italo-françaises pendant les guerres d'Italie*, Genève, Droz, 1997.

“Je m’y suis advanturé par l’impulsion exhortatoire de Jehan de Paris, painctre du roy, vostre bien voulu, qui par le benefice de sa main heureuse a merité envers les roys et princes estre estimé ung second Appelles en paincture, lequel m’a persuadé vostre humanité estre de telle estendue qu’elle excuse autant une petite oeuvre partant d’humble main, mais toutesfoys benivolente que ung autre prince exaulceroit ung grant chief d’oeuvre pompeux yssant de riche et superbe miniere joinct à ce que l’exclamation du dueil publicque ma esté ung esguillon motif à ce labour.”⁵

Il 31 dicembre muore inaspettatamente lo stesso Ligny, compianto da Lemaire in un’altra opera, *La plainte du Désiré* (significativa anche per il ricordo di grandi pittori contemporanei come Leonardo, Gentile Bellini, Perugino, Hey e Perréal).⁶ L’autore è costretto ad aggiungere al *Temple* ormai completo una nuova dedica di “ce petit traicté consolatoire” alla duchessa-vedova, in cui si ricorda di nuovo l’influenza di Perréal nella sua composizione: il testo è assimilato prima a “ung petit ediffice quant à la structure mais grant quant au subject dont il est fondé” presentato al Ligny pochi giorni prima della sua morte “pour mitiguer sa douleur”, poi a una nave che, perduti i suoi timonieri, viene travolta dalle tempeste delle sventure.⁷ Nella prima edizione parigina un’altra lettera prefatoria in versi a firma di Guillaume Cretin elogia Lemaire per la densità dei riferimenti culturali presenti nel *Temple* (in cui non vi sarebbe parola per la quale non si avverta la necessità di un commento: “mot n’y a qui ne face à noter”)⁸ e

⁵ J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, édition critique par H. Hornik, Genève – Paris, Droz – Minard, 1957, pp. 47-49. Si veda anche ivi, p. 100, con la conclusione dell’opera offerta al Ligny.

⁶ Si veda J. Lemaire de Belges, *La plainte du Désiré*, in Id., *Oeuvres*, publiées par J. Stecher, Louvain, Imprimerie Lefever Frères et Soeur 1885, vol. III, pp. 157-86.

⁷ Cfr. Id., *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., pp. 43-45. Sulla metafora del testo come edificio in Lemaire si veda D. Cowling, *Building the Text. Architecture as Metaphore in Late Medieval and Early Modern France*, Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 170-202.

⁸ Cfr. J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., p. 46.

per le rilevanti novità metriche introdotte per la prima volta nella poesia francese, come ad esempio l'uso della terzina dantesca.⁹

Il presente busa dunque implacabile alle porte del *Temple*. La sua complessa struttura testuale risente delle vicende contemporanee che nel giro di pochi mesi portano alla scomparsa del Borbone e di Ligny, e alla crisi della corte borbonese, dalla quale lo stesso Lemaire si sarebbe allontanato negli anni successivi per cercare rifugio presso Margherita d'Austria. Il genere bucolico (secondo lo schema usuale nella declinazione cortigiana moderna, sia in Italia che in Francia), più che rinviare a un' indefinita alternativa utopica, fuori dal tempo e dallo spazio della realtà, si costituisce come allegoria del presente ("ce temps turbulent", aveva scritto Lemaire nell'originaria dedica al Ligny),¹⁰ e ne segue fedelmente gli sviluppi.¹¹

2. "*Le Temple d'Honneur et de Vertus*"

Il *Temple* è un trittico (come quello dipinto da Hey) scandito nei tre tempi dell'originaria felicità pastorale, della catastrofe della morte di Pan e dell'armonia ritrovata ad un livello spirituale. La prima parte presenta un poema pastorale in lode dei duchi di Borbone (Pan e Aurora) e una serie di canzoni pastorali recitate da sette pastori (figure allegoriche delle sette

⁹ Sull'uso delle terzine si veda J. Frappier, *Introduction*, in J. Lemaire de Belges, *La Concorde des deux Langues*, édition critique publiée par J. Frappier, Paris, Droz, 1947, p. X.

¹⁰ Cfr. Id., *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, cit., p. 48.

¹¹ Si veda P. P. Morphos, *The Composition of "Le Temples d'Honneur et de Vertus" of Lemaire de Belges*, in "Studies in Philology", LIX-3, 1962, pp. 501-513; Id., *The Pictorialism of Lemaire de Belges in "Le Temple d'Honneur et de Vertus"*, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale", Sezione romanza, V-1, 1963, pp. 5-34; P. Jodogne, *Structure et technique descriptive dans "Le Temple d'Honneur et de Vertus" de Jean Lemaire de Belges*, in "Studi Francesi", X, 1966, pp. 269-78; Id., *Jean Lemaire de Belges*, cit., pp. 170-203.

regioni del ducato) forse proprio in occasione di una festa rustica di corte, una raffinata mascherata bucolica con cortigiani e principi travestiti da pastori, nella primavera del 1503.¹² Nelle canzoni l'alternanza di *huitaines* di decasillabi e *dizains* di pentasillabi crea l'effetto di un ritmo periodico di versi lunghi e brevi, ad imitazione di un altro poemetto pastorale di Molinet, il *Bergier sans soulas*. Fin qui, nulla di particolarmente nuovo, da parte di Lemaire, che riprende l'eredità poetica dell'illustre zio e la tradizione tutta francese delle *bergeries*, contaminata con la bucolica virgiliana e la lezione dei classici. Come scrive Pierre Jodogne, è "l'oeuvre d'un poète déjà mûr de la tradition française et bourguignonne, imprégné de lectures virgiliennes".¹³

Il panorama cambia sensibilmente nella seconda parte, che sarebbe stata composta da Lemaire dopo la morte improvvisa di Pierre, raccontata in una lunga egloga narrativa di 247 decasillabi, caratterizzati dalla terza rima (per la prima volta utilizzata nella poesia francese). Nell'ordine il poeta mette in scena lo sgomento dei pastori all'apparire di infausti fenomeni naturali (come nella descrizione della morte di Cesare nei *Metamorfoseon libri* di Ovidio), la malattia e la morte di Pan-Pierre, il dolore e il lutto di Anna e dell'intera natura: una serie di quadri in cui è probabile la ripresa di motivi già presenti nella moderna tradizione pastorale italiana, in latino e in volgare. In particolare l'egloga *Argus* di Francesco Petrarca presenta la stessa apertura della fuga dei pastori, terrorizzati dai *signa* apocalittici (l'eclissi di sole, la tempesta) e rifugiatisi

¹² Nell'ordine, i sette pastori sono Titiro (Beaujolais), Galatea (Auvergne), Aminta (Clermont-en-Beauvoysin), Mopso (Forestz), Eglé (La Marche), Argo (Gyen), Melibeo (Bourbon).

¹³ Cfr. P. Jodogne, *Jean Lemaire de Belges*, cit., p. 181

in una caverna, dove viene rievocato il defunto Argo capo della comunità pastorale (Roberto d'Angiò).¹⁴

La terza parte è invece affidata alla voce narrante (in prosa) dell'*acteur*, che di volta in volta dà la parola ai diversi personaggi (in poesia), realizzando una compiuta struttura di prosimetro. Il racconto passa dal contesto pastorale alla dimensione onirico-fantastica tipica della visione o del *songe*. La duchessa, straziata dal dolore, insieme alla figlia e ai sette pastori viene trasportata sulla cima di una montagna, dove sorge un tempio ornato nel portale da sei statue. Le statue, che prendono mirabilmente vita, sono le Virtù (Prudence, Iustice, Esperance, Raison, Religion, Equité) e le loro vesti ricamate di *lettres ytaliques* (ciascuna con l'iniziale del proprio nome) formano l'acrostico dello stesso nome di Pierre. Un'altra figura allegorica, Entendement, consola la duchessa, poi descrive il Tempio dell'Onore e racconta dell'arrivo trionfale del marito, l'accoglienza da parte dei grandi personaggi che circondano il trono di Onore, l'incoronazione da parte di San Luigi, e la proclamazione di Pierre principe "très bon, très heureux et très pacifique".¹⁵ L'*acteur* riprende la narrazione: la duchessa entra nel Tempio, i pastori incidono epigrafi celebrative sulle pareti esterne, mentre Entendement va a diffondere sulla terra la buona novella della glorificazione del duca, terminando il suo viaggio sulla collina di Fourvière.

Nell'ultima sezione del *Temple* Lemaire torna ad un orizzonte culturale tipicamente francese (il sogno allegorico, la descrizione di un

¹⁴ Si veda A. Hulubei, *L'Eglogue en France au XVIe siècle. Epoque des Valois (1515-1589)*, cit., p. 159; P. Jodogne, *Jean Lemaire de Belges*, cit., pp. 181-187. Nel 1502 era stata pubblicata a Parigi da Josse Bade la prima edizione francese del *Bucolicum carmen* di Petrarca con commento, e si sviluppava parallelamente il grande interesse per la bucolica cristiana di Battista Spagnoli. I pastori di Lemaire invocano Dio e la Vergine, non gli dèi pagani.

¹⁵ Cfr. J. Lemaire, *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, cit., p. 198.

Tempio di Virtù e anche la forma del prosimetro, definita *poème mixte*, sembrano rinviare soprattutto a *Le Throsne d'Honneur* di Molinet, composto per la morte di Filippo il Buono), arricchito di echi classici (Valerio Massimo per l'idea del Tempio di Onore e Virtù costruito da Claudio Marcello, Virgilio per l'arrivo di Enea nei Campi Elisi e l'incontro con gli *spiriti magni*)¹⁶ ma anche moderni (la *Commedia* di Dante Alighieri, i *Trionfi* e il *Bucolicum carmen* di Petrarca, le *Genealogiae Deorum Gentilium* di Giovanni Boccaccio).¹⁷

3. Echi d'“Arcadia”

Accanto alle fonti antiche e moderne, in quest'opera fondativa della bucolica francese moderna è stata rilevata un'altra presenza significativa, quella dell'*Arcadia* di Sannazaro. Presenza sotterranea, mai dichiarata da Lemaire, che invece ricorda esplicitamente le Tre Corone italiane accanto ai suoi modelli francesi: “Dante, Petrarque, Bocace, Froissart, Alain Charretier, Symon Grebant, Georges Chastelain, Meschinot, Martin Franc, Jehan Robertet, Guaguin, messire Octovien de Saint-Gelais”.¹⁸ In particolare Alice Hulubei ha individuato un luogo parallelo dell'*Arcadia* per il panegirico di Carlo VIII, che sarebbe stato influenzato dalla V egloga sannazariana: l'epicedio funebre di Ergasto per suo padre Androgeo.¹⁹ È la pastorella Eglé a introdurre la figura di Titano, fratello di Aurora (Carlo VIII), che protegge Pan e Aurora dal cielo:

¹⁶ Si veda Valerio Massimo, *Facta et dicta memorabilia*, I, 1, 8 e Virgilio, *Aeneis*, VI, 637-641.

¹⁷ Si veda P. Jodogne, *Jean Lemaire de Belges*, cit., pp. 199-201.

¹⁸ Cfr. J. Lemaire, *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, cit., pp. 89-90.

¹⁹ Si veda A. Hulubei, *L'Eglogue en France au XVIe siècle. Epoque des Valois (1515-1589)*, cit., p. 159. Dubbioso, al proposito, Jodogne, per il quale al Lemaire sarebbe potuta bastare la comune ispirazione della quinta egloga virgiliana: si veda P. Jodogne, *Jean Lemaire de Belges*, cit., p. 181.

“Le cler Titan qui sur nostre hemisphere
 luysoit en sphere autenticque à toute heure
 fut d’Aurora, tant illustre et tant clere,
 germain et frere. Or regne il et prospere
 sans impropere en celeste demeure.”²⁰

In Sannazaro, *Ergasto* presenta Androgeo in termini molto simili,
 come protettore della comunità dei pastori dalla sua celeste dimora:

“Alma beata e bella,
 che da’ legami sciolta
 nuda salisti nei superni chiostri,
 ove con la tua stella
 ti godi insieme accolta,
 [...] .”²¹

Simile è pure la presenza della morte, che incombe anche sui
 semidèi:

“Ahi cruda morte, e chi fia che ne scampi,
 se con tue fiamme avampi
 le più elevate cime?”

“ [...] .
 se mort machine aux corps celestes ombre
 si n’est durant son eclipseux encombre
 [...] .”²²

Ad ogni modo, la possibilità di una relazione intertestuale diretta fra
 il *Temple* e l’*Arcadia* è un fatto storicamente troppo importante, all’inizio
 del XVI secolo, perché possa essere risolto dall’esibizione di un’unica
 tessera. Se Lemaire ha letto l’*Arcadia*, l’impressione di quella lettura deve

²⁰ J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., p. 59 (245-249).

²¹ I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013, p. 135 (Ve, 1-5).

²² Ivi, p. 136 (Ve, 32-34) e J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., p. 60 (269-270).

aver lasciato altre tracce nella sua opera, anche a livello formale o strutturale.

Certo, nella prima parte del *Temple* (la rappresentazione pastorale), le possibili riprese sannazariane sono inserite in un contesto convenzionale e tutto ‘francese’. Ad esempio la danza delle ninfe dei boschi e delle fonti, evocata dalla pastorella Galatea (allegoria dell’Auvergne) dopo aver esortato alberi e fiori a gioire dell’arrivo della primavera e i pastori a intrecciare ghirlande per Pan e Aurora, richiama un *topos* della tradizione bucolica e mitografica:²³

“Là viendront Dryades
et Amadryades,
faisans soubz fueillades
rys et resveillades
avec autres fées.

Là feront Nayades
et les Oreades
dessus les herbades
aubades, gambades,
de joye eschauffées.”²⁴

Ma potrebbe anche essere la sintesi della più ampia presentazione delle ninfe nell’*Arcadia*, nell’invocazione di Carino disperato d’amore. Base di partenza, per Lemaire, sarebbe stato proprio il mirabile dettaglio (degno di un pittore come Andrea Mantegna) della danza delle driadi, il cui movimento si trasferisce alle altre ninfe:

²³ Si veda Calpurnio Siculo, *Eclogae*, II,14-15; Nemesiano, *Eclogae*, II, 20-22; Ovidio, *Fasti*, I, 405-407. Ma si veda anche G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998, t. I, pp. 739-743 (VII, xiv) e J. Molinet, *Le Throsne d’Honneur*, citato in J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., p. 52 (nota del curatore).

²⁴ J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., p. 53 (85-94).

“O naiadi, abitatrici de’ correnti fiumi, o napee, graziosissima turba de’ riposti luoghi e de’ liquidi fonti, alzate alquanto le bionde teste da le chiare onde, e prendete le ultime strida anzi che io moia. E voi, o bellissime oreadi, le quali ignude solete per le alte ripe cacciando andare, lasciate ora il dominio degli alti monti e venite al misero [...] E voi, o driadi, formosissime donzelle de le alte selve, le quali non una volta ma mille hanno i nostri pastori a prima sera vedute in cerchio danzare all’ombra de le fredde noci [...]”²⁵

Più avanti, Lemaire affida un’importante dichiarazione di poetica bucolica al pastore Aminta, che all’inizio del suo canto afferma:

“Pretez silence à mon chant bucolique
sans noyse oblique, O thoreaulx mugissans,
paisez en paix! L’herbette est belle et frisque;
Amour me picque à forgier ung canticque
fort autenticque es bois retentissans.
Les dieux puissans ons gens cytharisans
auctorisans leur loz par grans estudes,
les demy dieux n’ont que leurs bergiers rudes.”²⁶

In Sannazaro era stato Selvaggio, all’inizio della prima egloga, a descrivere i montoni che lottano e l’avvento della primavera, i fiori e le foglie tenere, l’“erbetta” e Amore che riprende a lanciare i suoi strali.²⁷ Ma è soprattutto nel prologo e nel congedo *A la sampogna* che viene dichiarato il favore per l’umile poesia pastorale (in opposizione ad uno stile più elevato): le “silvestre canzoni” e le “rozze ecloghe” che in Arcadia incantavano i “montani idii” e le “tenere ninfe”,²⁸ e che preferivano risuonare tra le “rispondenti selve” più che negli “alti palagi de’ prencipi”.²⁹

Nella sua glorificazione di Pan, musico e guardiano dei pastori (e trasparente figura di Pierre de Bourbon), Aminta rinvia ai miti di Orfeo e

²⁵ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 182-183 (VIII).

²⁶ J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., p. 54 (115-122).

²⁷ Si veda I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 67-68 (Ie, 49 e 13-21).

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 57 e p. 59 ([Prologo]).

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 326 ([Congedo] *A la Sampogna*).

Arione, che introducono il tema della musica e della poesia capaci di vincere le forze della natura e della morte:

“Cerberus meschant
s’endormoit au chant
d’Orpheus cherchant,
comme homme saichant,
sa dame Euridice;

Arion harpant
en mer se respant,
ung daulphin happant
le fait eschappant
sans grant prejudice.”³⁰

Tema anche questo comune nella tradizione antica e moderna, ma ben rappresentato in Sannazaro,³¹ come anche alcuni dei riferimenti mitologici che seguono nel canto di Aminta:

“Triton cornoit aux batailles des dieux,
Argus plain d’yeulx fut trompé par Mercure,
Appollo cler sonnoit encores mieulx.
Laissons les cieulx. Venons en ces bas lieux
sur fluyans rieux, en la belle ombre obscure.
Pan qui nous cure et qui tout bien procure
met là sa cure à jouer sans nul trouble
de sa musette estant par sept foys double.”³²

Anche in questo caso, in filigrana sono i classici.³³ Ma è solo in Sannazaro che i nomi di Mercurio e Apollo sono associati, nella descrizione dei miti dipinti sulle porte del tempio di Pale, ove sono

³⁰ J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., p. 54 (123-132).

³¹ Si veda I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 282 (XIe, 64-68) e p. 294 (XII).

³² J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., p. 55 (133-140).

³³ Tritone è in Virgilio, *Aeneis*, VI, 172; Argo e Mercurio sono in Ovidio, *Metamorphoseon libri*, I, 601-688; la “disparibus septem compacta cicutis / fistula” è in Virgilio, *Eclogae*, II, 36-37 col corrispondente commento di Servio. Si veda A. Hulubei, *L’Eglogue en France au XVIe siècle. Epoque des Valois (1515-1589)*, cit., p. 161 e p. 172; H. Hornik, *Introduction*, in J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., p. 38.

rappresentati il furto degli armenti di Admeto perpetrato da Mercurio ai danni di Apollo e di nuovo Mercurio che suonando la sampogna addormenta Argo.³⁴ La sampogna o siringa, il flauto pastorale inventato da Pan,³⁵ la “musette” di Lemaire, è infine il simbolo stesso della poesia pastorale, che Sannazaro vede appeso nella sacra grotta di Pan sul Menalo e al quale si rivolgerà nel congedo finale dell’opera: “una grande e bella sampogna [...] fatta di sette voci, egualmente di sotto e di sopra congiunta con bianca cera”.³⁶

Come descrivere Pan? Lemaire sintetizza l’iconografia tradizionale,³⁷ dando al mantello il colore regale che ricorda la veste di Apollo in Ovidio (“purpurea [...] veste”).³⁸ Ma già in Sannazaro poteva leggere della “grande effigie del selvatico idio, appoggiata ad un lungo bastone di una intiera oliva [...] Il suo manto era di una pelle grandissima, stellata di bianche macchie”:

“Pan a manteau de couleur porporine,
fort riche et digne ainsi que ung corps celeste,
tout parsemé de mainte estoille fine,
noble et insigne, et par grace divine
tient en saisine une riche holette.”³⁹

Dopo Aminta, il pastore Mopso canta la pace, l’amicizia e l’armonia che regnano nei domini di Pan e Aurora; e qui l’apparizione di Aurora ricorda il canto d’amore di Galicio:

“Lors se monstre au monde,

³⁴ Si veda I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 96-97 (III).

³⁵ Si veda Ovidio, *Metamorphoseon libri*, I, 689-712.

³⁶ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 223 (X).

³⁷ Si veda G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, cit., t. I, p. 89 (I, iv).

³⁸ Cfr. Ovidio, *Metamorphoseon libri*, II, 23-24.

³⁹ J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., p. 55 (151-155) e cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 221 (X).

plus nette et plus munde
 qu'une perle ronde,
 Aurora la blonde,
 devant le soleil

clere et rubicunde,
 en beaulté seconde,
 en bonté fecunde,
 douce en sa facunde,
 et de bel acueil.”⁴⁰

Nel canto del pastore Argo, naturalmente, Pan svolge anche funzione di protettore della comunità pastorale dalle minacce degli animali selvaggi e feroci (dragoni, orsi, leoni, leopardi, lupi, serpenti, volpi) tenuti fuori dal *vergier*.⁴¹ Allo stesso modo agiscono i “saggi pastori” di Sannazaro, principi e governanti illuminati che dovrebbero salvaguardare le greggi dagli assalti dei lupi:

“Alcun saggi pastor le mandre murano
 con alti legni, e tutte le circondano;
 ché nel latrar de' can non s'assicurano.
 Così, per ben guardar, sempre n'abondano
 in latte e 'n lane, e d'ogni tempo aumentano,
 quando i boschi son verdi e quando sfrondano.
 Né mai per neve il marzo si sgomentano,
 né perden capra, perché fuor la lasciano;
 così par che li fati al ben consentano.”⁴²

La seconda parte del *Temple*, come s'è visto, è un'egloga narrativa che mette in scena la morte di Pan. Per tutta la prima sezione le fonti principali sono i racconti della morte di Cesare in Ovidio⁴³ e di Roberto

⁴⁰ J. Lemaire, *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, cit., p. 56 (179-188) e si veda I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 103-104 (IIIe, 1-26).

⁴¹ Si veda J. Lemaire, *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, cit., p. 62 (283-287).

⁴² I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 84 (IIe, 42-50).

⁴³ Si veda, Ovidio, *Metamorphoseon libri*, XV, 779-801.

d'Angiò nella seconda egloga di Petrarca.⁴⁴ Sono fonti conosciute anche da Sannazaro che nella X egloga dell'*Arcadia*, il rabbioso ed enigmatico canto di Giovan Francesco Caracciolo, descrive una simile sequenza di eventi cosmici e atmosferici straordinari, segno di imminenti sventure.⁴⁵ Ma Lemaire sembra aggiungere qui il dettaglio dell'assalto dei "faulx loups", i "falsi lupi" della seconda egloga dell'*Arcadia*, con un sintagma presente nella bucolica italiana nel solo Sannazaro, che lo utilizza nell'ambito di un'esplicita allegoria politica:

“Je voy à l’oeil qu’on ne peut faire guect
si diligent contre les loups maulditz
que nos moutons n’empoignent au gorguet.
Depuis ung peu, ces faulx loups que je diz
sont si privez que tous noz bons mastins
ont estranglez en parcz et en tauldiz,
et si plus guiere en durent les hutins
a doubter fait que nous mesme ilz n’assailent
comme rabiz et familleux luitins.
De tous costez monstres de terre saillent,
si treshideux que cheveulx m’en herissent
et à mon cueur frayeur et crainte baillent.”

“Nessun si fidi nell’astute insidie
de’ falsi lupi, che gli armenti furano;
e ciò n’adviene per le nostre invidie.”⁴⁶

Non va inoltre trascurato l’aspetto formale del testo. Si tratta infatti di un’egloga in terzine (forma metrica utilizzata per la prima volta nella poesia francese), che rinvia in modo evidente alla tradizione italiana della bucolica volgare, con il suo impiego abituale del capitolo ternario: basti solo ricordare le elegie e le egloghe di Leon Battista Alberti, la *Pastorale* di Matteo Maria Boiardo, la quarta e ultima egloga di Francesco Arzocchi, il

⁴⁴ Si veda F. Petrarca, *Il Bucolicon carmen e i suoi commenti inediti*, a cura di A. Avena, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1906, pp. 100-102 (II, 1-57).

⁴⁵ Si veda I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 249-250 (Xe, 79-92).

⁴⁶ J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., pp. 66-67 (461-472) e I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 84 (Ile, 39-41).

volgarizzamento di Bernardo Pulci della bucolica virgiliana. In particolare, l'egloga in terzine sembra diventare il metro caratteristico del canto funebre, dalle due elegie di Pulci in morte di Cosimo de' Medici e di Simonetta Vespucci, fino all'XI egloga dell'*Arcadia* con il canto funebre di Ergasto in memoria della madre Massilia (figura della stessa madre di Sannazaro, Masella Santomango).

La seconda parte del *Temple* è caratterizzata anche dalla comparsa di una voce narrante in terza persona, l'*acteur* (l'autore), che di volta in volta dà la parola ai pastori. Pur all'interno della struttura unitaria dell'egloga, inizia a farsi strada una distinzione funzionale tra cornice e interventi dei pastori, simile alla struttura generale del prosimetro sannazariano. L'*acteur* racconta infine la morte di Pan, con perifrasi mitologiche che alludono all'inclemente stagione autunnale e che ritroviamo anche nella X egloga dell'*Arcadia*:

“En ce temps là Automne, l'inconstant,
avoit son regne; et Vulturnus, le noir,
alloit par tout fueillettes abatan.
Bachus eust tainct de vin maint entonnoir,
Phebus, tout triste, habandonnoit Libra
qui tant est juste en son noble manoir.”

“Vertunno non s'adopra in transformarse,
Pomona ha rotte e sparse le sue piante,
né vol che le man sante puten legni.
[...]
Apollo in Tauro o in Libra non alberga,
[...]
Bacco con la sua squadra senza tirsi
vede incontro venirsi il fiero Marte
armato, e 'n ogni parte farsi strada
con la crüenta spada. Ahi vita trista!”⁴⁷

Ai funerali di Pan partecipa lo stesso Apollo, con tutto il suo seguito,

⁴⁷ J. Lemaire, *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, cit., p. 68 (505-510) e I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 252-253 (Xe, 11-114, 138 e 146-149).

come era stato ricordato per Androgeo nella quinta prosa dell'*Arcadia*:

“Et, ce voyant, les haulx dieux de leur salle,
meuz de pitié, Appollo envoyerent
pour adoucir sa tristeur anormalle.
pollo vint, et ses gens despoyerent
myrrhe, aloes, et fleurs aromaticques,
et du duc Pan le corps en embasmerent.”

“Ecco che il pastorale Apollo tutto festivo ne viene al tuo sepolcro per adornarti con le sue odorate corone. E i fauni similmente con le inghirlandate corna e carichi di silvestri duoni quel che ciascun può ti portano: de' campi le spiche, degli arbosti i racemi con tutti i pampini, e di ogni albero maturi frutti. Ad invidia dei quali le convicine ninfe, da te per adietro tanto amate e riverite, vengono ora tutte con canistri bianchissimi pieni di fiori e di pomi odoriferi a renderti i ricevuti onori.”⁴⁸

Vero prosimetro (del quale tutti i connettivi narrativi in prosa, come nell'*Arcadia*, sono affidati all'*acteur*) è la terza parte del *Temple*, aperta dal sogno di Aurora. Il suo viaggio soprannaturale fino alla cima della montagna sulla quale sorge il Tempio di Onore e di Virtù ci porta in un classico *locus amoenus*, simile alla cima del Partenio ove si apre la narrazione dell'*Arcadia*. La differenza fondamentale è che in Sannazaro il pianoro della montagna ospita non un edificio, ma un'architettura vivente di alberi, creata dalla “maestra natura”:⁴⁹

“ [...] une montagne haulte et spectable dont le sommet surpassoit de beaucoup les nues errans et la region aerine. Si estoit icelluy mont semblable à celluy qu'on nomme Olympus en Macedone; tant floury, tant verdoyant et tant revestu d'arbrisseaux aromaticques et d'autres jolivetez de grant redolence, comme se ce feust un second paradis terrestre. Et en la plaine spacieuse et herbue se monstroit de front un ediffice sumptueux à merveilles, à maniere d'ung temple anticque en ouvraige mais riche outremesure en sa façon, lequel donnoit de prime face esbahissement à l'oeil, tant pour l'excellence de sa beaulté que pour la reflamboyançe de l'or et de pierres precieuses dont il estoit garny. A l'entrée de ce temple y avoit un portail tout estoffé de fin marbre poly et enrichy d'elegant ouvraige.”

⁴⁸ J. Lemaire, *Le Temple d'Honneur et de Vertus*, cit., p. 71 (585-590) e I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 132 (V).

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 62 (I).

“Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano, di ampiezza non molto spazioso però che il sito del luogo nol consente, ma di minuta e verdissima erbetta sì ripieno che se le lascive pecorelle con gli avidi morsi non vi pascessero vi si potrebbe di ogni tempo ritrovare verdura. Ove (se io non mi inganno) son forse dodeci o quindici alberi di tanto strana et eccessiva bellezza che chiunque li vedesse giudicerebbe che la maestra natura vi si fusse con sommo diletto studiata in formarli. Li quali, alquanto distanti et in ordine non artificioso disposti, con la loro rarità la naturale bellezza del luogo oltra misura annobiliscono.”⁵⁰

L’idea del tempio, come anche delle rovine romane presso Lione dove Entendement vola alla fine dell’opera, tornerà nella *Concorde des deux Languages*, in forma di un tempio di Venere (“Ung temple y a, plus beau ne vit oncq nulz, / assis sur roch, en lieu fort autenticque, / aux confluents d’Arar et Rhodanus”).⁵¹ È una spia preziosa di quella passione antiquaria che Lemaire condivide con i suoi amici lionesi, in particolare Pierre Sala, che nel manoscritto delle *Antiquités de Lyon*⁵² ospiterà un singolare testo di Lemaire, *Des anciennes pompes funerailles*, sulla scoperta di una tomba romana presso Bruxelles nel 1507.⁵³ La stessa passione, ovviamente, fa parte integrante anche del codice genetico di un umanista come Sannazaro, dai primi anni di studi (testimoniati dal *Repertorium rerum antiquarum* del codice Viennese latino 9477) fino alle esplorazioni archeologiche nei Campi Flegrei insieme al grande architetto ed epigrafista fra Giocondo da Verona.

Quel che più avvicina il *Temple* e l’*Arcadia*, al di là delle coincidenze testuali più o meno probabili, è insomma la comune atmosfera

⁵⁰ J. Lemaire, *Le Temple d’Honneur et de Vertus*, cit., p. 75 e I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 62-63 (I).

⁵¹ Cfr. J. Lemaire, *La Concorde des deux Languages*, cit., pp. 12-13 (133-135). Si veda D. Cowling, *Building the Text. Architecture as Metaphore in Late Medieval and Early Modern France*, cit., pp. 170-202.

⁵² Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 5447.

⁵³ Si veda J. Lemaire de Belges, *Des Anciennes pompes funerailles*, Texte établi, introduit et annoté par M. M. Fontaine, avec le concours d’E. A. R. Brown, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2001. Da segnalare il capitolo *De l’institution des Jeux funebres apres les obseques et des anniversaires et aultres honneurs deificques*, che richiama la prosa undicesima dell’*Arcadia*: si veda ivi, pp. 31-34.

umanistica: declinata in contesti culturali ancora in parte diversi, essa indica la nascita di un nuovo classicismo dei moderni, allontanando entrambi gli autori dalle tradizioni più recenti (per Sannazaro la bucolica volgare quattrocentesca degli Arzocchi e dei Benivieni, per Lemaire il mondo delle *pastourelles* e delle *bergeries*). E in entrambi è determinante l'urgenza del reale e la presenza della morte. Il pellegrinaggio dei pastori in *Arcadia* si svolge infatti attraverso una catena di stazioni funebri: la tomba di Androgeo, i riti commemorativi, il canto di Ergasto; la tomba di Massilia, i giochi funebri in suo onore e di nuovo il canto di Ergasto; infine, dopo le infauste premonizioni che costellano il ritorno fantastico di Sincero a Napoli, la tomba di Filli compianta dall'inconsolabile Meliseo. Il congedo *A la sampogna* segna veramente, per Sannazaro, l'addio alla poesia bucolica e insieme l'addio ai suoi cari scomparsi per sempre. Una maggiore consonanza, in tutta la tradizione bucolica antica e moderna, Lemaire non avrebbe potuto trovare per cantare l'irreparabile perdita di Pan-Pierre.

4. *Lemaire e Sannazaro a Lione*

Quale *Arcadia* leggeva Lemaire? A Lione nel 1503, presso i mercanti e librai italiani, poteva ben trovarsi una delle prime edizioni non autorizzate dell'opera (nella prima redazione in dieci prose e dieci egloghe, già ampiamente diffusa in trasmissione manoscritta da oltre quindici anni), a partire da quella di Bernardino Vercellese (Venezia, 14 giugno 1502); anche se, come abbiamo visto, Lemaire sembra riprendere segmenti testuali della seconda redazione (con l'aggiunta di due prose, due egloghe e un congedo) che sarà pubblicata solo nel marzo 1504 a Napoli da Sigismondo Mayr, per le cure di Pietro Summonte e in assenza dell'autore.

È allora necessario ricordare che nel medesimo ambiente di corte frequentato da Lemaire c'era anche Sannazaro. L'umanista era arrivato in Francia al seguito dell'ultimo re aragonese di Napoli, Federico, spodestato dall'invasione congiunta di Francesi e Spagnoli nel settembre 1501. Dopo un primo soggiorno a Blois (dicembre 1501-maggio 1502), aveva soggiornato a Lione con la corte reale in maggio-giugno 1502 e poi di nuovo nell'autunno-inverno 1502-1503 e 1503-1504: in tempo perché Lemaire iniziasse la composizione della prima parte del *Temple*, la rappresentazione pastorale in onore di Pierre de Bourbon. Sannazaro trascorse questo periodo in ricerche filologiche nelle antiche biblioteche di cattedrali e monasteri francesi, e a Lione in particolare visitò la biblioteca della cattedrale e quella dell'abbazia benedettina dell'Ile-Barbe sulla Saône, scoprendovi il più antico manoscritto di Ausonio in scrittura visigotica. Ma sono probabili anche contatti con umanisti lionesi come Sala e Champier (lo provano alcune sezioni delle raccolte epigrafiche di fra Giocondo, compagno di Sannazaro in Francia) e con artisti come Perréal e Jean Bourdichon, molto vicini al santo eremita venuto da Napoli quasi vent'anni prima (e che Sannazaro ritroverà a Tours), san Francesco di Paola.⁵⁴

⁵⁴ Si veda C. Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Antenore, 1988, pp. 50-51; Id., *Jean Calvet e la silloge epigrafica di Bartolomeo Fonzio*, in "Humanistica Lovaniensia", XXXII, 1983, pp. 157-164; Id., *Sannazaro in Francia: orizzonti europei di un 'poeta gentiluomo'*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, a cura di P. Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 149-166. Su Bourdichon e San Francesco di Paola si veda Id., *Iacopo Sannazaro in Francia ed alcune opere dell'atelier di Bourdichon*, in "Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain", XVI, 1983, pp. 120-127; Id., *San Francesco e la cultura letteraria e umanistica della Napoli aragonese*, in *S. Francesco di Paola e l'ordine dei Minimi nel Regno di Napoli (secoli XV-XVII)*, a cura di F. Senatore, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2008, pp. 29-54. Perréal, incaricato di approntare tutto quello che serviva per il passaggio del santo, lo aveva incontrato a Lione il 21 aprile 1483: si veda P. Pradel, *Les autographes de Jean Perréal*, cit., pp. 138-146.

Ma soprattutto è in Francia che Sannazaro riapre inaspettatamente la composizione dell'*Arcadia* lasciata interrotta e inedita a Napoli nel 1501 (in un manoscritto autografo affidato al fratello Marcantonio). Una preziosa testimonianza ci è data da una lettera di Iacopo d'Atri a Isabella d'Este, in cui l'inviato mantovano riferisce a Sannazaro della prima scorretta edizione veneziana. Il poeta ne è turbato e la sua prima preoccupazione è di farsene inviare una copia, "adfinché se potesse correggere et provvedere ad tanto errore".⁵⁵ "Correggere et provvedere" significa rispondere alla diffusione a stampa non autorizzata della prima redazione con la pubblicazione della seconda, di cui probabilmente l'autore aveva con sé una copia; completare l'opera con un congedo *A la sampogna* e avviare la nuova edizione con gli amici rimasti a Napoli, affidando loro la cura editoriale.

L'incontro con Lemaire sarebbe potuto avvenire proprio nel cantiere finale dell'*Arcadia*. Il giovane poeta, a una lettura veloce di quell'opera già famosa, imitata e invidiata in Italia, ne avrebbe compreso tutto il potenziale poetico, disponendosi a creare in francese, e all'interno delle forme consolidate della tradizione francese, un'opera nuova, fondativa per la generazione che precede il classicismo della Pléiade. In anticipo sulla prima traduzione francese di Jean Martin,⁵⁶ *Le Temple d'Honneur et de Vertus* può essere considerato il primo significativo episodio della fortuna europea dell'*Arcadia* di Sannazaro.

⁵⁵ Cfr. A. Luzio – R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga: 7. Gruppo meridionale*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XL, 1902, p. 305 (lettera di Iacopo d'Atri a Isabella d'Este Gonzaga, Blois 3 febbraio 1503).

⁵⁶ C. Vecce, *L'Arcadie de Sannazar, selon Jean Martin*, in Jean Martin. *Un traducteur au temps de François Ier et de Henri II*, Paris, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1999, pp. 161-176.



ROSANGELA FANARA

**AUTORI, GENERI E STILI IN SANNAZARO.
CITAZIONI FRA “ARCADIA” E RIME VOLGARI**

Al lettore di Sannazaro risulta degna di nota l'esiguità dell'*opus* edito in vita dall'autore. Tale parsimonia editoriale è stata da sempre ascritta all'incontentabilità del poeta incapace di staccare le mani dalla sua creatura, come argutamente sottolineava Giovanni Pontano.¹ E tuttavia imputare una simile prudenza nel licenziare scritti per la stampa a sole ragioni di ordine psicologico, sbiadirebbe altre significative motivazioni operanti sul tavolo dello scrittore; soprattutto se ricordiamo che alla condizione di *opus* postumo sono state consegnate non soltanto le rime ma ancora la tersa produzione di elegie ed epigrammi. Se abbandono vi fu, da parte di Iacopo, di ampi settori della propria produzione latina e volgare, le ragioni andranno plausibilmente cercate in una modificazione del suo orizzonte poetico, in una ricerca di nuovi generi e stili. La riflessione sul proprio esercizio di scrittura costituisce del resto uno degli ingredienti più

¹ Si vedano i *Dialogi duo de poetis nostrorum temporum* di Lilio Gregorio Giraldi (1551): L. G. Giraldi, *Modern poets*, edited and translated by J. Grant, Harvard University Press, 2011, p. 38.

importanti della letteratura sannazariana,² anche all'interno del processo redazionale dell'*Arcadia*;³ tanto che risultano illuminanti certi meccanismi di reimpiego o rispecchiamento verbale e tematico fra il prosimetro le rime volgari, a loro volta commisurabili con l'esercizio elegiaco in latino.

1. *Virgilio e Orazio: genere umile e genere sublime*

Le modalità autoriflessive dell'*Arcadia* sono già evidenti nel Prologo dell'opera, che inaugura una lunga serie di allusioni al confronto fra i generi e gli stili. La contrapposizione iniziale fra “gli alti e spaziosi alberi negli orridi monti da la natura prodotti” e “le coltivate piante da dotte mani expurgate negli adorni giardini”⁴ corrisponde infatti all'alternativa fra il genere umile e il genere alto, dichiarando esplicitamente la preferenza dell'autore per il primo. L'evocazione delle “silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de' faggi”,⁵ *topos* amoroso dell'elegia latina a partire dalle bucoliche virgiliane e dalle elegie di Properzio,⁶ chiarisce bene a quale articolazione del *genus humile* Sannazaro alluda:

² Si veda F. Tateo, *La crisi culturale di Jacobo Sannazaro*, in Id., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo 1974, pp. 11-40; M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 296-274.

³ Si veda G. Villani, *Processi di composizione e 'decomposizione' nell'"Arcadia" di Sannazaro*, in “Nuova rivista di letteratura italiana”, XII, 2009, pp. 49-76; Id., *Iacopo Sannazaro*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. III: *Il Quattrocento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 772-775.

⁴ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, Introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013, p. 57 (Prologo).

⁵ Cfr. *ibidem*.

⁶ Si veda Virgilio, *Eclogae*, X, 53-54 e Properzio, *Elegiae*, I, xvii, 21-22. Per l'*Arcadia* si veda R. Rinaldi, *Dal silenzio al ricordo. Conquista della scrittura nell'"Arcadia"*, in Id., *Rinascimenti. Immagini e modelli dall'"Arcadia" al Tassoni*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 39-48.

“Onde io (se licito mi fusse) più mi terrei a gloria di porre la mia bocca a la umile fistula di Coridone, datagli per adietro da Dameta in caro duono, che a la sonora tibia di Pallade, per la quale il male insuperbito satiro provocò Apollo a li suoi danni”;⁷

dove è notevole che per evocare il *genus humile* venga utilizzata la metonimica “fistula” di Coridone della seconda egloga virgiliana, tutta dedicata al canto amoroso. La citazione orienta dunque la lettura verso l’ambito erotico e si accompagna alla *recusatio* (altrettanto topica) di un genere più elevato, collocata come di consueto in testa all’opera.⁸ In direzione analoga, del resto, si muove la *sententia* finale del proemio con la connessa, palese, propensione per il genere minore (“Che certo egli è migliore il poco terreno ben coltivare, che ’l molto lasciare per mal governo miseramente imboschire”)⁹ solo apparentemente in contraddizione col favore poco sopra accordato alla natura intonsa e non disciplinata.

Ben diverso è invece il percorso evolutivo tracciato dall’*Arcadia* e destinato a concludersi, nell’undicesima egloga, con una *recusatio* perfettamente opposta alla prima, con la definitiva rinuncia al canto d’amore e l’aspirazione ad un genere più elevato:

“E perché al fine alzar conviemmi alquanto,
lassando il pastoral ruvido stile,
ricominciate, Muse, il vostro pianto.”¹⁰

Le due antitetiche *recusationes* sono peraltro armonizzate con elegante movenza nel congedo dell’opera, *A la Sampogna*, che riprende lo spunto del Prologo e (per così dire) ne rifunzionalizza le figure:

⁷ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 60 (Prologo).

⁸ Si veda Virgilio, *Eclogae*, VI, 1-2; Properzio, *Elegiae*, II, i, 1-4; Ovidio, *Amores*, I, i, 1-4 e II, i.

⁹ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 60 (Prologo).

¹⁰ Ivi, p. 284 (Xie, 112-117).

“Ecco che qui si compiono le tue fatiche, o rustica e boscareccia sampogna [...] a me conviene [...] da le mie labra disgiungerti, e (quali che elle si siano) palesare le indotte note, apte più ad appagare semplici pecorelle per le selve che studiosi popoli per le cittadi [...] Per la qual cosa io ti prego, e quanto posso ti admonisco, che de la tua selvatichezza contentandoti tra queste solitudini ti rimanghi.

A te non si appartiene andar cercando gli alti palagi de' precipi, né le superbe piazze de le popolose cittadi [...] Il tuo umile suono mal si sentirebbe tra quello de le spaventevoli buccine o de le reali trombe. Assai ti fia tra questi monti essere da qualunque bocca di pastori gonfiata, insegnando le rispondenti selve di risonare il nome della tua donna [...]”¹¹

La ripetuta contrapposizione fra città e selve, con diversità di tono forse addebitabile alle perturbazioni che si erano abbattute sul Regno di Napoli, sembra echeggiare non più Virgilio bensì una satira di Orazio; dove la preghiera a Mercurio affinché ingrassi gli armenti ma non l'ingegno (con mediazione di Callimaco, *Aetia*, I, 1, 23-24)¹² già alludeva a una preferenza per il genere umile rispetto al sublime e corrispondeva all'abbandono della città in favore della campagna:

“Pingue pecus domino facias et cetera praeter
ingenium, utque soles, custos mihi maximus adsis!
Ergo ubi me in montes et in arcem ex urbe removi,
quid prius illustrem saturis Musaque pedestri?
nec mala me ambitio perdit [...]”¹³

Anche negli ultimi versi della medesima satira, dedicati alla famosa favola del topo di campagna e del topo di città, Orazio ribadiva la contrapposizione dei luoghi e degli stili, con elegante composizione circolare di cui si è ricordato Sannazaro per iterare nel suo Prologo e nel suo Congedo la *recusatio* del *genus sublime*; mentre la “domus alta”, che rimbomba del minaccioso abbaiare dei cani, è probabilmente recuperata

¹¹ Ivi, pp. 325-326 (*A la Sampogna*).

¹² Si veda L. Graverini, ‘*Of Mice and Poets*’. *Callimaco e Virgilio in Orazio, sat. II, 6*, in “*Incontri di filologia classica*”, 11, 2011-2012, pp. 151-170.

¹³ Horace, *Sermonum libri*, in Id. *Satires, Epistles and Ars poetica*, with an English translation by H. Rushton Fairclough, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1929, p. 210 (II, vi, 14-18).

negli “alti palagi de’ precipi” che la “sampogna” dovrà evitare nella chiusa dell’*Arcadia*:

“ [...] cum subito ingens
valvarum strepitus lectis excussit utrumque.
currere per totum pavidi conclave, magisque
exanimes trepidare, simul domus alta Molossis
personuit canibus. tum rusticus, ‘haud mihi vita
est opus hac,’ ait ‘et valeas: me silva cavusque
tutus ab insidiis tenui solabitur ervo.’”¹⁴

E tuttavia la fidente opzione iniziale per la “fistula di Coridone” non è più formulabile come tale nel Congedo sannazariano, data la connotazione ormai prevalentemente elegiaca assunta dal tema bucolico (si pensi alle voci emergenti nelle ultime prose ed egloghe). La vicenda del narratore Sincero autorizza, ormai, solo una dolente “sampogna” e rimanda a uno stile irrimediabilmente differente da quello suggerito in apertura, lì non ancora segnato dal *vulnus* di una perdita irreparabile.

2. Dante e Petrarca: lo stile elegiaco

A tale liquidazione del *genus tenue*, che connota in maniera tanto visibile la conclusione della diegesi arcadica, Sannazaro non perviene *ex abrupto* ma tramite un calibrato percorso esemplarmente illustrato dal pastore Ergasto,¹⁵ che nella prima egloga adotta il tradizionale stile erotico ma lo abbandona esplicitamente nell’egloga undicesima per suggerire uno stile più elevato. Proprio il testo dell’egloga, ultimo canto prodotto in *Arcadia* e perciò particolarmente significativo, esibisce le ragioni teoriche

¹⁴ Ivi, p. 218 (II, vi, 111-117).

¹⁵ Si veda G. Marino, *Itinéraires de Sannazaro en Arcadie. L’héritage de Virgile (De Gallus et Orphée à Aristée)*, in “Lettere Italiane”, 59, 2007, pp. 251-271.

alla base del mutamento di genere e stile, come dimostra la presenza in *incipit* di precisi termini tecnici posti a motivazione del nuovo corso:

“Poi che ’l soave stile e ’l dolce canto
sperar non lice più per questo bosco,
ricominciate, o Muse, il vostro pianto.”¹⁶

Questo “soave stile” e “dolce canto” sono a loro volta citazione di una riconoscibile fonte, la prima stanza della canzone dantesca che apre il quarto libro del *Convivio*:

“Le dolci rime d’amor ch’i’ solia
cercar ne’ miei pensieri,
convien ch’io lasci; non perch’io non spero
ad esse ritornare,
ma perché li atti disdegnosi e ferì,
che ne la donna mia
sono appariti, m’han chiusa la via
de l’usato parlare.
E poi che tempo mi par d’aspettare,
diporrò giù lo mio *soave stile*
ch’i’ ho tenuto nel trattar d’amore;
e dirò del valore,
per lo qual veramente omo è gentile,
con rima aspr’ e sottile”.¹⁷

La *suavitas* e la *dulcedo*, giungono a Dante dalla tradizione retorica classica, quali marcatori interscambiabili (insieme alla *lenitas*) del *genus medium* e dello *stilus mediocris* votato alla *delectatio*,¹⁸ e risultano strettamente connesse per tradizione al concetto di misura, di *modus*,¹⁹ che

¹⁶ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 279 (Xie, 1-3).

¹⁷ D. Alighieri, *Convivio*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, in Id., *Opere minori*, Milano – Napoli, Ricciardi, 1988, t. I, parte II, pp. 494-497 (IV, canzone, 1-14). Sottolineature nostre.

¹⁸ Si veda H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München, Mak Hueber Verlag, 1960, pp. 520-522.

¹⁹ Cfr. *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1976, vol. V, p. 278 (s. v. *soavità*).

della *medietas* è tratto identificante. Appunto entro tale correlazione fra *modus* e *suavitas* si inquadra la rinuncia di Ergasto: la *suavitas*, termine tecnico della lirica d'amore, è infatti assente dalla tradizione elegiaca latina segnata invece dall'assenza di *modus* e dal *furor* conseguente ad un *vulnus* immedicabile.²⁰ E in ossequio a tale concezione affiorante dall'universo elegiaco solo i pastori liberi dal *furor* possono nell'*Arcadia* cantare con soavità e dolcezza (come Galicio, lodato per l'"armonia inestimabile" e il "modo suavissimo e dolce"),²¹ mentre quelli gravati dal dolore e portatori di malinconiche valenze autobiografiche cantano con tutt'altro stile:

“LOGISTO

Chi vuol udire i miei sospiri in rime,
donne mie care, e l'angoscioso pianto,

[...]

legga per queste querce e per li sassi,
ché n'è già piena omai ciascuna valle.

[...]

ELPINO

Ben mille notti ho già passate in pianto,
tal che quasi paludi ho fatto i campi;
al fin m'assisi in una verde valle
et una voce udii per mezzo i sassi
dirmi: – Elpino, or s'appressa un lieto giorno
che ti farà cantar più dolci rime. –

[...]

Deh, se ciò fusse, or qual mai spiaggia o valle
udrebbe tante e sì süavi rime?”²²

È dunque coerente con tale orizzonte teorico la sconsolata enunciazione di Ergasto nell'*incipit* dell'undicesima egloga, che non sia lecito neppure *sperare* soavità e dolcezza qualora ci si trovi dinanzi alla più incolmabile delle distanze dall'oggetto amato, la morte, che postula

²⁰ Cfr. Propertius, *Elegies*, edited and translated by G. P. Goold, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1990, p. 164 (II, 15, 30): “verus amor nullum novit habere modum”.

²¹ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 108 (IV).

²² Ivi, pp. 118-120 (IVe, 1-2, 5-6, 31-36, 43-44).

l'ortodosso, tradizionale ricorso alla scrittura elegiaca.²³ A partire dalla seconda terzina in strutturazione anaforica (“Piangi [...] Piangete [...] Lacrimate [...] Piangete”),²⁴ si svolge l’invito al *planctus* rivolto alla natura circostante e il tono dolente che non verrà meno per tutta la prima parte del canto. Solo una volta appare quella *dulcedo* che potrebbe recuperare qualche positività al dolente canto d’amore:

“E se le rime mie non son sì note
come quelle d’Orfeo, pur la pietade
dovrebbe farle in ciel dolci e devote”;²⁵

ma è prodotta da quella “pietade” che poco dopo evoca proprio il desiderio di una *mutatio*, di uno scarto che conduca al definitivo superamento di uno *stilus humilis* la cui accezione dominante è oramai divenuta quella elegiaca dello *stilus miserorum*²⁶ secondo la definizione dantesca:

“E se per pioggia mai non si distempre
il tuo bel corso, äita in qualche parte
il rozzo stil, sì che pietade il tempre.”²⁷

La rozzezza connessa allo stile non rimanda infatti a una tautologica evocazione dell’ambiente bucolico, ma segnala proprio l’impossibilità di accedere alla *dulcedo* a causa di una ferita interiore che costringe il

²³ Si veda P. Vecchi Galli, *Percorsi dell’elegia quattrocentesca in volgare*, in *L’elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, prefazione di S. Carrai, Trento, Università di Trento, 2003, pp. 37-79.

²⁴ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 279 (Xie, 4, 7, 10, 16).

²⁵ Ivi, p. 282 (Xie, 73-75).

²⁶ Cfr. D. Alighieri *De Vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi., Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 166 – 168, (II, iv): “Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretione potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum”. Si veda S. Carrai, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la “Vita nova”*, Firenze, Olschki, 2006.

²⁷ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 283 (Xie, 97-99).

pensiero ad evocare continuamente l'irraggiungibile oggetto del proprio amore. Il modello è questa volta la canzone petrarchesca *Se 'l pensier che mi strugge*, testo centrale nell'officina volgare di Sannazaro,²⁸ a partire dalla dichiarazione di un amore ossessivo:

“Però ch'Amor mi sforza
Et di saver mi spoglia,
Parlo in rime aspre, et di dolcezza ignude”;

fino al congedo:

“O poverella mia, come se' rozza!
Credo che tel conoschi:
Rimanti in questi boschi.”²⁹

La dichiarata impossibilità di *dulcedo e suavitas* dei primi versi dell'egloga risulta pienamente comprensibile entro tali coordinate. E tuttavia, Ergasto lo sottolinea, proprio la pietà attenua gli effetti negativi di una tematica solo dolente e conduce a un progressivo innalzamento formale, con la finale promessa dello stile sublime:

“E perché al fine alzar conviemmi alquanto,
lassando il pastoral ruvido stile,
ricominciate, Muse, il vostro pianto.
Non fa per me più suono oscuro e vile,
ma chiaro e bello, che dal ciel intenda
quella altera ben nata alma gentile.
[...]
Ove, se 'l viver mio pur si prolunga
tanto, che, com'io bramo, ornar ti possa,

²⁸ Sannazaro ne riprende lo schema nella terza egloga dell'*Arcadia* e anche nella canzone *Amor, tu vòl ch'io dica*. Si veda ivi, pp. 103-107 (IIIe, con il commento del curatore) e Id., *Sonetti e Canzoni*, in Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 173-175 (I, liii). Si veda M. Praloran, *La canzone CXXV*, in “Lectura Petrarce”, XXII, 2002, pp. 215-230.

²⁹ F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 572 e p. 574 (125, 14-16 e 79-81).

e da tal voglia il ciel non mi disgiunga,
 spero che sovra te non avrò possa
 quel duro, eterno, inexcitabil sonno
 d'averti chiusa in così poca fossa;
 se tanto i versi miei prometter ponno.”³⁰

Se ad Ergasto l'*Arcadia* concede la guarigione interiore che garantirà una nuova poesia (“La nova armonia, i soavi accenti, le pietose parole et in ultimo la bella et animosa promessa di Ergasto”),³¹ diverso destino riserva all'altro pastore Clonico, innamorato infelice e condannato alla malinconia elegiaca: modellato, quest'ultimo, sul Cornelio Gallo della decima bucolica virgiliana,³² segnato dal *furor* e incapace di trovare una misura in amore. Non a caso al pastore sannazariano non sarà concessa la guarigione, poiché inascoltati saranno i consigli di Eugenio alla fine dell'ottava egloga e perfino i *remedia amoris* della magia saranno descritti solo come un'ipotesi futura nella prosa decima. Clonico resta insomma una figura di stretta osservanza elegiaca, come ribadisce l'altro pastore Opico presentandolo al mago Enareto nella prosa nona (“questo misero pastore [...] oltre al dovuto ordine amando, e non sapendo a se medesimo soprastare, si consuma sì forte come al foco la molle cera”).³³ In *Arcadia* è possibile solo un canto segnato dall'ipoteca dolente del *furor* e il suo superamento, la trasformazione della materia e dello stile, potranno realizzarsi solo in un altro spazio e in un'altra opera.

³⁰ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 284 e p. 286 (Xie, 112-117 e 154-160).

³¹ Cfr. ivi, p. 289 (XII).

³² Si veda C. Vecce, *Viaggio in “Arcadia”*, ivi, p. 11.

³³ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 206 (IX).

3. “*Sonetti e Canzoni*”: ricerca dello stile alto

L’innalzamento stilistico invocato nell’undicesima egloga dell’*Arcadia* è anche presente nell’ultima canzone compresa nelle rime volgari sannazariane, *Sperai gran tempo, e le mie dive il sanno*. In questo solenne componimento, modellato su *Rerum vulgarium fragmenta*, CXIX, il poeta svolge un’articolata riflessione sul proprio esercizio lirico attraverso un sapiente dosaggio di scarti analettici (miranti a condannare la trascorsa insania) e vibranti aperture sull’auspicata sublimazione della materia:

“Basti fin qui le pene e i duri affanni
 in tante carte e le mie gravi some
 aver mostrato, e come
 Amore i suoi seguaci al fin governa.
 Or mi vorrei levar con altri vanni
 per potermi di lauro ornar le chiome
 e con più saldo nome
 lassar di me quaggiù memoria eterna.
 [...]
 Alma gentil che tutte l’altre vinci,
 se tanto ai versi miei prometter lice,
 il tuo nome felice
 Lete non sentirà mai ne le mie carte”.³⁴

L’egloga undicesima, peraltro, riecheggia anche il sonetto *Se quel soave stil che da’ prim’anni*, che apre con raffinata autocitazione una raccolta lirica votata alla riflessione sulla propria poesia³⁵ e conclusa dal proposito di abbandonare i temi erotici, in particolare la loro declinazione elegiaca:

³⁴ Id., *Sonetti e Canzoni*, cit., p. 202 e p. 204 (II, lxxxix, 31-38 e 91-94).

³⁵ Si veda la calcolata serie di testi dedicati al bilancio del proprio esercizio lirico, ivi, pp. 137-138, pp. 155-156 e pp. 159-161 (I, ii, iii, xxviii, xxix e II, xxxiii, xxxv).

“Se quel soave stil che da’ prim’anni
 infuse Apollo a le mie rime nove,
 non fusse per dolor rivolto altrove
 a parlar di sospir sempre e d’affanni,
 io sarei forse in loco ove gl’inganni
 del cieco mondo perderian lor prove,
 né l’ira di Vulcan né i tuon di Giove
 mi farebbon temer ruina o danni.
 Ché se le statue e i sassi il tempo frange,
 e de’ sepolcri è incerta e breve gloria,
 col canto sol potea levarmi a volo;
 onde con fama et immortal memoria,
 fuggendo di qua giù libero e solo,
 avrei spinto il mio nome oltra Indo e Gange.”³⁶

Anche qui il poeta dichiara che il dolore gli è ostacolo al raggiungimento dell’eccellenza poetica, costringendolo ai “sospiri” e agli “affanni” entro i confini dell’assillo amoroso e del *furor*: il favore di Apollo sperimentato in età giovanile³⁷ e il conseguente dono del “soave stile” lirico si sono capovolti nell’insufficienza poetica che lo priva della speranza di attingere la gloria (con un’eco della movenza inaugurale di *Rerum vulgarium fragmenta*, XXIV). Non a caso, allora, la canzone *Sperai gran tempo, e le mie dive il sanno* ribadisce la volontà di abbandonare il *genus tenue* confrontando la sorte riservata ai poeti d’amore e quella che spetta ai poeti epici, significativamente evocati proprio tramite il rimando al loro “soave canto”:

“Così quel che cantò del gran Pelide,
 del forte Aiace e poi del saggio Ulisse,
 e quel altro che scrisse
 l’armi e gli affanni del figliol d’Anchise,
 più chiari son di quei che’l mondo vide

³⁶ Ivi, p. 137 (I, i).

³⁷ Il dio, che si accampa nelle movenze proemiali degli elegiaci quale garante di poesia *mollis* o *lenis*, è trasparente richiamo ai primi versi degli *Aetia* callimachei che proprio all’adolescenza del poeta ascrivono la tutela e le ingiunzioni apollinee (si veda Callimaco, *Aitia*, I, 1, 21-24). Ma il favore di Apollo risulta appunto annullato (si pensi ancora alle bucoliche virgiliane e a Properzio) dall’avvento del *furor*.

pianger di e notte le amorose risse,
ché tal legge prescisse
natura a chi ad amor virtù sommise.
Beati spirti, a cui per fato arrise
sì lieto il ciel, che dal terreno manto
con lor soave canto
si alzà sopra quest'aere oscuro e fosco!”³⁸

Anche da questa immissione della *suavitas* entro territori del sublime, il “soave canto” si definisce dunque come una realtà stilistica e sentimentale opposta allo *stilus miserorum* elegiaco. *Sperai gran tempo, e le mie dive il sanno* conclude perciò esemplarmente (prima della finale sequenza dedicata ad altri temi)³⁹ una raccolta scandita in due tempi e organizzata intorno a due diverse concezioni del fare poetico, riepilogando e insieme superando una complessa esperienza formale ed esistenziale; secondo un modello evolutivo per certi aspetti commisurabile a quello dell’*Arcadia*. Che la canzone LXXXIX sia un testo consapevolmente utilizzato⁴⁰ per raccogliere le fila dell’esperienza elegiaca volgare e dichiararne la definitiva liquidazione, lo si può evincere anche dai nessi che intrattiene con il terzo libro degli *Amores* ovidiani, in particolare con la prima e l’ultima elegia. La tenzone fra Elegia e Tragedia che in *Amores*, III, i si contendono l’attenzione del poeta,⁴¹ ognuna evocata tramite il ricorso ai rispettivi caratteri tematici e stilistici, trova infatti un’eco puntuale nel citato confronto sannazariano fra *genus grande* e *genus tenue*.

³⁸ I. Sannazaro, *Sonetti e Canzoni*, cit., p. 203 (II, lxxxix, 61-72).

³⁹ Sono rime di sostanza aragonese (XC, XCII, XCIII), testi di pentimento e *mutatio vitae* (XCI, XCIV-XCVIII), capitoli in terza rima di tematica religiosa (XCIX) e civile (C-CI).

⁴⁰ La canzone LXXXIX, raramente attestata nella tradizione manoscritta, è assente dal primitivo assetto delle rime sannazariane, esibito dal manoscritto XXVIII, 1, 8 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli, che pure presenta in *incipit* il sonetto I.

⁴¹ Si veda Ovidio, *Amores*, III, i, 7-16.

E un legame ancor più significativo stringe insieme il congedo della canzone:

“Canzon, tu vedi ben che ’l gran desio
di sì breve parlar non reman sazio,
ove maggiore spazio
alma vorrebbe più tranquilla e lieta.
Ma se pur fia che Amor non mi distempre,
vedrai col suo poeta
Napol bella levarsi e viver sempre”;⁴²

e *Amores*, III, xv, dove il rapporto profondo fra il poeta e la sua patria si accompagna all’annunciato distacco dal genere elegiaco in vista di una produzione più elevata:

“Mantua Vergilio gaudet, Verona Catullo;
Paelignae dicar gloria gentis ego,
quam sua libertas ad honesta coegerant arma,
cum timuit socias anxia Roma manus.
[...]
pulsanda est magnis area maior equis.
imbelles elegi, genialis Musa, valete,
post mea mansurum fata superstes opus!”⁴³

4. “*Elegiarum libri*”: il modello ovidiano

Le medesime elegie degli *Amores* confluiscono del resto in un altro testo sannazariano e con posizione analoga. Pensiamo al terzo libro delle *Elegiae* e ai suoi testi di apertura (con il confronto fra *genus tenue* e *genus grande*) e di chiusura (con il ribadito legame fra il poeta e Napoli).⁴⁴ In

⁴² I. Sannazaro, *Sonetti e Canzoni*, cit., p. 205 (II, lxxxix, 121-127).

⁴³ Ovid, *Amores*, in Id., “*Heroides*” and “*Amores*”, with an English translation by G. Showerman, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press – Heinemann, 1977², pp. 508-510 (III, xv, 7-10 e 18-20).

⁴⁴ Si veda J. Sannazaro, *Elegiarum*, in Id., *Latin Poetry*, translated by M. J. Putnam, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 2009, p. 250 (III, iii, 49-52).

particolare l'esordio della prima elegia ripete con forza il rifiuto della materia erotica:

“Ardua sunt tentanda; novas en, carmina, vires
sumite: per durum gloria anhelat iter.
Nunc opus est alia crinem compescere fronde:
nil mihi cum sertis, Bacche iocose, tuis.
Ipse audax virides Parnasi in vertice lauros
Decerpam, aut silvis, Pinde canore, tuis.
Ipse lyram nullo percossa pollicis ictu
suspendam ex humeris, praemia rara, meis.
Non ego nunc molles meditor lascivus amores,
nec iacio ad surdas carmina blanda fores.
Maior ad heroes me sublevat aura cothurnos:
maior et in nostro personat ore deus.
Laetus ades, Federice, tuas ex ordine laudes
exequar: auspiciis fama petenda tuis”;⁴⁵

e istituisce una calibrata palinodia (commisurabile al ribaltamento di posizioni fra la prima e l'undicesima egloga dell'*Arcadia*) nei confronti della speculare elegia che apriva il primo libro con la sua scelta esplicita del *genus tenue* e la conseguente *recusatio* del *genus sublime*:

“At mihi paganae dictant silvestria Musae
carmina, quae tenui gutture cantat Amor.
Fidaque secretis respondet silva querelis,
et percussa meis vocibus antra sonant.
Nec tantum populos, nec tantum horrescimus urbes,
quantum non iustae saevitiam dominae.
Hoc vitae genus, hoc studium mihi fata ministrant;
hinc opto cineres nomen habere meos.
[...]
Non mihi Moeoniden, Luci, non cura Maronem
vincere: si fiam notus amore, sat est.
Quid feret Aeacides nobis, quid cautus Ulysses?
Quid pius Aeneas, Ascaniusve puer ?
Ista canant alii, quorum stipata triumphis
Musa vagum e tumulis nomen in astra ferat.”⁴⁶

⁴⁵ Ivi, p. 230 (III, i, 11-24).

⁴⁶ Ivi, pp. 154-156 (I, i, 9-16 e 27-32).

Gli enunciati dell'egloga arcadica, della canzone e dell'elegia concordano, insomma, nel dar voce a una programmatica volontà di liquidazione del genere minore in vista dell'auspicato innalzamento di stile; con un continuo rimando alle eloquenti dichiarazioni di *auctores* come Virgilio, Orazio e Ovidio. Ed è caratteristico lo sforzo di organizzare questa sottile dialettica fra stili e generi in una vera e propria costruzione diegetica, nel movimento narrativo da un orizzonte poetico all'altro, da ciò che si abbandona a ciò che si accoglie come nuova possibilità creativa. La cosa è ben visibile nei *Sonetti e Canzoni* ma soprattutto nell'*Arcadia*, dove la topica aspirazione al genere più elevato si incarna (per così dire) nei personaggi che incessantemente anelano a superare lo stadio elegiaco segnato dal *furor* e dallo *stilus miserorum*. E se il percorso di liberazione interiore e stilistica di Ergasto potrà concludersi felicemente, più accidentata e non compiuta vicenda è riservata a Clonico e naturalmente a Sincero, il cui *status* di innamorato dolente non conoscerà un reale mutamento, come dimostrano la settima e la dodicesima prosa: la perdurante condizione elegiaca del personaggio-narratore, la sua contraddittoria percezione di una realtà bucolica ora rifiutata ora rimpianta, costituisce anzi un vistoso elemento di connessione con gli esercizi delle liriche volgari, che proprio nel rimpianto di una non più praticabile *suavitas* e nella finale scelta di un canto più elevato trovano le loro linee di aggregazione.

L'incompiuto comune destino dei *Sonetti e Canzoni* e delle *Elegiae*, che non giunsero alla pubblicazione a stampa, sembra collegarsi allora a questo progressivo distacco di Sannazaro dall'orizzonte elegiaco. Significativo è in tal senso il famoso congedo *A la sampogna* nell'ultima pagina dell'*Arcadia*, scritto probabilmente a ridosso dell'edizione del

1504⁴⁷ e segnato da una netta declinazione elegiaca (per la morte della fanciulla amata): qui il poeta non solo prende congedo dalla materia pastorale, ma prende anche le distanze dallo *stilus miserorum* o meglio dalle modalità oramai solo elegiache del canto bucolico. Rarefatti gli antichi interessi, il mutamento di rotta è orientato verso l'*opus hexametrum* delle *Eclogae piscatorie* e del *De partu Virginis*: l'esperienza piscatoria (la cui novità così orgogliosamente Sannazaro rivendica) e soprattutto il travaglio del poema sacro riducono ormai l'impegno a cesellare amoroze e dolenti *nugae*. Anche Sannazaro può dichiarare, novello Ovidio fra contrapposti allettamenti, "a tergo grandius urguet opus!"⁴⁸

⁴⁷ Si veda G. Villani, *Processi di composizione e 'decomposizione' nell' "Arcadia" di Sannazaro*, cit., pp. 74-75.

⁴⁸ Cfr. Ovid, *Amores*, cit., p. 448 (III, i, 70).



MARINA RICCUCCI

**TRA MEMORIA POETICA E AUTOCITAZIONE.
OSSESSIONI VERBALI E FUNERARIE
NELL'“ARCADIA”**

“Sed et omnis terra sepulcrum”
Iacopo Sannazaro, *Eclogae piscatoriae*

1. Per alcuni lemmi ripetuti: tecniche di autocitazione

Sannazaro è poeta che trasceglie parole, che fa ruotare e muovere i significati, è colui che si autocita per costituire un apparato di senso e anche per modificarlo: giuoco raffinato di umanista, il suo, condotto con la perizia di un cesellatore. Nella quinta prosa dell'*Arcadia*, il gruppo di pastori al seguito di Opico – il Nestore del prosimetro – giunge presso il “venerando sepolcro” di Androgeo e si ferma ad ascoltare le lodi funebri che sul momento un “vaccaro”¹ sta intessendo e intonando, animato dal desiderio di mantenere sempre viva la memoria del defunto pastore:

¹ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, Introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013, p. 128 (V).

“ [...] e noi con le nostre sampogne ti cantamo e cantaremo sempre [...] E prima i velenosi tassi sudaranno mele dolcissimo, e i dolci fiori il faranno amaro; prima di inverno si meteranno le biade, e di estate coglieremo le nere olive, che mai per queste contrade si taccia la fama tua.”²

Nell’egloga che fa seguito alla prosa ed è l’accorato canto monodico “*sovra la sepultura*”,³ così Ergasto sul finire conferma:

“Dunque fresche corone
a la tua sacra *tomba*
e voti di bifolci ognor vedrai;
tal che in ogni stagione,
quasi nova *colomba*,
per bocche de’ pastor volando andrai;
né verrà tempo mai
che ’l tuo bel nome extingua,
mentre serpenti in dumi
saranno, e pesci in fiumi.
Né sol vivrai ne la mia stanca lingua,
ma per pastor diversi
in mille altre sampogne e mille versi.”⁴

Proclami simili, peraltro rilasciati in circostanze e contesti analoghi, sono piuttosto frequenti in Sannazaro, entro l’*Arcadia* e oltre l’*Arcadia*.⁵

² Ivi, pp. 132-133 (V).

³ Cfr. ivi, p. 135 (Ve). Su certi nessi di quest’egloga con la prosa che precede si veda I. Becherucci, *Le egloghe non egloghe dell’“Arcadia”*, in Id., *L’alterno canto del Sannazaro. Primi studi sull’“Arcadia”*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 79-84.

⁴ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 137-138 (Ve, 53-65). Sottolineature nostre.

⁵ Tale circolarità tematica è peraltro uno degli aspetti della unitarietà di ispirazione che presiede all’opera di Sannazaro, in ragione di un assai probabile “sforzo di controllo che mira tendenzialmente a farsi globale” (cfr. G. Velli, *Sannazaro e le “Partheniae Myricae”. Forma e significato dell’“Arcadia”*, in Id., *Tra lettura e creazione. Sannazaro. Alfieri. Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, p. 37).

L'attenzione sarà focalizzata su un *corpus* (circoscritto ma non esiguo) di testi, tutti incentrati su un oggetto, il tumulo di pontaniana ascendenza, e sulla funzione che il tumulo riveste: quella funzione particolarissima, poetica e metapoetica, che la critica sannazariana ha in diversi momenti e sotto diversi aspetti avvertito e illustrato, al segno che proprio l'*Arcadia*, per la "ossessione funeraria" che l'attraversa, è stata a ragione definita "un giardino cimiteriale".⁶ Annunci del genere, sulla base di echi e memorie classiche, lanciò infatti Sannazaro anche in latino, come nell'epigramma *De Hybla*:

"Hybla, mei quondam dulcissima cura Marulli,
Hybla, suburbano nuper humata solo,
accipe quae multo promuntur verba dolore,
accipe de lacrimis humida sarta meis.
Te rosa, te violae, te mollis amaracus ornet:
te pia suspenso pondere velet humus.
Et tibi, quod rarae possunt sperare puellae,
contingant vatis carmina docta tui."⁷

O nell'elegia *In morum candidam*:

"Tu [*scil.* morus], nec fata negant, niveis uberrima pomis,
his olim stabis frondea limitibus;
et circum puerique canent, facilesque puellae,
ducentesque festos ad tua sacra choros'.
Hactenus insigni cecinit testudine Musa:
Aoniasque volans laeta revisit aquas."⁸

⁶ Cfr. R. Rinaldi, *Dal silenzio al ricordo. Conquista della scrittura nell'"Arcadia"*, in Id., *Rinascimenti. Immagini e modelli dall'"Arcadia" al Tassoni*, Milano, FrancoAngeli, 2010, p. 41.

⁷ J. Sannazaro, *Epigrammaton*, in Id., *Latin Poetry*, translated by M. C. J. Putnam, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 2009, p. 284 (I, xlii).

Ma è nell'undicesima prosa dell'*Arcadia* e nell'egloga corrispondente che il lettore viene (ri)collocato in una situazione sotto molti aspetti simile a quella della prosa e dell'egloga quinta, come se Sannazaro volesse che le due sezioni del prosimetro fossero considerate speculari e lette in parallelo.⁹ Già nella prosa precedente (la decima) si dice di un monumento funebre, quello in onore di Massilia madre di Ergasto (“e vide l’alto sepolcro ove le riverende ossa di Massilia si riposano con eterna quiete”),¹⁰ mentre nell'egloga undicesima il canto dello stesso Ergasto ribadisce l'intenzione di celebrare chi nel sepolcro riposa:

“Tu [*scil.* fiume] la bella sirena¹¹ in tutto il mondo
facesti nota con sì altera *tomba*:
quel fu ’l primo dolor, quest’è ’l secondo.
Fa che costei ritrove un’altra *tromba*
che di lei cante, acciò che s’oda sempre
il nome che da se stesso *rimbomba*.
E se per pioggia mai non si distempre

⁸ Id., *Elegiarum*, ivi, p. 210 (II, iv, 73-78).

⁹ Si veda F. Tateo, *La crisi culturale di Jacobo Sannazaro*, in Id., *Tradizione e realtà nell’Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo Libri, 1967, p. 43.

¹⁰ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 235 (X). In Androgeo e Massilia si adombrano, pare, il padre e la madre del poeta: Ergasto sarebbe dunque l’*alter ego* dello scrittore, esattamente come Sincero. Sulla vita di Sannazaro si veda E. Pércopo, *Vita di Jacobo Sannazaro*, a cura di G. Brognoligo, in “Archivio storico per le province napoletane”, LVI, 1931, pp. 87-198; M. Corti, *Ma quando è nato Iacobo Sannazaro?*, in *Collected Essays on Italian Language & Literature Presented to Kathleen Speight*, edited by G. Aquilecchia, S. N. Cristea and Sh. Ralphs, Manchester – New York, Manchester University Press, 1971, pp. 45-53; E. Fenzi, *L’impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell’Europa del Rinascimento*, a cura di P. Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 71-95.

¹¹ Impossibile determinare chi si celi dietro la “sirena”, sebbene i commentatori propendano a prioritariamente scorgervi un’allusione alla ninfa Partenope. Cfr. J. Sannazaro, *Phyllis*, in Id., *Eclogae piscatorie*, in Id., *Latin Poetry*, cit., pp. 108-110 (I, 101-105): “Interea tumulo supremum hoc accipe carmen, / carmen quod, tenui dum nectit arundine linum, / piscator legat et scopulo suspiret ab alto: / IN. GREMIO. PHYLLIS. RECVBAT. SIRENIS. AMATAE / CONSVRGIS. GEMINO. FELIX. SEBETHE. SEPVLCRO”.

il tuo bel corso, äita in qualche parte
 il rozzo stil, sì che pietade il tempore.
 Non che sia degno da notarsi in carte,
 ma che sol reste qui tra questi faggi,
 così colmo d'amor, privo d'ogn' arte;
 acciò che in questi tronchi aspri e selvaggi
 leggan gli altri pastor che qui verranno
 i bei costumi e gli atti onesti e saggi;
 e poi crescendo ognor più di anno in anno,
 memoria sia di lei fra selve e monti,
 mentre erbe in terra e stelle in ciel saranno.
 Fiere, ucelli, spelunche, alberi e fonti,
 uomini e dèi quel nome excelso e santo
 exalteran con versi alteri e conti.”¹²

Questi luoghi dell'*Arcadia* chiamano in causa, con il sottile
 procedimento delle eco reciproche, alcuni testi della raccolta *Sonetti e
 Canzoni*. Si consideri il sonetto *Anima eletta che col tuo fattore*, dedicato a
 qualcuno sepolto a Padova e di cui, però, non è dato individuare il nome:

“*Anima eletta* che col tuo fattore
 ti godi assisa nei *stellati chiostri*,
 [...]

Venir vedra' mi a venerar la *tomba*
 ove lasciasti le reliquie sante,
 per cui sì chiara in ciel Padoa *rimbomba*.
 Ivi le lodi tue sì belle e tante,
 quantunque degne di più altera *tromba*,
 con voce dir mi udrai bassa e tremante.”¹³

¹² Id., *Arcadia*, cit., pp. 283-284 (XIe, 91-111). Sottolineature nostre.

¹³ Id., *Sonetti e Canzoni*, in Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 139 (I, v, 1-2 e 9-14). Sottolineature nostre. Il sintagma “anima eletta” era

Indiscutibili affinità lemmatiche, al limite dell'autocitazione, legano il componimento alla quinta egloga dell'*Arcadia*:

“Alma beata e bella,
che da' legami sciolta
nuda salisti *nei superni chiostri*,
ove con la tua stella
ti godi insieme accolta,
[...]”¹⁴

E il nesso diventa ancora più evidente, se si considera che nella prima redazione del romanzo pastorale i versi iniziali si leggevano così:

“Alma beata, che col tuo fattore
lieta ti godi nei superni chiostri.”¹⁵

Il sonetto *Al corso antico, a la tua sacra impresa*, è componimento che il poeta indirizza alla propria “mal guidata infelice alma” che ha

lezione originaria nel sonetto *Mandate, o Dive, al ciel con chiara fama* (“di questa anima eletta il nome altiero”), mutata poi in “di questo almo mio cigno il nome altero”. Cfr. *ivi*, p. 146 (I, xiii, 2) e G. Velli, *Sannazaro e le “Partheniae Myricae”. Forma e significato dell’“Arcadia”*, cit., p. 36.

¹⁴ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 135 (Ve, 1-5). Sottolineature nostre. Cfr. anche il sonetto *Si spesso a consolarme il sonno riede*, in *Id.*, *Sonetti e Canzoni*, cit., p. 183 (II, lxvi, 12-14): “Godi dunque, alma afflitta, in pene involta; / ché se qui tanta gioia prender pòi, / che farai su, ne la tua patria accolta?”

¹⁵ Citato da G. Velli, *Sannazaro e le “Partheniae Myricae”. Forma e significato dell’“Arcadia”*, cit., p. 36. Ma gli “stellati chiostri” i “superni chiostri” meritano una breve postilla: l’espressione più vicina al primo sintagma è infatti la *iunctura* “stellata corte” del sonetto *Piangea la terra, e con sospiri al cielo*; mentre “superni chiostri” torna identico nel sonetto *Una nova angeletta a’ giorni nostri* e nel ternario *In la morte di Pier Leone*. Una variante (“superni scanni”) si legge infine nel sonetto *Tanta dolcezza trasser gli occhi miei*. Cfr. rispettivamente I. Sannazaro, *Sonetti e Canzoni*, cit., p. 147 (I, xv, 9), p. 148 (I, xvii, 4), p. 220 (II, ci, 149), p. 183 (II, lxvii, 11).

abbandonato il retto “corso antico” per annullarsi in canti d’amore che niente sono e che nulla restituiscono:

“Trova più dolce e più canora *tromba*
 quella che ’l mio morir dì e notte brama,
 poi che nei detti miei poco *rimbomba*;
 o se di sua beltà gloria non ama,
 lasce qui chiuso in tenebrosa *tomba*
 il suo bel viso, il nome e la sua fama.”¹⁶

Le terzine oppongono un destino di “tenebrosa tomba” a quello, dolce e (si suppone) gratificante, concesso dalla “canora tromba”, con un richiamo all’altro sonetto *Quella c’a l’umil suon di Sorga nacque*, che a sua volta è omaggio alla Laura petrarchesca e integra di un’unità la medesima terna di parole-rima, sottolineando come le spoglie mortali di tanta donna siano racchiuse in un sepolcro inadeguato alla sua fama:

“Quella c’a l’umil suon di Sorga nacque
 et or sì chiara qui fra noi *rimbomba*,
 levata a volo a guisa di *colomba*,
 sol per colui a cui tant’ella piacque,
 quantunque in vile albergo occolta giacque
 e stiasi or chiusa in una oscura *tomba*,
 pur vive, per virtù di quella *tromba*
 che per tal grazia al suo morir non tacque.”¹⁷

¹⁶ Ivi, p. 156 (I, xxix, 9-14 e sopra cfr. 1 e 3). Sottolineature nostre.

¹⁷ Ivi, pp. 175-176 (II, lv). Sottolineature nostre. A confronto cito un sonetto di Dragonetto Bonifacio (amico di Cariteo, Pontano e Sannazaro): “Se quel ch’appresso la solinga riva / di Sorga, in chiusa valle, hor pianse, hor scripse, / mentre più vago di sua pianta visse, / quando fu verga, o quand’ella fioriva: // havessi visto all’hor quest’altra riva, / mutando le sue voglie ingorde e fisse, / detto n’havria più che dell’altra disse; / onde quella saria di gloria priva. // Ma qual stella difforme o rio destino / diede sì eterno et nobile sostegno / ad un lauro selvaggio et peregrino; // et questo, – tale che fiorir fu

Il clamoroso intreccio di citazioni e autocitazioni continua nel sonetto *Icaro cadde qui: queste onde il sanno*:

“Ben pò di sua ruina esser contento,
 se al ciel volando a guisa di *colomba*,
 per troppo ardir fu esaminato e spento;
 et or del nome suo tutto *rimbomba*
 un mar sì spazioso, uno elemento!
 Chi ebbe al mondo mai sì larga *tomba*?”¹⁸

Questa piccola rassegna di luoghi sannazariani esibisce, come si vede, un gioco insistito di sostituzioni, riprese e/o spostamenti di un manipolo limitato di lemmi ed espressioni, con ossessivo ritorno alla terna rimica *tomba: tromba: rimbomba*. In particolare, poi, la quaterna *rimbomba: colomba: tromba: tomba* – che è *hapax* in Sannazaro (se ne registra solo un'altra occorrenza aragonese in una lirica di Pietro Jacopo De Jennaro)¹⁹ – integra lo schema con la voce “colomba” recuperandolo (in

degno / nel bel paese che parte Apennino! – / hebbe, non so perché, mio frale ingegno?” (citato da E. Pércopo, *Dragonetto Bonifacio marchese d’Oria, rimatore napoletano del sec. XV*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, X, 1887, p. 230). Si veda C. Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, ivi, CXL, 1963, p. 200 e C. Mutini, *Dragonetto Bonifacio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1970, vol. 12, pp. 193-194.

¹⁸ I. Sannazaro, *Sonetti e Canzoni*, cit., p. 195 (II, lxxix, 9-14). Sottolineature nostre. Si veda G. Velli, *Sannazaro e le “Partheniae Myricae”*. *Forma e significato dell’“Arcadia”*, cit., pp. 57-72; R. Castagnola, *Morte e fama in Sannazaro*, “Rime” LXXIX, in “Per leggere”, IX, 2009, pp. 55-64.

¹⁹ Cfr. P. J. De Jennaro, *Il canzoniere*, in Id., *Rime e Lettere*, a cura di M. Corti, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1956, p. 67 (XXIV, 1-7): “La fama tua, ch’al mondo oggi respira / sì come altera e ben sonante *tromba*, / m’ha fatto veramente un uom di *tomba*, / bramando udire il suon de la tua lira. // Però che certo la virtù che spira / el cielo in te nel ciel chiara *rimbomba*, / se non mi inganna mia bianca *colomba*, / over colui ch’amando mi martira” (sottolineature nostre). Si veda A. Di Dio, *Tipologie tematiche di sonetti amorosi. Il canzoniere di De Jennaro*, in “Lettere Italiane”, LXI, 2009, pp. 177-219. La sequenza parziale (*tomba: renbomba*) si legge anche negli *Amori*

coppia con “tomba”) proprio dall’egloga quinta dell’*Arcadia*. La citazione, d’altra parte, non coinvolge solo il vocabolo, ma tutto il plesso sintagmatico in cui è inserito, dal momento che l’espressione petrarchesca “a guisa di colomba” dell’egloga (passata nel sonetto II, lv) torna identica nel sonetto II, lxxix (con *variatio* da “levata a volo” a “volando”).²⁰ Analogamente, l’aggettivo “altera”, che nell’egloga undicesima dell’*Arcadia* è attribuito di “tomba”, diventa qualificativo di “tromba” nel sonetto I, v, andando così a ricomporre un sintagma petrarchesco dentro una lirica che proprio all’anima dell’autore dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* si rivolge.²¹

Tale vistoso fenomeno di traslazione di epiteti e di sostantivi è davvero l’aspetto più immediatamente percepibile della poetica sannazariana: se orientiamo lo sguardo (più in profondità) sui contenuti della sua scrittura, esso si connota di ulteriori sfumature.

2. *Riscrittura e capovolgimento: Massilia e Alfonso d’Aragona*

L’undicesima egloga dell’*Arcadia* si chiude con un auspicio e una promessa di Ergasto alla madre Massilia:

“Ove, se ’l viver mio pur si prolunga,

di Giovan Francesco Caracciolo: si veda B. Giovanazzi, *Per l’edizione degli “Amori” e di “Argo”*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Trento, A. A. 2008-2009, vol. I, p. 251. Su Caracciolo si veda M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Editrice Antenore, 1979, pp. 25-71; M. Faini, *Notizie dalla Biblioteca Queriniana: Sannazaro, Giovanni Francesco Caracciolo, il Pistoia, Pietro Aretino*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, CLXXXVIII, 2011, pp. 383-395.

²⁰ L’immagine della colomba è anche nell’elegia *Ad ruinas Cumarum urbis vetustissimae* (si veda J. Sannazaro, *Elegiarum*, cit., p. 224, II, ix, 21-22) mentre a due bianchi colombi è affidato un ruolo salvifico in Id., *Arcadia*, cit., p. 184 (VIII).

²¹ Proprio “tromba” è lemma assunto a metafora di Petrarca nel sonetto II, lv.

tanto, che, com'io bramo, ornar ti possa,
 e da tal voglia il ciel non mi disgiunga,
 spero che sovra te non avrà possa
 quel duro, eterno, inexcitabil sonno
 d'averti chiusa in così poca fossa;
 se tanto i versi miei prometter ponno.”²²

Accentuata appare l'analogia (leggibile anche in termini di contemporaneità redazionale) con alcuni versi della canzone *Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno*, in entrambi i casi con la mediazione di *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCXXVI (“e ’l lume ài spento, et chiuso in poca fossa”)²³ e dell'egloga *Ganimede morto* di Iacopo Fiorino de' Boninsegni (“Menami ove è chi seco il mio amore / se n'ha portato: et chiuso in poca terra”):²⁴

“O vigilie, o fatiche oneste e sante,
 rimarrò io pur chiuso in poca fossa?
 [...]
 Alma gentil che tutte l'altre vinci,
 se tanto ai versi miei prometter lice,
 il tuo nome felice

²² Id., *Arcadia*, cit., p. 186 (XIe, 154-160).

²³ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 1261 (326, 4).

²⁴ Cfr. I. F. de' Boninsegni, *Bucolica*, in *Bucoliche elegantissimamente composte...*, Firenze, Antonio Miscomini, 1482 (1481 stile fiorentino), ristampa anastatica a cura di I. Merlini, Roma, Vecchiarelli, 2009, c. niiv (7-8). Modernizziamo leggermente la grafia. Si veda A. Caracciolo Aricò, *L'“Arcadia” del Sannazaro nell'autunno dell'Umanesimo*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 78. Sulla silloge senese, di cui chi scrive sta curando un'edizione commentata, si veda F. Battera, *L'edizione Miscomini delle “Bucoliche elegantissimamente composte”*, in “Studi e Problemi di critica testuale”, 40, 1990, pp. 149-185.

Lete non sentirà mai ne le mie carte”.²⁵

Il sintagma “poca terra”, nell’accezione specifica di ‘tomba stretta, piccola’, è anch’esso un riuso petrarchesco da *Rerum vulgarium fragmenta*, CCCLXVI (“poca mortal terra caduca”) e CCCXXXI (“poca terra il mio ben preme”, dove designa il tumulo di Laura),²⁶ ma conduce anche ad un altro componimento sannazariano, quello che ci presenta un primo, caratteristico esempio di riscrittura rovesciata. Il sonetto *Scriva di te chi far gigli e viole* reimpiega infatti puntualmente le parole dell’undicesima egloga dell’*Arcadia*, ma ne inverte lo schema, ovvero ne replica il messaggio in negativo. Si tratta di una feroce *damnatio memoriae*:

“Scriva di te chi far gigli e viole
 del seme spera di pungenti ortiche,
 le stelle al ciel veder tutte nemiche,
 e con la aurora in occidente il sole.
 Scriva chi fama al mondo aver non vòle,
 a cui non fur giamai le Muse amiche,
 scriva chi perder vòl le sue fatiche,
 lo stil, l’ingegno, il tempo e le parole.
 Scriva chi bacca in lauro mai non colse,
 chi mai non giunse a quella rupe estrema,
 né verde fronda a le sue tempie avolse.

²⁵ I. Sannazaro, *Sonetti e Canzoni*, cit., p. 202 e p. 204 (II, lxxxix, 20-21 e 91-94). Si veda G. Velli, *Sannazaro e le “Partheniae Myricae”*. *Forma e significato dell’“Arcadia”*, cit., pp. 35-36.

²⁶ Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1400 (366, 121) e p. 1275 (331, 47). Diverso è il significato della stessa *iunctura* in Id., *Triumphus Mortis*, in Id., *Triumphus*, in Id., *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 271 (I, 2): “ch’è oggi ignudo spirito e poca terra”; e analogamente in *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di E. Pércopo, Napoli, Tipografia dell’Accademia, 1892, p. 12 (VIII, 14): “Ch’io non son huom, ma ombra e poca terra”.

Scriva in vento et in acqua il suo poema
 la man, che mai per te la penna tolse;
 e caggia il nome, e *poca terra* il prema!”²⁷

In questa lirica e nel parallelo sonetto *O di rara virtù gran tempo albergo* il poeta dichiara, con toni per lui insolitamente aspri, di rinunciare per sempre a celebrare un nome divenuto ormai non solo indegno ma anche meritevole di oblio; il tacito riferimento è ad Alfonso, il figlio del re Ferrante d’Aragona, nonché nipote del Magnanimo, che aveva tradito le speranze in lui riposte sprofondando in un “cieco abisso di vizi empì e rei”.²⁸ Lodato per le sue imprese da Boninsegni, da De Jennaro e da Boiardo,²⁹ Alfonso aveva ricevuto l’elogio dello stesso Sannazaro nell’elegia *Ad Alfonsum Ferdinandi filium Aragonium Siciliae regem* e nella canzone *Incliti spirti, a cui Fortuna arride*;³⁰ ma fu probabilmente la sua abdicazione a favore del giovane figlio Ferrandino di fronte all’esercito di Carlo VIII (3 febbraio 1495)³¹ a dettare al poeta il capovolgimento di giudizio. Proprio il ribaltamento semantico è allora il segno distintivo dei due sonetti di *vituperium*, che sembrano citare entrambi il tema delle egloghe arcadiche e del sonetto I, v (il forte e urgente bisogno di cantare un

²⁷ I. Sannazaro, *Sonetti e Canzoni*, cit., p. 188 (II, lxxi). Sottolineatura nostra.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 187 (II, lxx, 3).

²⁹ Si veda A. Tissoni Benvenuti, *Alfonso di Calabria e le “Pastorale” di Boiardo*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di F. Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 47-55.

³⁰ Si veda J. Sannazaro, *Elegiarum*, cit., pp. 194 ss. (II, i) e Id., *Sonetti e Canzoni*, cit., pp. 184 ss. (II, lxix). La canzone e la decima egloga dell’*Arcadia* sono gli unici testi in cui l’autore fa riferimento alla congiura dei baroni, che minacciò seriamente l’equilibrio della corona aragonese negli anni 1484-1486. Sulla vicenda si veda G. Galasso, *Il regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Torino, UTET, 1992, pp. 687-714; M. Riccucci, *Il “neghittoso” e il “fier connubio”. Storia e filologia nell’“Arcadia” di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 35-101.

³¹ Si veda M. Scherillo, *Introduzione*, in J. Sannazaro, *Arcadia*, secondo i manoscritti e le prime stampe, con note ed introduzione di M. Scherillo, Torino, Loescher, 1888, pp. XXIII-XXIV.

soggetto di onorevole fama), ma nello stesso tempo anche quello del sonetto II, lxxix (dove la “larga tomba” è una garanzia di fama eterna), mentre la “poca terra” è indubitabile segno che il morto, da vivo, *non* ha meritato memoria imperitura.

3. *Le varianti di un motivo: la “brevis urna” di Federico d’Aragona*

Ogni *topos* ha in Sannazaro la sua riscrittura o la sua correzione, formulate l’una e l’altra sulla base di un’incessante ricerca di soluzioni, anche e non solo formali: come se il poeta napoletano non potesse accontentarsi di una soglia di quiete, come se il suo umanesimo gli imponesse di cercare sempre la variante che compone le mille facce della verità e della storia. Sannazaro modula concetti e parole, offre di volta in volta enunciati analoghi o affini ma con valenze spesso opposte o differenti, in un gioco di contraddizioni che è specchio di stile di un autore come lui, che frequenta numerosi generi e che spesso li mette in discussione, con incessante pratica sperimentale.

Un buon esempio è dato, sempre nell’area funebre della scrittura sannazariana, dalle variazioni sul tema della tomba di piccole dimensioni. Il motivo è classico ed è già presente, per l’ambito bucolico volgare, nella già ricordata egloga *Ganimede morto* del Boninsegni. Qui l’autore rappresenta la ninfa Silvana ai piedi del sepolcro dell’amato Ganimede e le fa pronunciare queste parole di contrita afflizione:

“O *stricto albergo* a sì compiute membra,
di questa nostra etate onore et luce,
in cui natura ogni sua possa assembla”.³²

³² I. F. de’ Boninsegni, *Bucolica*, cit., c. nviiv (203-205). Sottolineatura nostra.

Ma c'è anche nell'*Arcadia*, dove è toccata in sorte ad Androgeo, nonostante i suoi meriti e le sue virtù, una piccola tomba che lo condanna al silenzio:

“Deh, tu solevi col dolce suono de la tua sampogna tutto il nostro bosco di dilettevole armonia far lieto: come ora, *in picciol luogo richiuso*, tra freddi sassi sei constretto di giacere in eterno silenzio?”³³

È un destino che Androgeo condivide con Massilia, in memoria della quale Ergasto rimpiange di non aver potuto innalzare una degna sepoltura (“Materne ceneri, e voi castissime e reverende ossa [...] la inimica Fortuna il potere mi ha tolto di farve qui un sepolcro eguale a questi monti”).³⁴ La stessa cosa Sannazaro dice di Laura, lo abbiamo visto, nel sonetto II, lv (“e stiasi or chiusa in una oscura tomba”), ma anche della protagonista della canzone *Spirto cortese, che, sì bella spoglia* nelle *Rime disperse* (“Un picciol marmo copre quelle membra”)³⁵ e perfino di Giulio Cesare nell'*Epitafio* a lui dedicato in un'altra dispersa (“Questa urna angusta il ciner sacro accoglie”).³⁶

Il motivo, ugualmente trasferito da testo a testo in un fitto intrico di autocitazioni, riguarda anche il personaggio che ebbe un importante ruolo nella vita di Sannazaro: Federico d'Aragona, terzogenito del re di Napoli Ferrante e fratello del già ricordato Alfonso. Pensiamo a due testi latini in

³³ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 129-130 (V). Sottolineatura nostra.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 265 (XI).

³⁵ Cfr. *Id.*, *Rime disperse*, in *Id.*, *Opere volgari*, cit., p. 238 (XIX, 42). La *iunctura* “picciol marmo” proviene da *Rerum vulgarium fragmenta*, CCCIV: “Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo” (cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 1175, 304, 9). Cfr. anche P. J. De Jennaro, *Pastorale*, egloga XV, 69: “picciolo marmo li richiude et serra”; citata in E. Percopo, *La prima imitazione dell'Arcadia. Aggiuntevi l'egloghe pastorali di P. J. De Jennaro e di Filenio Gallo*, Napoli, Pierro, 1894, p. 157.

³⁶ Cfr. I. Sannazaro, *Rime disperse*, cit., p. 226 (II, 5).

cui Federico è oggetto di luminose profezie, puntualmente e tragicamente smentite dalla storia, e innanzitutto all'elegia *Ad Fredericum Ferdinandi filium Aragonium Siciliae regem*. Qui, dopo aver narrato alcuni episodi della storia del Regno, l'autore rievoca il viaggio che Federico aveva fatto in Francia fra il 1475 e il 1477 e in particolare una lunga sosta a Nancy presso Carlo il Temerario di Borgogna. Sannazaro è molto severo con il duca, che ha promesso di dare sua figlia in sposa a Federico ma che tergiversa astutamente;³⁷ e la morte di Carlo sul campo di battaglia (il 7 gennaio 1477) permette al poeta di profetizzare per lui un destino privo persino di un sepolcro che ne ricordi le imprese e ne protegga i resti:

“Ter victus, ter iam castris exutus ab hoste,
 postremo miseram corruet ante diem.
 Nam deiectus equo, fossaque inventus in alta,
 obscoenam turpi sanguine tinget humum.
 Nec iam erit, extremos funus qui curet ad ignes,
 non lapis, incisus qui tegat ossa notis.”³⁸

Subito dopo l'elegia evoca le gesta dell'Aragonese, del quale pronostica un futuro di gloria (“Tu celsus, tu sublimis, tu victor honorem / accipies, tibi quem Gallia tota dabit”)³⁹ e già in apertura la studiata opposizione era preparata da un accenno alla tomba e all'epitaffio celebrativo che Federico (lui sì, a differenza del Borgognone) avrà meritato: “*Nec tua facta olim titulo breve marmor habebit / immensum magni carminis illud opus*”.⁴⁰ Questo marmo che il poeta vorrebbe tutt'altro

³⁷ Si veda C. Vecce, *Jacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Antenore, 1988, pp. 41-43.

³⁸ J. Sannazaro, *Elegiarum*, cit., p. 236 (III, i, 127-132).

³⁹ Cfr. *ibidem* (III, i, 133-134).

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 230 (III, i, 31-32). Sottolineature nostre.

che “breve” dovrà subire tuttavia un mesto ridimensionamento, scandito negli ultimi versi dell’elegia, composta, appunto, dopo la morte di Federico: “Federice, tuorum hic meta laborum / haesit; habet nostros *haec brevis urna* deos”.⁴¹ Ancora una volta evocando il tema del “picciol marmo” e riecheggiando, ancora una volta, le sue stesse parole, Sannazaro ricorda così l’epilogo doloroso del regno di Federico: costui salirà al trono nel 1496, ma andrà esule in Francia nel 1501 (con il fedele Sannazaro al seguito) ed esule morirà a Tours nel 1504.⁴²

Il medesimo tragico epilogo è narrato da *Proteus*, un’egloga *piscatoria* in cui Sannazaro, come è noto, rivendica l’invenzione del genere bucolico di ambientazione marittima.⁴³ Dedicata al duca di Calabria Ferdinando d’Aragona, il figlio di Federico, l’egloga gli si rivolge pregandolo di tornare presto a Napoli e ricordandogli il triste destino di suo padre:

“Addit tristia fata, et te quem luget ademptum
 Italia infelix (sive id gravis ira deorum,
 seu fors dura tulit) trans altas evehit Alpes,
 mox agit Oceani prope litora, denique sistit
 spumantem ad Ligerim *parvae includit in urna*.
 Heu sortem miserandam, heu pectora caeca futuri!
 Haecine te fessum tellus extrema manebat

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 240 (III, i, 183-184). Sottolineatura nostra.

⁴² Dal settembre 1501, di fatto, Federico è ‘prigioniero’ di Luigi XI e il 12 dicembre, a Blois, egli cede i diritti del Regno di Napoli al monarca francese. Due anni dopo Federico si insedia a Tours con la sua minuscola corte. Si veda C. Vecce, *Jacopo Sannazaro in Francia*, cit., pp. 41-43.

⁴³ Si veda M. Riccucci, *La profezia del vate. Sannazaro e il “caeruleus Proteus”*, in “Nuova Rivista di Letteratura Italiana”, III, 2000, pp. 245-287; B. Puleio, *Il metodo di lavoro di Jacopo Sannazaro nelle “Eclogae piscatoriae”*, in “Critica Letteraria”, XXXI, 2003, pp. 211-234.

hospitiis post tot terraeque marisque labores?”⁴⁴

La “parva [...] urna” torna ancora una volta a segnare l’amarezza del poeta, che ha visto il proprio re morire in esilio e insieme l’ironia della storia, che ha smentito gli auspici della letteratura.⁴⁵ Il sepolcro è tuttavia un risarcimento, per quanto piccolo e umile e indegno del morto, come dichiarano i versi successivi di *Proteus*:

“Pone tamen gemitus, nec te monumenta parentum
aut moveant sperata tuis tibi funera regnis.
Grata quies patriae, sed et omnis terra sepulcrum.”⁴⁶

Ogni luogo può offrire la pace di una tomba, testimonianza estrema di un’esistenza, traccia di un vissuto e un’identità irripetibili, ultimo atto di *pietas* dei vivi verso i morti. Anche questo tema e queste parole Sannazaro scrive e riscrive continuamente, in opere e secondo registri diversi, come nell’epigramma dedicato (ancora una volta) *Ad Federicum regem*:

“Clausa quod effossis erumpunt ossa sepulcris,
et reserant veteres putria saxa rogos
[...]
Sume animos, Federice: tuis hic meta periclis
haeret. Habent Manes et pia busta fidem”;⁴⁷

⁴⁴ J. Sannazaro, *Piscatoriae eclogae*, in Id., *Latin Poetry*, cit., p. 132 (IV, 81-88). Sottolineatura nostra.

⁴⁵ Avrebbe continuato a farlo anche dopo la morte del poeta: nel 1550 le spoglie Carlo il Temerario furono ospitate da una tomba solenne a Bruges, nella chiesa di Notre-Dame; Federico d’Aragona fu sepolto nella chiesa di Plessis-les-Tours, ma nel 1563 la tomba venne violata e i resti dispersi.

⁴⁶ *Ibidem* (IV, 89-91).

⁴⁷ Id., *Epigrammaton*, cit., pp. 256-258 (I, v, 1-2 e 9-10).

ma anche nell’ottava egloga dell’*Arcadia*, dove l’infelice pastore Clonico invoca la morte invitando i compagni a innalzare sulle sue ossa una tomba:

“Voi userete in me il pietoso officio,
e fra’ cipressi mi farete un tumolo,
che sia nel mondo di mia morte indicio”;⁴⁸

e nel sonetto *Gloriosa, possente, antica madre*, dove il poeta chiede a Roma di accogliere le sue spoglie, poiché l’agognata quiete del sepolcro accoglie sempre la luce dell’imperitura memoria e concede riposo anche a colui che non ha mai avuto pace in vita:

“ [...]

se salvo io èsca da le infeste squadre

d’affanni, di dolor, di pensier mei,

per aver pace, o Roma, in te vorrei

finir queste mie notti oscure et adre;

sì che fuor di pregon la carne stanca,

dopo sì perigliosa e lunga guerra,

si pòsi in una tomba schietta e bianca.”⁴⁹

Che cosa concludere? Le osservazioni minimali che hanno riempito queste pagine confermano il profilo di un intellettuale che ancora riserva sorprese. L’abilità e la dedizione (quasi ossessiva) di Sannazaro nel proporre e riproporre determinati messaggi – in latino come in volgare –

⁴⁸ Id., *Arcadia*, cit., p. 193 (VIIIe, 97-99).

⁴⁹ Id., *Sonetti e Canzoni*, cit., pp. 206-207 (II, xciii, 5-11). Il motivo del bianco sepolcro, oltre che in Petrarca (“et voglio anzi un sepolcro bello et biancho”), si trova anche nell’*Arcadia* (“un albero [...] sopra la bianca sepoltura stendeva i rami soi”) e nelle *Piscatoriae eclogae* (“et nivei venerarer saxa sepulcri”). Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. 419 (82, 5); I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 139 (VI); Id., *Piscatoriae eclogae*, cit., p. 104 (I, 35).

restituiscono l'immagine di un poeta che ha ostinatamente espugnato le tecniche della correzione e dell'autocorrezione, e di un uomo che ha tenacemente tentato, con la voce della letteratura, di tenere testa alle dinamiche gravi e dolorose della storia. Il *verbum* che tiene tutto, che tutto coagula; lo spazio angusto del metro – lirico, bucolico, elegiaco – che argina gli imponderabili della realtà: questa è una delle grandi lezioni del magistero sannazariano.



ALESSANDRA PETRINA

IACOPO SANNAZARO AND THE CREATION OF A POETIC CANON IN EARLY MODERN ENGLAND

Iacopo Sannazaro makes one of his earliest and few appearances in English writing in this passage:

“*Chawcer* undoubtedly did excellently in his *Troilus and Creseid*: of whome trulie I knowe not whether to mervaille more, either that hee in that mistie time could see so clearly, or that wee in this cleare age, goe so stumblingly after him. Yet had hee great wants, fit to be forgiven in so reverent an Antiquitie. I account the *Mirroure of Magistrates*, meetly furnished of bewtiful partes. And in the Earle of *Surreis Lirickes*, manie things tasting of a Noble birth, and worthie of a Noble minde. The *Sheepheards Kalender*, hath much *Poetrie* in his *Egloges*, indeed woorthie the reading, if I be not deceived. That same framing of his style to an olde rusticke language, I dare not allow: since neither *Theocritus* in Greeke, *Virgill* in Latine, nor *Sanazara* in Italian, did affect it. Besides these, I doo not remember to have seene but fewe (to speake boldly) printed, that have poeticall sinnewes in them.”¹

This passage from *The Defence of Poesie* (1595), Sir Philip Sidney’s impassioned treatise on literature, is one of the two explicit references to Iacopo Sannazaro to be found in Sidney’s works, and indeed in early

¹ Sir Ph. Sidney, *The Defence of Poesie*, in Id., *The Prose Works*, edited by A. Feuillerat, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, vol. III, p. 37.

modern English literature as a whole. In the other reference, to be found slightly earlier in the treatise, Sidney associates Sannazaro with a Latin poet and philosopher: “some in the maner have mingled prose and verse, as *Sanazara* and *Boethius*”.² This second reference may seem even more surprising, as it suggests an association with one of the leading lights of medieval philosophy, and one of the widely acknowledged *auctoritates* for English medieval and early modern writers. Given the scanty references to Sannazaro in English poetry, and the comparative obscurity into which his work has fallen since the late sixteenth century, Sidney’s praise may seem excessive, but it should be remembered that the appearance of Sannazaro’s works in print in the early sixteenth century sparked immediate interest. The fame of the Neapolitan poet spread in England first thanks to his *Eclogae piscatoriae*, and then, most importantly, with *Arcadia*, a work admired throughout Europe and quickly imitated in Spain and France as well as England;³ its very imperfections prompting imitation and adaptation.⁴

1. *The Tradition of Pastoral Poetry*

Though he was the first writer to use *Arcadia* as a title, Sannazaro obviously moved from a well-established tradition of pastoral poetry; but, as shown by the sequence of names listed in Sidney’s passage, it was also a tradition that had been dormant for a number of centuries. Ernst Curtius

² Cf. *ibidem*, p. 22.

³ For a preliminary account of the early translations and imitations of Sannazaro’s work, see F. Torraca, *Gl’imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, Roma, Loescher, 1882. Unfortunately, when it comes to discussing Sidney’s *Arcadia* among the most significant imitations of Sannazaro in English literature, Torraca candidly admits: “io non ho potuto leggerla” (cf. *ibidem*, p. 77)

⁴ See D. Kalstone, *The Transformation of Arcadia: Sannazaro and Sir Philip Sidney*, in “Comparative Literature”, XV, 1963, p. 234.

rightly noted a fundamental characteristic of classical pastoral: “to write poetry under trees, on the grass, by a spring – in the Hellenistic period, this came to rank as a poetical motif in itself”.⁵ As is well known, the poetical motif was developed first in the *Idylls* attributed to the Sicilian poet Theocritus. A few centuries later, Virgil, borrowing from the Sicilian poet’s *Eclogae*, used the Arcadian setting which could transform Theocritus’ motherland by adding a connotation of isolation, distance, and ultimately mystery. Sannazaro created the idea of Arcadia in early modern Europe by transforming the motif into a genre, using Theocritus’ and Virgil’s intuition and endowing it with a wholly new concept, though in European, and especially in Italian, literature the idea of Arcadia, if not the name itself, may have circulated before the appearance of Sannazaro’s work, as part of the complex Virgilian inheritance. The Neapolitan poet, eschewing Virgil’s realistic overtones, offered a new idea of an imperishable Arcadia, a forsaken country of perfect and eternal happiness, lost to the everyday experience of man but re-obtainable through poetic vision. The next step in Italian culture would be the “Accademia dell’Arcadia” created in 1690 in Rome,⁶ by writers and nobles who had presumably no experience of the pastoral or agricultural world in experiential or empirical terms, and were therefore fixing the world of Arcadia in a region wholly of the mind.

As we proceed from Theocritus to Sannazaro, we note how in all cases the intended readership was urban and cultivated, thus distant from the setting that was being represented: in fact, the motif of the pastoral setting could spring from actual memory, as in the case of Theocritus, or from cultivated learning, as with Sannazaro. Throughout its long history,

⁵ Cf. E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Translated from the German by W. R. Trask, London, Routledge & Kegan, 1953, p. 187.

⁶ And indeed still existing. The earliest systematic account of the Accademia’s activity can be found in G. M. Crescimbeni, *Storia dell’Accademia degli Arcadi istituita in Roma l’anno 1690*, Roma, Antonio De Rossi, 1711.

the pastoral “exploited a tension between the town by the sea and the mountain country of the shepherd, between people and nature, between retreat and return”;⁷ such a tension, in order to be fully understood, presupposes a perfect understanding between narrator and intended reader, since irony is the most common counterpoint to the celebratory mood of pastoral. It is evident that such a trait would have appealed to Sidney, whose literary production is constantly informed by the exploration of pre-existing literary *topoi* and genres and by their ironical treatment, especially significant given the coterie of writers and readers in which he worked; as I aim to show in the following pages, the very name of Arcadia acquired a special connotation within the Sidney circle.

Curtius firmly anchors the idea of pastoral poetry to a sociological setting, by identifying elements of recognisability that help to consider it a truly European motif:

“The shepherd’s life is found everywhere and at all periods. It is a basic form of human existence; and through the story of the Nativity in Luke’s gospel it made its way into the Christian tradition too. It has – and this is very important – a correlative scenery: pastoral Sicily, later Arcadia. But it also has a personnel of its own, which has its own social structure and thus constitutes a social microcosm [...] Arcadia was forever being rediscovered. This was possible because the stock of pastoral motifs was bound to no genre and no poetic form.”⁸

This was true both in antiquity and in the medieval period, though a widespread critical belief is that the very idea of Arcadian poetry disappeared during the Middle Ages. I would contend, however, that by the time Renaissance literature developed in Italy, the idea of Arcadia had become influenced by and contaminated with a wholly medieval *topos*, that of the *locus amoenus*: the idyllic setting of Theocritus and Virgil had

⁷ Cf. T. Gifford, *Pastoral*, London, Routledge, 1999, p. 15.

⁸ E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, cit., p. 187.

acquired the courtly connotations of medieval romance, and was ready for Sidney's invasion of mythical kings and princes. Arcadia lost its domesticity and historical relevance, and became a wholly abstract, spiritual site. By giving the title of *Arcadia* to his rambling *prosimetro*, and explicitly setting it in the "pastorale Arcadia", Sannazaro was elevating the setting to the role of protagonist, and, at the same time, reclaiming this specific inheritance from classical tradition as the fundamental element of a new poetic mood, based on *nostalgia*. This Arcadia is "a realm irretrievably lost, seen through a veil of reminiscent melancholy";⁹ what is notable is that such melancholic *Gotterdammerung* should become the blueprint for a new mode of literary composition. In this sense, Sannazaro's work was pivotal to the development of an early modern genre which, in poetry as well as in music and painting, enjoyed huge if not long-lasting fame: by the late eighteenth century Arcadia had already petrified into the formal representations of the Roman "Accademia" and of the Versailles village built according to the capricious will of Marie Antoinette. The tension inherent in the form had solidified into mannerism, the nostalgia implicit in the pastoral mood had also articulated in the homage to an established literary tradition. It is this development that Sidney appears to capture in his reworking of Sannazaro's suggestions.

It may be argued, incidentally, that Sannazaro's intuition would not have enjoyed such an echo in Elizabethan England, had it not been for the presence of another text, Arthur Golding's translation of Ovid's *Metamorphoses*. First printed in 1565 in a partial version (only the first

⁹ Cf. E. Panofsky, *Et in Arcadia Ego*, in Id., *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970, p. 349.

four books were translated),¹⁰ then in its entirety in 1567,¹¹ it enjoyed such fame that it was quickly revised and then reprinted twice in the following twenty years. Among the most enduring images Golding's translation offered to its readers was that of the Golden Age, in which natural law needed no enforcement, and hospitable Nature needed no civilizing improvement:

“The loftie Pynetree was not heauen from mountaines where it stood,
In seeking strange and forrein landes, too roue upon the flood.
Men knewe none other countreis yet, then where them selues did keepe,
There was no towne enclosed yet with walles and dyches deepe.”¹²

The image could be usefully inserted in the Arcadian context, adding a political overtone to the Arcadian musings, and fusing the escapism implicit in Sannazaro's vision with the suggestions of nostalgia, a recurrent *topos* in Elizabethan literature.¹³ The classical background to pastoral poetry, therefore, offered an articulate set of images, and, in the same years in which Sidney was composing his *Defence*, the genre was also the object of critical and theoretical reflection on the part of other writers. In his *Art of English Poesy* (published anonymously in 1589),¹⁴ George Puttenham discusses tragic poets before turning to the pastoral, thus still referring exclusively to the classical canon:

¹⁰ *The fyrst fovver bookes of P. Ouidius Nasos worke, intituled Metamorphosis, translated oute of Latin into Englishe meter by Arthur Golding Gent. A woorke very pleasaunt and delectable*, London, Willyam Seres, 1565.

¹¹ *The. xv. bookes of P. Ouidius Naso, entytuled Metamorphosis, translated oute of Latin into English meeter, by Arthur Golding Gentleman, a worke very pleasaunt and delectable*, London, Willyam Seres, 1567.

¹² *The fyrst fovver bookes of P. Ouidius Nasos worke, intituled Metamorphosis...*, cit., sig. Aii (I,111-114).

¹³ See K. Johanson, *Never a Merry World: the Rhetoric of Nostalgia in Elizabethan England*, in *Representations of Elizabeth I in Early Modern Culture*, ed. by A. Petrina and L. Tosi, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 210-227.

¹⁴ *The arte of English poesie. Contriued into three bookes: the first of poets and poesie, the second of proportion, the third of ornament*, London, Richard Field, 1589.

“There were yet others who mounted nothing so high as any of them both [i.e., comic and tragic poets], but in base and humble style by manner of dialogue uttered the private and familiar talk of the meanest sort of men, as shepherds, haywards, and such like; such was among the Greeks Theocritus, and Vergil among the Latins; their poems were named eclogues or shepherdly talk.”¹⁵

Once again we find the ‘usual suspects’, Theocritus and Virgil, but unlike Sidney, Puttenham does not mention Sannazaro. Indeed, the name of the Neapolitan writer does not appear anywhere in the treatise, although the inventory of the books in Puttenham’s library, reconstructed by modern editors, tells us that he did in fact own a copy of *Arcadia*.¹⁶ Nor does Sannazaro’s name appear in roughly contemporary discussions on poetry, such as Thomas Lodge’s *Reply to Stephen Gosson’s Schoole of Abuse in Defence of Poetry, Musick, and Stage Plays*, privately issued in 1579, or Thomas Campion’s *Observations in the Art of English Poesie*, first published in London in 1602. It might be useful to discuss this reticence to use Sannazaro’s name in connection with Sidney’s own mention of the writer.

Sannazaro’s works had spread fairly quickly throughout Europe, thanks to both authorized and pirated editions, as well as to early translations; the first edition of the Italian text appeared in 1504, with the first French translation (undertaken by Jean Martin) appearing in 1544 and the first Spanish translation published in Toledo in 1547.¹⁷ No translation appears to have been printed in England until 1781, nor do we have knowledge of a manuscript translation. There are mentions or allusions to

¹⁵ G. Puttenham, *The Art of English Poesy*, A Critical Edition Edited by F. Whigham and W. A. Rebhorn, Ithaca, Cornell University Press, 2007, pp. 115-116 (I,11).

¹⁶ See F. Whigham and W. A. Rebhorn, *Introduction*, *ibidem*, pp. 25-26.

¹⁷ On the early printing and circulation of Sannazaro’s text, see A. C. Marconi, *La nascita di una vulgata: L’Arcadia del 1504*, Manziana, Vecchiarelli, 1997.

the Neapolitan poet prior to Sidney's *Defence*, with sometimes dubious references to *Arcadia*; which is unsurprising, if one considers the various uses to which the disparate material of the book can be put: "the richness of Sannazaro's *Arcadia* as a poetic source book is in part a function of its eclecticism".¹⁸ Harold Andrew Mason suggests that Sir Thomas Wyatt's phrase "in a net I seek to hold the wind" in his sonnet *Whoso list to hunt, I know where is an hind* may be traced to these lines of *Arcadia*, that would be made famous by Lorenzo Da Ponte¹⁹ in his libretto for Wolfgang Amadeus Mozart's *Così fan tutte*:

"Nell'onde solca e nell'arene semina
e 'l vago vento spera in rete accogliere
chi sue speranze funda in cor di femina."²⁰

More positive is the identification of another sonnet by Wyatt, *Like to these unmeasurable mountains*, with a translation from Sannazaro's *Simile a questi smisurati monti*.²¹ It is interesting to note that in this case Puttenham seems to have deliberately side-tracked the readers by associating this specific translation with Wyatt's imitations from Petrarch, and using a deliberately vague phrasing that would avoid the indication of a specific original.²² It would appear that imitation is justified in the case of a

¹⁸ Cf. D. Kalstone, *The Transformation of Arcadia: Sannazaro and Sir Philip Sidney*, cit., p. 243.

¹⁹ See L. Da Ponte, *Così fan tutte o sia La scuola degli amanti*, in *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di M. Beghelli, Prefazione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1990, p. 568 (I, 7).

²⁰ I. Sannazaro, *Arcadia*, A cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990, p. 140 (VIII^e, 10-12). Cf. H. A. Mason, *Sir Thomas Wyatt, a Literary Portrait: Selected Poems*, Bristol, Bristol Classical Press, 1986, p. 136 (the critic himself acknowledges that Wyatt's phrase may be an adaptation of *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCXII, 4: "solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento").

²¹ See I. Sannazaro, *Rime disperse*, in Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, pp. 226-227 (IV, 1-1 bis) and J. M. Berdan, *The Migration of a Sonnet*, in "Modern Language Notes", XXIII, 1908, pp. 33-36.

²² See G. Puttenham, *The Art of English Poesy*, cit., pp. 214-215 (II, 17).

classic, or of a vernacular work already raised to the status of a classic, as in the case of Petrarch. Sannazaro therefore falls between two stools, too late to be considered part of the Italian canon of poetry, and too early to enter the fashionable realm of contemporary Italian poetry. But Puttenham's omission can also be explained in different terms, as will be seen below.

After the publication of *Arcadia*, there were other instances of imitations of Sannazaro's poetry: for instance, between 1600 and 1604, a minor sixteenth-century poet such as Phineas Fletcher, composed four 'piscatory' eclogues obviously deriving from Sannazaro's own *Eclogae piscatoriae*, even if there was no acknowledgement of the source; Fletcher's imitation has been shown to include the occasional borrowing. 1611 saw the publication of *Coryat's Crudities: Hastily gobled up in Five Moneth's Travels*, a travelogue in which Thomas Coryat described his experiences during his travels to France, Germany, Italy and other parts of Europe. The section on Venice opened with two poems dedicated to the city, one by Joseph Justus Scaliger, the other by Sannazaro. Coryat introduces the Italian poet as follows:

"I heard in Venice that a certaine Italian Poet called *Iacobus Sannazarius* had a hundred crownes bestowed upon him by the Senate of Venice for each of these verses following. I would to God my Poeticall friend Mr. *Beniamin Iohnson* were so well rewarded for his Poems here in England, seeing he hath made many as good verses (in my opinion) as these of *Sannazarius*."²³

Interestingly, here Sannazaro is mentioned as "a certaine Italian

²³ *Coryats crudities hastily gobled vp in five moneths trauells in France, Sauoy, Italy, Rhetia comonly called the Grisons country, Heluetia aliàs Switzerland, some parts of high Germany, and the Netherlands; newly digested in the hungry aire of Odcombe in the county of Somerset, & now dispersed to the nourishment of the trauelling members of this kingdome*, London, Printed by W[illiam] S[tansby for the author], 1611, p. 159.

Poet”, as if Coryat was himself unacquainted with him, or thought his readership would be unaware of the name.

2. *Sannazaro and Sidney*

In short, Sannazaro seems to have enjoyed a very short-lived fame in England, though the genre he reintroduced in European literature found particularly fertile ground in the British Isles. By including the Neapolitan poet in his proposal for a tradition of pastoral poetry in *The Defence of Poesie*, Sidney was conscious of the origin and early development of the genre, and was deliberately offering it to the English reader as part of a new inheritance. It has been observed that the *Defence* should not be confined within the boundaries of literary criticism or literary theory: it rather “conforms to a type of oration well known to the ancients, as a variety of the laudatory oration adapted to the justification of philosophy or an art, and controlled by the conventions of a counsel’s speech for the defence”.²⁴ Within this rhetorical defence, Sidney also constructed a newly made canon of European poetry into which the literature of his own country could find a place. Thus the *Defence* elegantly articulates a definition of the scope and purpose of poetry, while – at the same time – enriching it with mentions and examples taken from classical, late medieval and contemporary literature.

The company Sannazaro keeps in the Sidney quotation is significant, as it speaks to us of a quick assumption of the Italian poet in a canon of pastoral verse. This was in fact attested immediately after Sannazaro’s death by Pietro Bembo’s epigram, in which the humanist (who had already

²⁴ Cf. G. Shepherd, *Introduction*, in Sir Ph. Sidney, *An Apology for Poetry or The Defence of Poesy*, Edited by G. Shepherd, Manchester, Manchester University Press, 1973, p. 12.

composed a famous epitaph for Raphael) highlights the appropriateness of the site chosen for Sannazaro's tomb, in Naples:

“De sacro cineri flores : hic ille Maroni
Syncerus Musa proximus, ut tumulo.”²⁵

The Italian poet is therefore symbolically located next to the father of pastoral poetry, Virgil, and authorised by this very proximity to project his model onto future generations of poets. Virgil, of course, is also mentioned in the passage from *The Defence of Poesie*, though here Sidney builds a rather more articulate canon. His construction of such a canon is subtle and suggestive, insofar as it begins with a sequence of English writers that naturally are made to bespeak the evidence of a literary tradition. Significantly, Geoffrey Chaucer's *Troilus and Criseyde* opens the series, rather than his *Canterbury Tales*, since what is proposed here is the inheritance of poetry and of advisory literature, rather than of comic tales. By ending his short English sequence with Edmund Spenser's *Shepherdes Calender*, Sidney achieved a double purpose: on the one hand he 'authorised' Spenser's very recent poem (which had been dedicated to him) by making it conclude a series of what was best in the English tradition; on the other he introduced Spenser's work in another poetic canon, that of pastoral poetry.

In this perspective, it is easy to see that in the Sidney quotation Sannazaro has already achieved the status of a classic, as he is implicitly placed at the same level as both Theocritus and Virgil. This is in itself not surprising: we find a number of instances in late medieval and early modern English writing in which near-contemporary Italian (and

²⁵ P. Bembo, *Iacobi Synceri Sannazari Epitaphium*, in Id., *Carmina* [1st ed. 1552], Torino, Edizioni RES, 1990, p. 59 (XL). Syncerus is the alter ego of the writer in Sannazaro's *Arcadia*.

occasionally French) writers are inserted in a list of classical *auctoritates*. What follows – an extract from a poem addressed by Benedict Burgh, a fifteenth-century ecclesiastic, to the poet John Lydgate – is perhaps one of the most striking examples:

“The crafte of speche that some tyme founde was
of the famous philosophers moste perfite
Aristotell Gorge and Ormogenes
nat have I. So I have lerid but a lite
as for my party thowgh I repent I may go qwite
of Tullius Frauncis and Quintilian
fayne wolde I lere. But I not conceyve can,

the noble poete Virgil the mantuan
Omere the greke and Torqwat sovereyne
Naso also that sith this worlde first be gan
the marvelist transformyng all best can devyne
Terence ye mery and plesant theatryne
Porcyus Lucan Marcyan and Orace
Stace Iuvenall and the lauriate Bocase”.²⁶

In Burgh’s text, meant as an encomium of Lydgate’s erudition and “innate sapience”,²⁷ the wide-ranging word *philosophers* introduces a spectacular canon of writers and thinkers of antiquity, from Homer to Aristotle, from Ovid to Quintilian; within this classical canon both Petrarch and Boccaccio find their place, perhaps more as Latin than as Italian writers. As we have seen in the passage from Sidney, and as shall be seen below in a later instance, the list authorizes recent entries through the venerable antiquity of the rest.

What Sidney does is therefore to follow a well-established practice, and at the same time to draw upon the sixteenth-century heightened interest

²⁶ B. Burgh, *Letter to John Lydgate*, in *English Verse between Chaucer and Surrey : being examples of conventional secular poetry, exclusive of romance, ballad, lyric, and drama, in the period from Henry the Fourth to Henry the Eighth*, Edited with introductions and notes by E. P. Hammond Durham, Duke University Press, 1927, p. 189 (8-21). The spelling and punctuation have been lightly modernised.

²⁷ Cf. *ibidem* (22).

in *Übersetzungskultur*.²⁸ It has long been a staple of early modern studies that translation is at the basis of Tudor literature, ever since Francis Otto Matthiessen famously wrote of translation as an act of patriotism, of special importance in a nation, such as England, which “had grown conscious of its cultural inferiority to the Continent, and suddenly burned with the desire to excel its rivals in letters, as well as in ships and gold”.²⁹ I would contend that what Sidney (together with many other Elizabethan writers) does is not straightforward translation but rather an act of transcreation. He does not offer a rendering of a foreign masterpiece to a readership that was incapable of appreciating it in the original, but a free re-proposal meant for a restricted audience that would indeed appreciate changes and innovations upon the original text, which was in any case known. Sidney’s readership could include friends and protégés such as Edmund Spenser, Edward Dyer, Gabriel Harvey: “a select and sympathetic audience”,³⁰ a small and sophisticated circle that shared the experience of reading and writing, and formed in fact a literate community including the supplier of the text, the copyist, and the recipient, a group which tends “to coincide with pre-existing communities – the court, the diocese, the college, the county, the circle of friends [...] neighbours or colleagues, the extended family, the sect or faction”.³¹ Within this circle Sidney could explore foreign texts in his search for new forms for English writing, and, at the same time, employ

²⁸ See A. P. Frank, “*Translation as System*” and *Übersetzungskultur: On Histories and Systems in the Study of Literary Translation*, in “New Comparison”, VIII, 1989, pp. 85-98 and J. D. McClure, *Translation and Transcreation in the Castalian Period*, in “Studies in Scottish Literature”, XXVI, 1991, pp. 185-198.

²⁹ Cf. F. O. Matthiessen, *Translation: An Elizabethan Art*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931, p. 3.

³⁰ Cf. J. Scott-Warren, *Early Modern English Literature*, Cambridge, Polity Press, 2005, p. 69.

³¹ Cf. H. Love, *The Culture and Commerce of Texts. Scribal Publication in Seventeenth-Century England*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993, pp. 179-180.

a mocking and self-mocking freedom that was part of his poetic and courtly persona, of his constant striving towards *sprezzatura*. His freedom with his sources would have been ideally appreciated by his audience, and he could count on intelligent response in his idiosyncratic ‘republic of letters’. The reaction to his use of Sannazaro’s *Arcadia* highlights the prominent role Sidney played in his own circle.

3. *The Sidney Circle*

A derivative of the word *Arcadia* appears for the first time in the title of a book printed in England not with the appearance of Sidney’s own romance (first published as *The Countesse of Pembrokes Arcadia* in 1590), but slightly earlier, with a much less known work composed by a protégé of the Sidney circle, Abraham Fraunce.³² A Cambridge scholar and a lawyer, Fraunce dedicated all his numerous works “to members of Sir Philip Sidney’s circle: Sidney himself, his sister Mary and brother Robert, Mary’s husband the earl of Pembroke, or their friend Edward Dyer”.³³ His *Arcadian rhetorike*, printed in 1588, included quotations from Spenser’s as yet unpublished *Faerie Queene*, as well as from a number of classical and contemporary sources, but was indebted above all to the poetry of Philip Sidney. The full title of Fraunce’s work reads *The Arcadian rhetorike: or The praecepts of rhetorike made plaine by examples Greeke, Latin,*

³² The following year, George Peele also published a very short work which contained the word *Arcadia* in the title, though within a widely different context: *An eglogue. gratulatorie. Entituled: To the right honorable, and renowned Shepheard of Albions Arcadia: Robert Earle of Essex and Ewe, for his vvelcome into England from Portugall. Done by George Peele. Maister of arts in Oxon.*, London, Richard Jones, 1589.

³³ Cf. W. Barker, *Fraunce, Abraham (1559?-1592/3?)*, in *Oxford Dictionary of National Biography: from the Earliest Times to the Year 2000*, edited by H. C. G. Matthew and B. Harrison, Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. 20, pp. 888-889.

*English, Italian, French, Spanish, out of Homers Ilias, and Odissea, Virgils Aeglogs, Georgikes and Aeneis, Songs and Sonets, Torquato Tassoës Goffredo, Aminta, Torrismondo, Salust his Iudith, and both his Semaines, Boscan and Garcilassoës Sonets and Aeglogs.*³⁴ In the same years, Fraunce also composed a Ramist treatise on dialectic, *The shepheardes logike*,³⁵ using literary examples from Spenser's *Shepheardes Calender*. He would also compose, in later years, pastoral poems, for which he was best remembered by the poets of the following generation. Like *The shepheardes logike*, Fraunce's *Arcadian rhetorike* is also indebted to Peter Ramus, whose re-definition of rhetoric and dialectic found particular favour in the Cambridge circle to which both Sidney and Fraunce belonged.³⁶ Fraunce's rhetorical manual is, in fact, little more than a summary of Ramist principles,³⁷ and would present little of interest to modern readers, were it not for the examples he chooses in order to illustrate his various points. His work is, in reality, of interest insofar as its original trait is "the idea of an illustrative poetic anthology".³⁸ For each point taken from Ramus' division Fraunce inserts a number of examples in Greek, Latin, Italian, French and Spanish, all with their sources carefully noted: interestingly, his range of poets, though impressive, is severely limited, far from the all-embracing inclusiveness evident in Sidney's *Defence*. Rather than a 'house of fame' hosting a crowd of witnesses to the

³⁴ London, Thomas Orwin, 1588.

³⁵ The text survives in manuscript form (London, British Library, Additional MS 34361).

³⁶ See W. S. Howell, *Logic and Rhetoric in England, 1500-1700*, Princeton, Princeton University Press, 1956, pp. 173-281 and T. A. Goeglein, "Wherein hath Ramus been so offensive?": *Poetic Examples in the English Ramist Logic Manuals*, in "Rhetorica", 1996, pp. 73-101.

³⁷ See A. Petrina, *Polyglottia and the Vindication of English Poetry: Abraham Fraunce's Arcadian Rhetorike*, in "Neophilologus", LXXXIII, 1999, pp. 317-329.

³⁸ Cf. E. Seaton, *Introduction*, in A. Fraunce, *The Arcadian Rhetorike*, Edited from the Edition of 1588 by E. Seaton, Oxford, Blackwell (Luttrell Society), 1950, p. XVIII.

development of poetry, Fraunce prefers to build a temple, the pinnacle of which is obviously Sir Philip Sidney himself.

What is most interesting in this work, in fact, is the addition of English poets to the examples – English poets who are not mentioned in the title. *Piers Plowman* is quoted once, and two quotations refer to the poetic production of Richard Willes, a very minor figure in Elizabethan letters who was incorporated MA at Cambridge in 1578,³⁹ a circumstance which could be the means through which he entered in touch with Fraunce and possibly with the Sidney circle. Edmund Spenser is also quoted, and two of the three passages from his poetry used by Fraunce are from the *Shepherdes Calender*, as was to be expected; but one quotation comes from book II of the *Faerie Queene*, at a time in which the poem was still unpublished and Spenser was still in Ireland.⁴⁰ This confirms our hypothesis that Fraunce was, at the time, an integral part of the Sidney circle, and had access to manuscripts such as Spenser's. However, by far the largest part of English quotations comes from the works of Philip Sidney, or rather, from one work: *Arcadia*. In actual fact, though none of Sidney's works had obviously been published at the time, Fraunce is able to quote from both *Arcadia* and the poems (the celebrated *Loving in truth, and fain in verse my love to show*, the sonnet opening *Astrophil and Stella*, makes an appearance); yet, by drawing most of his material from the former (in fact, using especially the *Old Arcadia*, and even quoting long passages in prose), he offers the reader what would be "one of the chief

³⁹ See A. Payne, *Willes, Richard (1546–1579?)*, in *Oxford Dictionary of National Biography: from the Earliest Times to the Year 2000*, cit., vol. 59, p. 26.

⁴⁰ See E. Seaton, *Introduction*, cit., p. XL.

attractions of this book in 1588, brought out while Sidney's memory was still green".⁴¹

In this context, though it should be noted that Fraunce is careful to omit any mention of Sidney's possible sources for his romance, the absence of Sannazaro is especially striking, especially in view of the fact that Fraunce inserts in the title the explicit allusion to Arcadia. It is also notable that, among Italian poets, he would eschew any mention of Petrarch, the obvious choice at the time, and rather concentrate on Torquato Tasso, whose *Aminta* was fast becoming another and possibly a more influential model for English pastoral poetry. If, therefore, pastoral verse finds a number of illustrious forefathers in this treatise, from Virgil to "Garcilasso",⁴² the word Arcadia itself appears to be exclusively linked to Sidney's poetic output. The treatise, with its all-embracing title, constructs an "Arcadian", poetic space, a splendidly multilingual setting in which the poet and patron who had died so tragically and heroically could find his deserved place. It may even be hypothesised that, by dedicating his *Rhetorike* to the Countess of Pembroke, who presumably had in her possession the manuscript of Sidney's romance, Fraunce was responding to the grief of his patroness with a delicate literary gift, evoking "tuum, quem tolse la morte, Philippum",⁴³ as the poet is called in the extraordinarily polyglot dedication.

It is, I believe, particularly appropriate to examine this phenomenon within the context of a journal dedicated to *purloined letters*. What Fraunce proposes, with the unwitting collaboration of Sidney, is a purloined word

⁴¹ Cf. *ibidem*, p. XXXV. On Fraunce's access to and use of Sidney's manuscript of *Arcadia*, see H. R. Woudhuysen, *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts 1558-1640*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 338-340.

⁴² Garcilaso de la Vega (1501-36), whose poetry was much influenced by Sannazaro, and whose life as a soldier-poet has interesting similarities with Sidney's.

⁴³ Cf. A. Fraunce, *The Arcadian Rhetorike*, cit., p. 2.

from Sannazaro's works, and the silence in which the name of Sannazaro is shrouded contributes to the glorification of the English poet. Arcadia is occasionally mentioned in medieval English literature, for instance in the anonymous fifteenth-century translation of Ranulph Higden's *Polychronicon*, where we read that "Men of Arcadia [...] be transfigure in deserte in to wulfes",⁴⁴ or in Geoffrey Chaucer's translation of Boethius' *De Consolatione philosophiae*, in which Mercury, in a faithful rendering of the original, is called "the bridde of Arcadye".⁴⁵ Lydgate also alludes to Arcadia, both in his *Troy Book* and in *The Fall of Princes*, in both cases with reference to the labour of Hercules: in the first case the harpies Hercules fled are called "briddes of Archadye", in the second it is the serpent of Lerna which is said to have "Aryued up off Archadie".⁴⁶ On all occasions the allusion is obviously to the wild, even dangerous region that was known to medieval readers; even Lydgate, possibly the greatest reader and collector of classical and contemporary lore, ignored the pastoral connotation Virgil gives to the name of Arcadia, and rather referred to Ovid's description of the wild region, as it appears in the *Fasti*. It may be added that this oblivion is not unique to medieval English poetry; Italian medieval writers also appear to have overlooked Arcadia, with the possible exception of Giovanni Boccaccio in his *Ninfale d'Ameto*.

The Arcadia that will become a recurring *topos* in English literature from the Renaissance onwards, is therefore Sannazaro's own, but Sidney's

⁴⁴ Cf. *Polychronicon Ranulphi Higden monachi cestrensis: together with the English translations of John Trevisa and of an unknown writer of the fifteenth century*, Edited by C. Babington and J. R. Lumby, London, Longman Green and Co., 1869, vol. 2, p. 423.

⁴⁵ Cf. G. Chaucer, *Boece*, in *The Riverside Chaucer*, ed. by L. D. Benson, 3rd edn, Oxford, Oxford University Press, 1987³, p. 446 (IV, m. 3, 18).

⁴⁶ Cf. J. Lydgate, *Troy Book*, Edited by H. Bergen, London, Kegan Paul, Trench, Trübner, 1906, p. 28 (I, 584) and Id., *Fall of Princes*, Edited by H. Bergen, London, Oxford University Press, 1924, p. 152 (I, 5421).

unwitting theft condemns the Neapolitan poet to comparative obscurity among English writers in the following centuries. As recently noted, readers have often felt uneasy with Sidney's depiction of Arcadia: "a chorus of voices has protested that Sidney's Arcadia is not pastoral enough".⁴⁷ It is easy to see that there is a contrast between the common conception of Arcadia as an idyllic setting, and Sidney's tale of conspiracies and betrayals. Earlier scholars have simply seen this as a conflict between the writer and his chosen form, in that "even more obviously than other English poets, Sidney sees the structure of pastoral romance as inherently problematic".⁴⁸ V. L. Forsyth argues for a more complex and nuanced situation, analysing the influence on *Arcadia* of Polybius' *Historiae*,⁴⁹ an influence contrasting that of Sannazaro, and presenting an Arcadia which is "not just a timeless idyll but a state with a complex economy and social structure".⁵⁰ However, it may be a simplification to claim that Sannazaro's work "is only concerned with aesthetic beauty, both in its form and in its subject, although the pastoral genre may originally have expressed more complex themes".⁵¹ Indeed, it has been argued, more convincingly, that the pastoral mode incorporates also a useful strategy for Sannazaro: "it is a hybrid mode that incorporates elements of monologue, dialogue, narrative action, philosophical reflection, satiric commentary, and a host of other forms, it integrates several varieties

⁴⁷ Cf. V. L. Forsyth, *The Two Arcadias of Sidney's Two Arcadias*, in "Studies in English Literature", XLIX, 2009, p 1.

⁴⁸ See J. Haber, *Pastoral and the Poetics of Self-contradiction. Theocritus to Marvell*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 53.

⁴⁹ See V. L. Forsyth, *Polybius's Histories: An Overlooked Source for Sidney's Arcadia*, in "Sidney Journal", XXI, 2003, pp. 59-65.

⁵⁰ Cf. D. Norbrook, *Poetry and Politics in the English Renaissance*, revised edition, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 85-86.

⁵¹ Cf. V. L. Forsyth, *The Two Arcadias of Sidney's Two Arcadias*, cit., p. 6.

of genre, style, and mode".⁵² Thus, it created thus a useful poetic and narrative laboratory, within which a sophisticated and genre-aware writer such as Sidney could feel free to explore new forms of expression. Sannazaro's influence on Sidney's *Arcadia*, as has been noted, is especially evident in the eclogues,⁵³ not simply because individual images or passages are used, but because Sidney makes use of Sannazaro's device of stopping any action and devoting his characters to pure contemplation and lament. Inserted in a convoluted and fast-moving romance such as the *Old Arcadia*, this mood creates intervals of lyrical beauty, which appear to be particularly suitable to the game of citation and of literary recognition. Thus the purloined word opened the way to a new genre, but also to an original mode of poetic experimentation, on the part of Sidney but also of some of his contemporaries.

Sidney's work did not inspire only Abraham Fraunce's eulogistic treatise. Pastoral poetry enjoyed a vogue in late sixteenth-century England, with works such as Thomas Watson's *Amyntas*, written in the 1580s and rendered into English by Abraham Fraunce in *The Lamentations for the Death of Phillis*, published in 1587 and then incorporated into *The Countesse of Pembrokes Yuychurch* (1591).⁵⁴ On the other hand, Sannazaro's name has only recently become a matter of scholarly interest for critics working on Sidney's poetry, while late-sixteenth- and seventeenth-century pastoral in England developed in almost complete forgetfulness of its Italian originator. There is, in the years immediately

⁵² Cf. W. J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hanover, University Press of New England, 1983, p. 1.

⁵³ See D. Kalstone, *The Transformation of Arcadia: Sannazaro and Sir Philip Sidney*, cit., p. 244.

⁵⁴ See D. F. Sutton, *Introduction*, in Th. Watson, *Amyntas*, in *The Complete Works of Thomas Watson (1556-1592)*, Edited by D. F. Sutton, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 1996, vol. I, pp. 279-284.

following Sidney's death, at least one interesting exception to this generalized indifference. It is Francis Meres' *Palladis Tamia* (1598), a moral and critical treatise now best remembered for its painstaking enumeration of English poets. Sannazaro appears in a section titled *A comparatiue discourse of our English Poets, with the Greeke, Latine, and Italian Poets*, which opens with these lines:

“As Greece had three Poets of great antiquity, *Orpheus, Linus* and *Musæus*; and *Italy* other three auncient poets, *Liuius Andronicus, Ennius & Plautus*: so hath England three auncient Poets, *Chaucer, Gower* and *Lydgate*.

As *Homer* is reputed the Prince of Greek Poets; and *Petrarch* of Italian Poets: so *Chaucer* is accounted the God of English Poets.

As *Homer* was the first that adorned the Greek tongue with true quantity: so *Piers Plowman* was the first that obserued the true quantitie of our verse without the curiositie of rime.”⁵⁵

Meres' short, staccato sentences underline the prescriptive nature of his treatise, which echoes with far less grace what had already been suggested in Sidney's *Defence*: by examining the great poets of the past we can also find a place for recent and contemporary English poets, and the virtues we associate with classical authors may pass down to their literary inheritors. Sannazaro's name appears much later in the section, though not, as would be expected, as soon as pastoral poetry is mentioned, a passage in which Spenser's immediate and indeed sole predecessors appear to be Theocritus and Virgil:

“As *Theocritus* is famed for his *Idyllia* in Greeke, and *Virgill* for his *Eclogs* in Latine: so *Spencer* their imitatour in his *Shepherd's Calendar*, is renowned for the like argument, and honoured for fine Poeticall inuention and most exquisit wit.”⁵⁶

Instead, Sannazaro's name features only (and woefully misspelt)

⁵⁵ F. Meres, *Palladis tamia Wits treasury being the second part of Wits common wealth*, London, P. Short for Cuthbert Burbie, 1598, pp. 279-280.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 280.

towards the end of the section, where the list of names produces an effect of tired *accumulatio*:

“As *Theocritus* in Greek, *Virgil* and *Mantuan* in Latine, *Sonazar* in Italian, and the Authour of *Amintæ Gaudia* and *Walsingham’s Melibæus* are the best for pastorall: so amongst vs the best in this kind are Sir *Philip Sidney*, Master *Challener*, *Spencer*, *Stephen Gosson*, *Abraham Fraunce*, and *Barnefield*.”⁵⁷

Here the names of the two classical initiators of pastoral poetry are repeated in the opening words; Sannazaro is, as it were, buried beneath a host of English poets (including some truly minor ones) that successfully carry off the inheritance and the very name of pastoral.

But the most significant allusion to the Neapolitan poet, apart from Sidney’s own words in the *Defence*, appears in Edmund Spenser’s *Shepherd’s Calender*, a work completed shortly before Sidney wrote his first version of *Arcadia*, and, as we have seen, mentioned (if only sporadically) in Fraunce’s homage to his patron. There are several passages in the *Calender* in which Spenser imitates Sannazaro: thus, for instance, it has been noted that Colin Clout’s opening invocation to the Gods of Love closely follows Carino’s prayer to the “*idii del cielo e de la terra*” in *Arcadia*,⁵⁸ though in both cases the writers rely on rather worn *topoi*. A number of other imitations from Sannazaro have been noted throughout Spenser’s works, in some cases reworked through the intermediary French versions by Clement Marot.⁵⁹ Yet once again Sannazaro is not named in the poem, but he appears, surprisingly, in the dedicatory letter, signed by one E. K. whose identity still remains a mystery. The long dedication is to Gabriel Harvey, called “the most excellent and learned both Orator and

⁵⁷ Ibidem, p. 284.

⁵⁸ Cf. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 137. See F. Torraca, *Gl’imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, cit., p. 72.

⁵⁹ See ibidem, pp. 72-76.

Poete”.⁶⁰ Sannazaro’s name appears in the discussion of Eclogues, explaining Spenser’s choice of this genre as most suitable for a first poetic attempt, before moving to graver matters, as do “young birdes, that be newly crept out of the nest”:

“So flew Theocritus, as you may perceiue he was all ready full fledged. So flew Virgile, as not yet well feeling his winges. So flew Mantuane, as being not full somd. So Petrarque. So Boccace; So Marot, Sanazarus, and also diuers other excellent both Italian and French Poetes, whose foting this Author euery where followeth, yet so as few, but they wel be sented can trace him out.”⁶¹

It should be noted that Spenser appears, in Sidney’s definition of pastoral, inserted in the *Defense*. In the quotation opening this article, Sidney writes that “The Shepheards Kalender, hath much *Poetrie* in his Egloges, indeed woorthie the reading, if I be not deceived”, though he hastens to add that “That same framing of his style to an olde rusticke language, I dare not allow”, since the classical sources he is obviously taking as models (Theocritus, Virgil, Sannazaro) had not practised it. The two English writers are therefore extremely wary of using the pastoral genre and claiming its canonization; “E. K.” hides his name in an oddly contorted *captatio benevolentiae* that hastens to disclaim any seriousness on the part of the *Calender*; Sidney chastises Spenser for the same fault, that is, an essentially juvenile attempt at experimentation that is an integral part of the development of a fully-fledged poet. Sannazaro therefore was given due recognition only in the *Defense*, but the web of citations surrounding this work appears to underplay his role or indeed, sometimes, his value.

⁶⁰ Cf. E. Spenser, *The Shepheardes Calender*, in Id., *The Poetical Works*, Edited with Critical Notes by J. C. Smith and E. de Selincourt, With an Introduction by E. de Selincourt and a Glossary, London, Oxford University Press, 1912, p. 416 (Epistle).

⁶¹ *Ibidem*, p. 418 (Epistle).

“With its evocation of ancient forms, pastoral is a literature of allusion where allusion enables the author and the audience to share their awareness of a common source”.⁶² Sidney and his scribal community offer us a fascinating example of a triangulation between the ancient form, the modern writer and the intermediary source – Sannazaro’s *Arcadia* – in a game in which silence is the most evident recognition of a debt.

⁶² Cf. W. J. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, cit., p. 7.



ORNELLA GONZALES Y REYERO

UN FILTRO PER I “SEPOLCRI”.

SCHEDE ARCADICHE FOSCOLIANE

La tomba, oltre che come luogo di *pietas*, sembra sin dall'antichità costituirsi altresì come luogo di virtù, in grado di proiettare oltre le generazioni presenti l'ombra della fama. Valore di archetipo, in tal senso, assumono i poemi omerici, in cui al σῆμα è affidato il κλέος dell'eroe: è il sepolcro a garantire la gloria, a non disperdere il nome, a narrare la vita sottraendola a una morte senza memoria. Nell'*Iliade* Ettore, immaginando gli onori che andranno resi a chi soccomberà nello scontro con Achille, enuncia il tema:

ὄφρα ἔταρχύσωσι κάρη κομόωντες Ἀχαιοί,
σῆμά τέ οἱ χεύωσιν ἐπὶ πλατεῖ Ἑλλησπόντῳ.
καί ποτέ τις εἶπησι καὶ ὀψιγόνων ἀνθρώπων
νῆϊ πολυκλήϊδι πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον·
ἀνδρὸς μὲν τόδε σῆμα πάλαι κατατεθνηῶτος,
ὄν ποτ' ἀριστεύοντα κατέκτανε φαίδιμος Ἔκτωρ.
ὥς ποτέ τις ἐρέει· τὸ δ' ἐμὸν κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται.¹

¹ Omero, *Iliade*, traduzione di G. Paduano, saggi introduttivi di G. Paduano e M. S. Mirto, Milano, Mondadori, 2007, pp. 206-207 (VII, 85-91). Traduzione: “Perché gli

E analogamente nell'*Odissea* si legge dell'illustre Achille ormai caduto, le cui candide ossa riposano insieme a quelle di Patroclo:

[...] δῶκε δὲ μήτηρ
 χρύσειον ἀμφιφορῆα· Διωνύσοιο δὲ δῶρον
 φάσκ' ἔμεναι, ἔργον δὲ περικλυτοῦ Ἥφαιστοιο.
 ἐν τῷ τοι κεῖται λεύκ' ὄστέα, φαίδιμ' Ἀχιλλεῦ,
 μίγδα δὲ Πατρόκλοιο Μεινοιτιάδαο θανόντος,
 [...]
 ἀμφ' αὐτοῖσι δ' ἔπειτα μέγαν καὶ ἀμύμονα τύμβον
 χεύαμεν Ἀργείων ἱερὸς στρατὸς αἰχμητῶν
 ἀκτῆ ἔπι προῦχούσῃ, ἐπὶ πλατεῖ Ἑλλησπόντῳ,
 ὥς κεν τηλεφανῆς ἐκ ποντόφιν ἀνδράσιν εἶη
 τοῖσ', οἷ νῦν γεγάασι καὶ οἷ μετόπισθεν ἔσσονται²

Prende forma così quella poetica delle illusioni che fa del sepolcro un luogo sacro, come testimonia anche Simonide di Ceo, cantore dei caduti alle Termopili:

τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων
 εὐκλεῆς μὲν ἂ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότμος,
 βωμὸς δ' ὁ τάφος, πρὸ γόων δὲ μνᾶστις, ὁ δ' οἴκτος ἔπαινος·
 ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον οὔτ' εὐρῶς
 οὔθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος.
 ἀνδρῶν ἀγαθῶν ὄδε σηκὸς οἰκέταν εὐδοξίαν
 Ἑλλάδος εἶλετο· [...]³

Achei dai lunghi capelli possano seppellirlo, e in suo onore elevino il tumulo sopra il vasto Ellesponto. E qualcuno dei posteri dirà, percorrendo sopra una nave il mare color del vino: 'Questa è la tomba di un uomo morto in antico, combattendo da valoroso contro l'illustre Ettore'. Così dirà, e la mia gloria sarà immortale".

² Omero, *Odissea*, Introduzione, traduzione e commento di V. Di Benedetto, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 1214-1215 (XXIV, 73-77 e 80-84). Traduzione: "Tua madre / ci aveva dato un'anfora d'oro: disse / che era dono di Dioniso, e opera dell'insigne Efesto. / In quella sono ora le tue bianche ossa, Achille splendente, / e insieme quelle del defunto Patroclo, figlio di Menezio, / [...] / Poi su di essi un grande tumulo, fatto a regola, / elevammo, noi, vigoroso esercito di Argivi guerrieri, / su una costa sporgente sull'ampio Ellesponto, / perché fosse visibile da lontano, dal mare, ai naviganti, / quelli che vivono oggi e quelli che vivranno in futuro".

³ Simonide, *Per i morti alle Termopili*, in *Lirici greci*, tradotti da S. Quasimodo, Verona, Mondadori, 1969, pp. 148-149 (fr. 531 Page). Traduzione: "Di quelli che

Altare è la tomba, custode della memoria e garante di gloria eterna: alla parola poetica è dunque destinato il compito di sconfiggere il tempo elevando un oraziano *monumentum aere perennius* che abbia ragione della morte. La sacralità delle sepolture antiche si accompagna infatti alla forza della parola scritta, scritta sopra la tomba appunto, poiché l'epigramma nasce proprio come epigrafe funebre, con la chiara funzione di trasmettere ai posteri il nome del defunto come unica difesa contro l'oblio.

All'antica tradizione sepolcrale, come è noto, l'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro rimanda con echi numerosi e complessi, moltiplicando i richiami luttuosi e contraddicendo sottilmente il valore consolatorio del viaggio di Sincero in Grecia, secondo l'adagio immortalato da Nicolas Poussin (*Et in Arcadia Ego*). Pensiamo all'ottava egloga, dove Clonico invita i pastori ad elevargli una tomba che possa lasciare traccia della sua esistenza (il latino *tumulus* significa appunto indizio, segno):

“Voi userete in me il pietoso officio,
e fra' cipressi mi farete un tumolo,
che sia nel mondo di mia morte indicio.”⁴

Pensiamo soprattutto al sepolcro di Androgeo nella quinta prosa (di cui si dirà) e all'“alto sepolcro ove le riverende ossa di Massilia si riposano con eterna quiete”⁵ nella prosa decima:

caddero alle Termopili / famosa è la ventura, bella la sorte / e la tomba un'ara. Ad essi memoria / e non lamenti; ed elogio il compianto. / Non il muschio, né il tempo che devasta / ogni cosa potrà su questa morte. / Con gli eroi, sotto la stessa pietra, / abita ora la gloria della Grecia”.

⁴ I. Sannazaro, *Arcadia*, Introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013, p. 193 (VIIIe, 97-99).

⁵ Cfr. *ivi*, p. 235 (X).

“Era la bella piramide in picciolo piano sopra una bassa montagnetta posta, fra due fontane di acque chiarissime e dolci, con la punta elevata verso il cielo in forma d’un dritto e folto cipresso; per le cui latora, le quali quattro erano, si potevano vedere molte istorie di figure bellissime [...] E dintorno a quella porgevano con suoi rami ombra alberi giovanissimi e freschi [...] molti pastori ancora avevano il luogo circondato di alte sepi [...] di genebri, di rose e di gelsomini, e formatovi con zappe un seggio pastorale, e di passo in passo alquante torri di rosmarino e di mirti, intessute con mirabilissimo artificio.”⁶

Sollevato il velo della finzione bucolica,⁷ il prosimetro si presenta insomma come un’inquieta riflessione sulla fragilità dell’esistenza, costantemente minacciata dall’oblio. E la morte è ben presente anche nel *nostos* conclusivo, poiché Napoli che accoglie l’esule è una città segnata da lutti e sventure.

L’“ossessione funeraria” che percorre l’opera sannazariana, trasformandola quasi in “un’Arcadia lugubre”,⁸ ha del resto un rapporto privilegiato con l’umanesimo partenopeo che proprio alla tradizione dell’epigramma sepolcrale greco si richiama, per esprimere con finezza il senso della fragilità umana e la fugacità dell’esistenza. Pensiamo ovviamente al *De tumulis* di Giovanni Gioviano Pontano⁹ e alla sua geniale riscrittura dei *topoi* classici a partire dall’appello convenzionale al viandante, come nel *Tumulus Venerillae puellae a Pontano adamatae* dove si invoca il *viator* affinché non calpesti la tomba:

“Hos tumulos ne temne, precor, ne temne, viator:

⁶ Ivi, pp. 236-237 (X).

⁷ Si veda M. Corti, *Il codice bucolico e l’“Arcadia” di Jacobo Sannazaro*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 288 e A. Caracciolo Aricò, *L’“Arcadia” del Sannazaro nell’autunno dell’Umanesimo*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 31.

⁸ Cfr. R. Rinaldi, *Dal silenzio al ricordo. Conquista della scrittura nell’“Arcadia”*, in Id., *Rinascimenti. Immagini e modelli dall’“Arcadia” al Tassoni*, Milano, FrancoAngeli, 2010, p. 41 e G. Villani, *Arcadia*, in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. Asor Rosa, vol. I: *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 877.

⁹ Si veda G. Parenti, *L’invenzione di un genere, il “tumulus” pontaniano*, in “Interpres”, 7, 1987, pp. 125-158.

sic tua contingant gaudia, siquid amas;
da requiem et cineri: virgo iacet, huic sua quondam
regna ferus cessit matre volente puer."¹⁰

Ma questa *Arcadia* funebre, così intrisa di un sentire classico intimamente legato al sentire quattrocentesco, è ricca altresì di “suggestioni moderne”¹¹ e si può leggere come prezioso repertorio di occasioni destinate a eleganti recuperi nella letteratura successiva: una sorta di filtro umanistico che trasmette ai posteri le immagini e i ritmi della poesia sepolcrale antica. Esempio illustre è quello di Ugo Foscolo, che nei *Sepolcri* riecheggia – a distanza – numerosi temi e sintagmi classici già impiegati nella pagine sannazariane.¹² Si pensi alla muta cenere del carne catulliano dedicato al fratello morto:

“Multas per gentes et multa per aequora vectus
advenio has miseras, frater, ad inferias,
ut te postremo donarem munere mortis
et mutam nequiquam alloquerer cinerem,
quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum,
heu miser indigne frater adempte mihi”;¹³

che ritorna nel lamento di Logisto affidato alla quarta egloga dell’*Arcadia*:

“Allora io cheggio che sovente il giorno
il mio sepolcro onori in questa valle,
e le ghirlande colte ai verdi campi
al cener muto dii con le tue rime,

¹⁰ Cfr. G. G. Pontano, *De tumulis*, in Id., *Carmina. Ecloghe – Elegie – Liriche*, a cura di J. Oeschger, Bari, Laterza, 1948, p. 194 (I, ix, 1-4).

¹¹ Cfr. G. Villani, *Iacopo Sannazaro*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, vol. III: *Il Quattrocento*, Roma, Salerno, 1996, p. 778.

¹² Sulle suggestioni pastorali esercitate dalle pagine dell’*Arcadia* sui versi foscoliani rimandiamo al prezioso suggerimento di Id., *Processi di composizione e 'decomposizione' nell’"Arcadia" di Sannazaro*, in “Nuova Rivista di Letteratura Italiana”, XII, 1-2, 2009, p. 57.

¹³ G. V. Catullo, *Canti*, introduzione e note di A. Traina, traduzione di E. Mandruzzato, Milano, Rizzoli, 2002, p. 400 (101, 1-6).

dicendo: – Alma infelice, che di pianto
vivesti un tempo, or posa in questi sassi –”,¹⁴

e giunge al sonetto foscoliano *Un dì, s’io non andrò sempre fuggendo*:

“Un dì, s’io non andrò sempre fuggendo
di gente in gente, me vedrai seduto
su la tua pietra, o fratel mio, gemendo
il fior de’ tuoi gentili anni caduto.

La Madre or sol suo dì tardo traendo
parla di me col tuo cenere muto,
ma io deluse a voi le palme tendo
e sol da lunge i miei tetti saluto.”¹⁵

Sono proprio le sepolture arcadiche a trasferire in quelle foscoliane “lo antico costume” delle cerimonie e degli ornamenti vegetali e floreali, come nella descrizione del “venerando sepolcro del pastore Androgeo”¹⁶ nella quinta prosa dell’*Arcadia*:

“De’ quali [*scil.* vaccari] un più che gli altri degno stava in mezzo del ballo, presso a l’alto sepolcro in uno altare novamente fatto di verdi erbe. E quivi (secondo lo antico costume) spargendo duo vasi di novo latte, duo di sacro sangue e duo di fumoso e nobilissimo vino, e copia abundevole di tenerissimi fiori di diversi colori [...] cantava distesamente le lode del sepolto pastore [...]”.¹⁷

¹⁴ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 120-121 (IVe, 49-54).

¹⁵ U. Foscolo, *Sonetti*, in Id., *Poesie* (1803), in Id., *Poesie e Carmi. Poesie – Dei sepolcri – Poesie postume – Le Grazie*, a cura di F. Pagliai – G. Folena – M. Scotti, Firenze, Le Monnier, 1985, p. 96 (1-8). Si veda anche l’epigramma *De morte Iani fratris*, in M. Marullo, *Epigrammata*, in *Poeti latini del Quattrocento*, cit., pp. 946-949.

¹⁶ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 128 (V).

¹⁷ Ivi, p. 129 (V).

L'invito a cospargere la tomba di foglie e fiori era già in Pontano,¹⁸ ma Sannazaro lo arricchisce di raffinate allusioni classiche a Rutilio Nemesiano:

“Per la qual cosa, pastori, gittate erbe e fronde per terra, e di ombrosi rami coprite i freschi fonti, però che così vuole che in suo onore si faccia il nostro Androgeo. O felice Androgeo, addio, eternamente addio! Ecco che il pastorale Apollo tutto festivo ne viene al tuo sepolcro per adornarti con le sue odorate corone. E i fauni similmente con le inghirlandate corna e carichi di silvestri duoni quel che ciascuno può ti portano: de' campi le spiche, degli arbosti i racemi con tutti i pampini, e di ogni albero maturi frutti. Ad invidia dei quali le convicine ninfe [...] vengono ora tutte con canistri bianchissimi pieni di fiori e di pomi odoriferi a renderti i ricevuti onori.”¹⁹

E Foscolo, quando evocherà l'esempio luminoso delle antiche cerimonie funebri contrapponendolo alle tetre consuetudini medioevali, riprenderà puntualmente il motivo floreale e arboreo dell'*Arcadia*:

“ [...] Ma cipressi e cedri
di puri effluvi i zefiri impregnando
perenne verde protendean su l'urne
per memoria perenne, e preziosi
vasi accogliean le lagrime votive.
[...]
Le fontane versando acque lustrali
amaranti educavano e viole
su la funebre zolla, e chi sedea
a libar latte e a raccontar sue pene
ai cari estinti, una fragranza intorno
sentia qual d'aura dei beati Elisi.”²⁰

Sono infatti gli alberi a offrire “ombra a le quiete ossa sepolte”²¹ con dedizione quasi materna, “solidali con le tombe” e “in una sorta di empatia

¹⁸ Si veda G. G. Pontano, *Tumulus Penthesileae sororis*, in Id., *De tumulis*, cit., p. 232 (II, xxi, 15-16) e Id., *Tumulus Ariadnae Saxonae Neapolitanae*, ivi, pp. 234-236 (II, xxiv).

¹⁹ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 131-132 (V).

²⁰ U. Foscolo, *Dei Sepolcri* (1807), in Id., *Poesie e Carmi. Poesie – Dei sepolcri – Poesie postume – Le Grazie*, cit., p. 128 (114-118 e 124-129).

²¹ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 138 (Ve, 68).

corale a perpetuare dopo la morte almeno il nome dell'uomo fatto di terra".²² Il motivo della tomba protetta dall'ombra pietosa degli alberi ritorna nei *Sepolcri*, li mescolandosi con l'altro tema classico e sannazariano della tomba come memoria:

“ [...] serbi un sasso il nome,
e di fiori odorata arbore amica
le ceneri di molli ombre consoli.”²³

E il carme foscoliano conserva la traccia anche negli esempi negativi, come quello di Giuseppe Parini a cui non è stata concessa una tomba:

“ [...] A lui non ombre pose
tra le sue mura la città, lasciva
d'evirati cantori allettatrice,
non pietra, non parola [...] .”²⁴

“Ombre”, “pietra” e “parola”: sono questi i valori più sacri fin dall'antichità, poiché natura e arte si associano al *tumulus* e la sacralità del luogo della sepoltura si lega intimamente al motivo della poesia eternatrice affinché non si smarrisca la promessa della memoria. Così anche nelle pagine dell'*Arcadia* dedicate al sepolcro di Androgeo:

“E quel che maggiore è, e del quale più eterno duono a le sepolte ceneri dare non si può, le Muse ti donano versi; versi ti donano le Muse; e noi con le nostre sampogne ti cantamo e cantaremo sempre, mentre gli armenti pasceranno per questi boschi.

E questi pini e questi cerri e questi piatani che dintorno ti stanno, mentre il mondo sarà, susurreranno il nome tuo [...] .”²⁵

²² Cfr. G. Villani, *Processi di composizione e 'decomposizione' nell'“Arcadia” di Sannazaro*, cit., p. 56.

²³ U. Foscolo, *Dei Sepolcri* (1807), cit., p. 126 (38-40).

²⁴ Ivi, p. 127 (72-75).

²⁵ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 132-133 (V).

I pastori sannazariani affidano innanzitutto alla natura il compito di preservare il ricordo degli uomini:

“Addio rive; addio, piagge verdissime e fiumi! Vivete senza me lungo tempo; e mentre mormorando per le petrose valli correrete ne l’alto mare, abbiate sempre ne la memoria il vostro Carino”;²⁶

così come nei *Sepolcri* i luoghi saranno in grado di conservare un’eco delle imprese umane. Pensiamo al ricordo cruento della battaglia di Maratona, evocata come per magia davanti agli occhi del “navigante / che veleggiò quel mar sotto l’Eubea”,²⁷ o al ricordo delle imprese omeriche conservato e quasi materializzato dai luoghi che il turista Ippolito Pindemonte visita nel suo viaggio:

“Felice te che il regno ampio de’ venti,
Ippolito, a’ tuoi verdi anni correvi!
E se il pilota ti drizzò l’antenna
oltre l’isole Egèe, d’antichi fatti
certo udisti suonar dell’Ellesponto
i liti, e la marea mugghiar portando
alle prode Retèe l’armi d’Achille
sopra l’ossa d’Ajace [...]”²⁸

È tuttavia la poesia a rendere davvero eterno il “nome” del defunto attraverso il dono dei “versi”, poiché eredita il compito dei sepolcri nella conservazione della memoria attraverso i secoli, come dirà Foscolo: “finché il Sole / risplenderà su le sciagure umane”.²⁹ Il motivo è presente nella quinta egloga dell’*Arcadia*:

“Androgeo Androgeo’ sonava il bosco.

²⁶ Ivi, p. 184 (VIII).

²⁷ Cfr. U. Foscolo, *Dei Sepolcri*, cit., p. 130 (201-202).

²⁸ Ivi, p. 131 (213-220).

²⁹ Cfr. ivi, p. 133 (294-295).

Dunque fresche corone
 a la tua sacra tomba
 e voti di bifolci ognor vedrai;
 [...]
 Né sol vivrai ne la mia stanca lingua,
 ma per pastor diversi
 in mille altre sampogne e mille versi”;³⁰

e ancora nella prosa ottava:

“Voi, arcadi, cantarete nei vostri monti la mia morte; arcadi, soli di cantare esperti, voi la mia morte nei vostri monti cantarete. Oh quanto allora le mie ossa quietamente riposeranno, se la vostra sampogna a coloro che dopo me nasceranno dirà gli amori e i casi miei!”

[...] E voi, o driadi, [...] fate, vi prego [...] che la mia morte fra queste ombre non si taccia, ma sempre si estenda più di giorno in giorno ne li futuri secoli, acciò che quel tempo il quale da la vita si manca, a la fama si supplisca.”³¹

Non a caso Ergasto, nella prosa undicesima, dichiara di voler rendere onore “con la memoria e con le opre” alle “materne ceneri”³² di Massilia, proponendo nell’egloga successiva una poesia più degna ed elevata che possa trionfare sulla morte e celebrare il ricordo dei “bei costumi e gli atti onesti e saggi”:

“ [...]
 memoria sia di lei fra selve e monti,
 mentre erbe in terra e stelle in ciel saranno.
 Fiere, ucelli, spelunche, alberi e fonti,
 uomini e dèi quel nome excelso e santo
 exalteran con versi alteri e conti.”³³

E analogamente nell’egloga dodicesima si ricordano i versi che Meliseo ha scritto per la morta Filli sulla corteccia degli alberi, memoria e sepoltura insieme:

³⁰ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 137-138 (Ve, 52-55 e 63-65).

³¹ Ivi, p. 180 e p. 183 (VIII).

³² Cfr. ivi, p. 265 (XI).

³³ Ivi, p. 284 (XIe, 107-111) e sopra cfr. *ibidem* (XIe, 105).

“Questo è l’altar che in tua memoria edifico,
quest’è ’l tempio onorato, e questo è il tumulo
in ch’io piangendo il tuo bel nome amplifico”;

mentre il motivo del “lauro” ovvero della gloria poetica si intreccia a quello della tomba, in una consacrazione al di là del tempo:

“ [...] Col bel sepolcro, o lauro, abbracciati,
mentre io semino qui menta e cucumeri.
Il cielo, o diva mia, non vuol ch’io tàcciati,
anzi, perché ognor più ti onori e celebre,
dal fondo del mio cor mai non discacciati.
Onde con questo mio dir non incelebre,
s’io vivo, ancor farò tra questi rustici
la sepoltura tua famosa e celebre.”³⁴

Quando Foscolo celebrerà le Muse e l’“armonia” poetica come definitivo superamento della morte:

“E me che i tempi ed il desio d’onore
fan per diversa gente ir fuggitivo,
me ad evocar gli eroi chiamin le Muse
del mortale pensiero animatrici.
Siedon custodi dei sepolcri, e quando
il tempo con sue fredde ale vi spazza
fin le rovine, le Pimplée fan lieti
di lor canto i deserti, e l’armonia
vince di mille secoli il silenzio”;³⁵

si ricorderà della Muse arcadiche (“le Muse ti donano versi; versi ti donano le Muse”) e anche di quella “nova armonia” che marcava l’*incipit* della

³⁴ Ivi, p. 309 e p. 320 (37-39 e 250-258). Già in Pontano era ben presente il motivo classico della gloria e del nome conservati nei secoli dal lauro poetico: si veda G. G. Pontano, *Pontanus uxorem salutatur et laurum in hortis ab illa olim satam*, in Id., *De tumulis*, cit., p. 257 (II, lxi).

³⁵ U. Foscolo, *Dei Sepolcri*, cit., p. 131 (226-234).

dodicesima prosa sannazariana, descrivendo la ricezione del canto di Ergasto:

“La nova armonia, i soavi accenti, le pietose parole et in ultimo la bella et animosa promessa di Ergasto tenevano già (tacendo lui) admirati e suspesi gli animi degli ascoltanti [...]”³⁶

In Foscolo, dunque, la funzione sepolcrale che preserva la memoria del passato per offrirla al canto dei poeti, ingannando l’opera distruttrice del tempo, sembra recare traccia visibile della lezione arcadica di Sannazaro. La tradizione classica e quella umanistica continuano così sotto il segno del dialogo (“corrispondenza d’amorosi sensi”)³⁷ fra morti e vivi, lungo un cammino che ha già traversato diversi paesi (si pensi soltanto a Thomas Gray e alla sua *Elegy written in a Country Church-Yard*) e giungerà alla letteratura del Novecento, dagli esemplari epitaffi della *Spoon River Antology* fino agli eleganti esercizi poetici di Giorgio Bassani intitolati, appunto, *Epitaffio*.

³⁶ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 289 (XII).

³⁷ Cfr. U. Foscolo, *Dei Sepolcri*, cit., p. 126 (30).



GIANNI VILLANI

**DA SANNAZARO A MANZONI.
L'IDILLIO A METÀ.**

“I romantici [...] sapevano troppo bene [...] che l’osservare in noi l’impressione prodotta dalla parola altrui c’insegna [...] che molte idee, molte immagini, che [l’ingegno] approva e gusta, gli sono scala per arrivare ad altre talvolta lontanissime in apparenza.”

Alessandro Manzoni, *Sul romanticismo*

1. *La linea curva di un’opinione*

A distanza di circa un secolo e mezzo da un episodio ricordato da Vittorio Imbriani, non sarà peregrino chiedersi quale possa essere stata l’effettiva consistenza della disapprovazione manzoniana dell’*Arcadia*; o per meglio dire, se di essa non sia possibile ridefinire oggi alcuni profili e misure. La materia di per sé è nota, ma indispensabile è qui riprenderla in breve e reconsiderarla per quanto di specifico interesse. A Milano, dunque, nel marzo del 1869, presente per l’appunto Imbriani fra quelli di una “brigata [...] numerosa”, in casa Manzoni la conversazione a un certo

punto venne a cadere “non so come”¹ sull’*Arcadia* di Sannazaro, e fu il gelo; perché Don Alessandro troncò sul nascere ogni possibilità di proseguire un tipo di discorso che sarebbe stato in fondo alquanto ordinario tra gente di lettere. Il verdetto non convinse tuttavia l’irrequieto Vittorio, che per il momento si limitò a stenografarlo nella memoria; poi, al momento giusto, circa dieci anni più tardi, quando fra tante altre cose accadute Manzoni era scomparso da un lustro, Imbriani si risolse a stampare.

Il libello si apre dunque con un ampio stralcio dalla prosa ottava dell’*Arcadia*, ricca di echi letterari provenienti sia dalla tradizione classica (Teocrito, Virgilio, Ovidio, Calpurnio, Propertio, Nemesiano) che da quella volgare (non poco Dante e molto Boccaccio), ma trattati in finissimo lavoro musivo per un disegno nuovo e suo proprio; e pertanto anche molto imitata (già nella prima metà del XVI secolo da Garcilaso de la Vega).² Qui il pastore Carino, cercando di lenire le pene d’amore di Sincero – del quale è parvente *alter ego* sin dalla prosa settima –, gli racconta di eguali miserie da lui sofferte, conclusesi con segni di speranza. Un giorno, infatti, il “grazioso pastore”³ aveva svelato alla compagna di giochi la sua passione, invitandola a guardare nelle acque di un limpido fonte; la fanciulla,

¹ Cfr. V. Imbriani, *Una opinione del Manzoni memorata e contraddetta*, in Id., *Alessandro Manzoni. Ricordi e Testimonianze*, Bologna, Boni, 1982 (1^a ed. 1873), p. 78. Si veda R. Rinaldi, *La rivincita del satiro. Imbriani pastorale*, in Id., *Sette e Ottocento irregolari. Casanova, Conti, Quadrio, Nievo, Imbriani, Carducci*, Firenze, Cesati, 2013, pp. 84-85.

² Si veda F. Torraca, *Gl’imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, Roma, Loescher, 1882², pp. 8-18; A. Gargano, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 194-201; Id., *L’“Arcadia” di Sannazaro in Spagna: l’egloga II di Garcilaso tra “imitatio” e modello bucolico*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell’Europa del Rinascimento*, a cura di P. Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 287-296; M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *Sannazaro nelle Egloghe di Garcilaso. La trama delle fonti e la crisi della bucolica rinascimentale*, in “Strumenti critici”, 2006, 2, pp. 171-190.

³ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, Introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013, p. 154 (VII).

osservandosi nello specchio appartenuto a Narciso, aveva scoperto la verità di quel *leid* e scolorendo nel viso “quasi a cader tramortita fu vicina”;⁴ caduto nella disperazione, Carino aveva meditato perciò il suicidio, intonando un lungo addio all’Arcadia.

Ora, benché il testo riportato da Imbriani si concluda in Sannazaro con punto ben fermo, la citazione si arresta con i puntini sospensivi come su una soglia interdotta, lasciando all’intuito del lettore la responsabilità del varco: ossia, credo, acquisire almeno un palese punto di contatto fra la prosa ottava dell’*Arcadia* e il capitolo anch’esso casualmente ottavo dei *Promessi Sposi*. Tale acme, che non sarà sfuggito mai a nessuno,⁵ conviene riferire subito:

“O lupi, o orsi e qualunque animali per le orrende spelunche vi nascondete, rimanetevi; addio! Ecco che più non vedrete quel vostro bifolco, che per li monti e per li boschi soleva cantare. Addio, rive; addio, piagge verdissime e fiumi! Vivete senza me lungo tempo [...]”⁶

Dei *Promessi Sposi* si vedrà ovviamente il celebre esordio dell’“Addio, monti”, che non è solo ai “monti” ma anche ai fiumi o “torrenti”,⁷ accomunato alla pagina sannazariana dallo stacco vocativo e dalla parallela iterazione (“Addio [...] addio”) in pausa di racconto.

Ebbene Imbriani, chiuse le virgolette dopo l’ampia citazione, non procede con qualche accenno all’autore dei *Promessi Sposi* come ci si attenderebbe dal titolo dell’opuscolo; ma a partire dalla materia del

⁴ Cfr. *ivi*, p. 179 (VIII).

⁵ Si veda *Id.*, *Le ecloghe pescatorie*, a cura di S. M. Martini, Napoli, Elea Press, 1995, pp. 71-72 (note del curatore) e G. Villani, *Processi di composizione e ‘decomposizione’ nell’“Arcadia” di Sannazaro*, in “Nuova Rivista di Letteratura Italiana”, XII, 2009, p. 53.

⁶ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 183-184 (VIII).

⁷ Cfr. A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, in *Id.*, *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII... – Storia della Colonna infame... Milano 1840-1842*, edizione critica e commentata a cura di L. Badini Confalonieri, Roma, Salerno, 2006, p. 163 (VIII).

racconto sannazariano persegue una serie di rimandi a testi in prevalenza secenteschi, taluno anche raro, comunque con citazioni e riferimenti puntualissimi, muovendo in direzione del dramma o della favola pastorale e oltrepassandone anche i confini a favore della tragedia o altre forme (persino con cenni alla fiaba): riconoscendo in essi i più o meno espliciti imitatori della prosa ottava dell'*Arcadia* (i nomi maggiori sono Giovan Battista Guarini, Giovan Battista Basile, Giovan Battista Marino).⁸ Bisogna perciò correre alla penultima pagina dello scritto perché si venga al dunque rapidamente, senza la minima citazione dal capolavoro manzoniano:

“ [...] il colloquio venne, io non so come, a cadere sull'*Arcadia* del Sannazzaro. E l'autore de' *Promessi Sposi* disse proprio così: — 'Pare impossibile, che un uomo come il Sannazzaro, dotto, pieno d'ingegno, abbia potuto scrivere un libro come l'*Arcadia*, che, si può dire, è una scioccheria: non c'è nulla'. —

La brigata era numerosa e tacquero tutti [...].”⁹

C'è invece da credere che Imbriani sapesse bene come il discorso fosse caduto sull'argomento e qui, confidando sull'impossibilità di essere contraddetti a nostra volta, scommettiamo che fu lui a farcelo cadere. C'è da ritenere ancora che la frase riferita sia da assumersi quale veritiera testimonianza di precise parole manzoniane, aggregabili ai suoi scritti: ne hanno infatti l'andamento sentenzioso, con una gnome severa a dir poco, simile ad altre che dello scrittore si ricordano. Nel contempo e per converso, non sarà possibile esimersi – per correttezza di prospettive storico-critiche – dal considerare che l'“opinione”, per quanto attestata in fede, fu ovviamente informale, da Manzoni mai scritta né sottoscritta; e che dunque proprio l'incontenibilità di Imbriani contribuiva a enfatizzare i

⁸ Alcune pagine del *pamphlet* saranno riprese di piatto eppur taciute da Giosue Carducci: si veda G. Carducci, *Precedenti dell'“Aminta”*, in Id., *Su l'“Aminta” di T. Tasso. Saggi tre... con una pastorale inedita di G. B. Giraldi Cinthio*, Firenze, Sansoni, 1896, pp. 62-64.

⁹ V. Imbriani, *Una opinione del Manzoni memorata e contraddetta*, cit., p. 78.

termini di un problema critico (sempre che non intendesse indirettamente replicare *anche* alla censura ben più impegnativa di Francesco De Sanctis).¹⁰ Trascritto il giudizio, Imbriani prosegue così:

“Ci vuole altro, che l’autorità d’un uomo, per quanto competente, per quanto altolocato nella mia stima, a provarmi, che una nazione intera ha tenuto senza una ragione al mondo circa quattrocento anni in gran conto un’opera, che non è se non una scioccheria pura e semplice. D’altra parte però, impegnare io, giovine ed oscuro, una discussione [...] E poi, se una sentenza di lui non avea virtù di convincermi per sé sola; avea però certamente virtù di preoccuparmi ed insospettirmi, mi faceva sentire il bisogno di ritornare sulle ragioni, che avea [*sic*] prodotto in me un convincimento contrario.”¹¹

I passaggi riportati, ma in realtà tutto il libello, ci sembrano una *performance* di analisi obliqua e finissima aposiopesi, come a sfidare anche su questo terreno il pure stimatissimo, grande narratore: che in realtà dice tutto, ma affidandolo agli spazi bianchi tracciati per contrasto da un disegno all’apparenza diverso. In particolare la stroncatura dell’*Arcadia* sembra il tema minore sollevato da Imbriani, tanto più che il modo migliore per contraddirla sarebbe stato appunto quello di non memorarla affatto. Considerato che la lunga serie di autori ricordati, piuttosto eterogenea quanto a forme del discorso, ha però in comune un aspetto ben preciso, ossia che di tutti indistintamente si citano luoghi in rapporto alla prosa ottava dell’*Arcadia*, e che l’unico per il quale tanto non è detto è quel Manzoni il cui nome però determina il titolo dell’opuscolo, in filigrana il senso è chiaro: ossia all’acutissimo Imbriani, che per il fenomeno della citazione ebbe una sorta di orecchio assoluto,¹² non sfuggiva che

¹⁰ Cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di G. Contini, Torino, UTET, 1968, pp. 423-425.

¹¹ V. Imbriani, *Una opinione del Manzoni memorata e contraddetta*, cit., p. 78. Il riferimento alla “nazione intera” può far pensare a una replica indiretta a De Sanctis.

¹² Per echi manzoniani nel primo romanzo dello scrittore partenopeo si veda fra l’altro V. Imbriani, *Merope IV. Sogni e fantasie di Quattr’Asterischi*, a cura di R.

suggerzioni dall'*Arcadia*, e in particolare dalla prosa ottava, avevano raggiunto Manzoni stesso. Quanto alla “opinione” (che significa ‘nient’altro che tale’), per esser priva di contesto può facilmente leggersi al rovescio, sembrando cioè non possibile che un uomo *dotto, pieno d’ingegno* fosse davvero riuscito a scrivere una *scioccheria*. Sicché quel *non c’è nulla*, con involontaria antifrasi, sembra tradire il senso della sua genesi: e dunque valere per ‘c’è qualcosa’.

2. Dall’*“Arcadia”* all’*“Addio, monti”*

I processi sono naturalmente finissimi, soprattutto consistenti in operazioni di smontaggio e successivo diverso montaggio di forme, spaziate fra loro con ampi iperbati che concorrono a dissimulare la memoria verbale; tanto più che i recuperi (sui piani fonologico, lessicale, sintattico) provengono non solo dalla prosa ottava ma anche da altri luoghi del prosimetro e che, parallelamente e per contro, alcuni passaggi della prosa ottava vanno a servizio di pagine dei *Promessi Sposi* lontane da quelle dell’*“Addio, monti”*. Dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi* alcuni punti di contatto si smorzeranno, altri si accenderanno con acuta intelligenza combinatoria; e comunque nel transito l’*Arcadia* vede rafforzata e non diminuita la propria incidenza, mentre non differiscono fra loro gli esiti di Ventisettana e Quarantana. Va osservato inoltre che i luoghi comparati non esauriscono ciascuno in sé stesso i profili di similarità, potendo alcuni di questi riversarsi da un luogo all’altro del testo. E che le riprese, oltre ad esser poste a debiti intervalli, si susseguono con schemi

variamente incrociati e tanto più complessi quanto minore sia la distanza fra loro:¹³

“ [...] ne ponemmo ambiduo a sedere a la margine d'un fresco e limpidissimo fonte che in quella sorgea. Il quale né da ucello né da fiera turbato, [...] i secreti del translucido fonte manifestava. [...] Né vi era quel giorno ramo né fronda veruna caduta da' sovrastanti alberi, ma quietissimo senza mormorio o rivoluzione di bruttezza alcuna discorrendo per lo erboso paese, andava sì pianamente che appena avresti creduto che si movesse.”

“Non tirava un alito di vento; il lago giaceva liscio e piano, e sarebbe parso immobile, se non fosse stato il tremolare e l'ondeggiar leggiero della luna, che vi si specchiava da mezzo il cielo [...]. I passeggiere silenziosi, con la testa voltata indietro, guardavano i monti, e il paese rischiarato [...]. Lucia [...] seduta, com'era, nel fondo della barca, posò il braccio sulla sponda, posò sul braccio la fronte, come per dormire, e pianse segretamente.”¹⁴

Si noti l'eguale chiave negativa (*né... né... né... / Non*), le dittologie (*fresco e limpidissimo / liscio e piano*), il silenzio (*quietissimo senza mormorio / silenziosi*), l'immaginazione di una eguale materia ferma in apparenza (*appena avresti creduto che si movesse / sarebbe parso immobile*) e minacciosa proprio in ciò, oltre che per il simile sospendersi del ritmo vitale dei protagonisti (con la singolare variazione *ne ponemmo ambiduo a sedere / seduta, com'era*). I precedenti descrittivi di un'acqua pura e tranquilla (*Metamorphoseon libri*, III, 407-410 e *Comedia delle ninfe fiorentine*, XXXIII, 45-46) consentono di misurare la contiguità rispetto a Sannazaro della ripresa manzoniana: così la percezione di un

¹³ La tecnica, nel suo insieme, non appare molto diversa da quella descritta da Giuseppe Bonaviri a proposito dei rinvenimenti – entro il ‘largo molto’ con cui si apre il romanzo ottocentesco – di lacerti multipli da un brano di Daniello Bartoli della *Istoria della Compagnia di Gesù*. Si veda G. Bonaviri, *Come Manzoni deriva da Bartoli il noto brano del “Ramo del lago di Como”*, in “Italianistica”, VII 2, 1978, pp. 346-353; V. Paladino, *Tra Bartoli e Manzoni: “Quel ramo del lago di Como”*, in “Testo”, II-III, 1981-1982, pp. 109-11; V. Consolo, *Per una metrica della memoria*, in “Cuadernos de Filología italiana”, III, 1996, pp. 252-253.

¹⁴ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 177-178 (VIII) e A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., pp. 162-163 (VIII).

moto rattenuto nell'*Arcadia* (*quietissimo... andava*), sconosciuto sia a Ovidio che a Boccaccio, si omologa nell'*ondeggiar leggero* dei *Promessi Sposi*, che, detto della luna, appare meglio intellegibile proprio quale storno metaforico dall'esempio. Quanto al lessico, il riuoso non si ferma all'evidenza (*pianamente / piano, movesse / immobile, ponemmo / posò*), ma prosegue nelle traduzioni analogiche (*translucido / specchiava, senza rivoluzione / liscio*).¹⁵ Né la chiusura manzoniana (*pianse segretamente*) si nega al confronto, basta infatti scendere poco giù lungo l'*Arcadia* per trovarla:

“Finalmente a la quinta notte [...] errando per boschi senza sentiero e per monti asprissimi et ardui [...] mi ricondussi in una ripa altissima pendente sovra al mare [...] E quivi, prima che 'l sole uscisse, appiè di una bella quercia ove altra volta mi ricordai essermi nel seno di lei riposato, mi pusi a sedere [...] e dopo molto sospirare [...] così dirottamente piangendo incominciai: ‘ [...] O lupi, o orsi, e qualunque animali [...] rimanetevi; addio! [...] Addio, rive; addio, piagge verdissime e fiumi! [...] ’.”

“ [...] pianse segretamente. Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi più familiari; torrenti, de' quali distingue lo scroscio [...] ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio! ”¹⁶

In entrambi i testi il tema del pianto si lega a quello dell'addio, con incrociarsi delle formule avverbiali (*dirottamente / segretamente*): la correzione di gusto, che preferisce il modo segreto di Lucia a quello diretto di Carino (con qualche presentimento di melodramma), non oblitera certo

¹⁵ Nel *De partu Virginis* Sannazaro, su parziale memoria di *Aeneidos*, X, 100-103 contaminata con *Liber Sapientiae*, XVIII, 14-15, descriverà la quiete della natura quale segno fausto dell'avvenuta nascita salvifica; ma lì la sospensione non coinvolgerà dei personaggi e soprattutto non includerà tra gli elementi del paesaggio quello delle acque: si veda I. Sannazaro, *De partu Virginis*, a cura di Ch. Fantazzi e A. Perosa, Firenze, Olschki, 1988, p. 33 (I, 194-202). Sulla varia simbologia delle acque nell'*Arcadia*, tendente a un senso progressivamente negativo nel corso dell'opera e di revisione dell'opera, si veda G. Villani, *Processi di composizione e 'decomposizione' nell' "Arcadia" di Sannazaro*, cit., pp. 50-54.

¹⁶ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., pp. 180-181 e pp. 183-184 (VIII) e A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 163 (VIII).

la provenienza. Si direbbe che generalmente il riuso si avvalga di una capacità di scomporre le diverse funzioni linguistiche, riuscendo a combinazioni nuove. E le riprese recuperano spesso su un diverso piano, fonico, semantico o sintattico, quanto pare perdersi nelle trasformazioni dal modello:

“Addio, rive; addio, piagge verdissime e fiumi! Vivete senza me lungo temp; [...] abbiate sempre ne la memoria il vostro Carino: il quale qui le sue vacche pasceva, il quale qui i suoi tori coronava, il quale qui con la sampogna gli armenti, mentre beveano, solea dilettere.”

“ [...] addio! [...] Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi, se ne allontana! [...] Addio, casa natia [...] Addio, casa ancora straniera [...] nella quale la mente si figurava un soggiorno perpetuo e tranquillo di sposa. Addio, chiesa, dove l’animo tornò tante volte sereno, [...] dov’era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto [...] addio!”¹⁷

Si noti l’eguale iterazione del locativo (*qui... qui... qui... / dove... dove... dove...*) che ripercuote il suono principale (*addio... addio*). Sannazaro introduce inoltre l’interiezione a chiudere un periodo musicale, in realtà per riprenderlo con anadiplosi lievemente ritardata: *rimanetevi; addio!... Addio rive; addio piagge verdissime e fiumi*. Analogamente nei *Promessi Sposi* ma con schema invertito, prima ad aprire quindi a chiudere (*Addio, monti... addio!*) per poi prolungare il suggerimento più volte fino alla chiusa. E parallelo appare l’esito morale dei due racconti, sotto il segno del turbamento mitigato nella speranza:

“Dunque che diremo noi de la admirabile potenza degli dii, se non che allora in più tranquillo porto ne guidano che con più turbata tempesta mostrano di minacciarne?”

¹⁷ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 184 (VIII) e A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 163 (VIII).

“Chi dava a voi tanta giocondità è per tutto; e non turba mai la gioia de’ suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande.”¹⁸

Ma le parole di Sannazaro, oltre a suggerire uno schema utile a chiudere il capitolo ottavo dei *Promessi Sposi*, sembrano offrire al romanzo storico l’opportunità di aprire felicemente il capitolo successivo. Sia Carino che Lucia sono infatti restituiti al tempo (*quando / mentre*) da una sollecitazione sensoriale, con ulteriori ripetizioni lessicali (*mi era alzato / alzò la testa, ripa / proda*):

“E queste parole dicendo, mi era alzato già per gittarmi da la alta ripa quando subitamente dal dextro lato mi vidi duo bianchi colombi venire [...] .”

“Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia [...] mentre la barca gli andava avvicinando alla riva destra dell’Adda.”

“L’urtar che fece la barca contro la proda, scosse Lucia, la quale [...] alzò la testa, come se si svegliasse.”¹⁹

A questo punto bisogna muovere un po’ indietro nei *Promessi Sposi* e fare un bel passo avanti lungo l’*Arcadia* sino all’ultima prosa, per cogliere una contaminazione effettuata a sapiente distanza, integrando il raffronto con il solo elemento (lo sfondo notturno) che pareva sottrarsi alla similarità:

¹⁸ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 185 (VIII) e A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 163 (VIII).

¹⁹ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 184 (VIII) e A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 164 (VIII) e p. 165 (IX). Ancora più simile è un particolare nel *Fermo e Lucia* dove Lucia “si alzò come dal sonno”, e ancora nella Ventisettesima dove “si alzò come da dormire”. Cfr. Id., *Fermo e Lucia: prima minuta (1821-1823)*, a cura di B. Colli, P. Italia e G. Raboni, Milano, Casa del Manzoni, 2006, vol. I, p. 119 (I, viii) e Id., *Gli Sposi Promessi: seconda minuta (1823-1827)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, ivi, 2012, vol. II, p. 121 (I, ix).

“Ma venuta la oscura notte [...] le quiete selve tacevano [...] le foglie sopra gli alberi non si moveano, non spirava vento alcuno; solamente nel cielo in quel silenzio si potea vedere alcuna stella o scintillare o cadere.”

“Non tirava un alito di vento; il lago giaceva liscio e piano, e sarebbe parso immobile, se non fosse stato il tremolare e l’ondeggiar leggiero della luna, che vi si specchiava da mezzo il cielo.”²⁰

Il particolare dell’assenza di vento non è riscontrabile nei più significativi precedenti del notturno²¹ e neppure in una pagina parallela del *De partu Virginis*.²² Se leggiamo il passo corrispondente del *Fermo e Lucia* persino maggiore è l’evidenza (*non spirava vento alcuno / non soffiava un respiro di vento*):

“Il lago era sgombro, non soffiava un respiro di vento, e la superficie dell’acqua, illuminata dalla luna giaceva piana e liscia senza una increspatura, come un immenso specchio.”²³

Si consideri infine che l’“addio” di Carino, se principia con invocazione alle rive e ai fiumi (la cui simbologia si lega a quella della terra), di fatto è egualmente orientato ai monti, con espresse declinazioni tematiche e molteplici particolari (come il riferimento alle Oreadi e alle orrende spelonche in cui si nascondono lupi e orsi). Per il locutore la scissione è infatti scandita proprio rispetto a tale profilo paesaggistico, la cui simbologia si legherà invece a quella del cielo nei *Promessi Sposi*:

“Voi, arcadi, cantarete nei vostri monti la mia morte; arcadi, soli di cantare esperti, voi la mia morte nei vostri monti cantarete.”²⁴

²⁰ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 289 (XII) e A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 162 (VIII).

²¹ Si veda Virgilio, *Aeneidos*, IV, 522-527 e VIII 26-27; Ovidio, *Metamorphoseon libri*, VII 185-188; G. Boccaccio, *Filocolo*, IV, xxxi, 24.

²² Si veda I. Sannazaro, *De partu Virginis*, cit., p. 57 (II, 309-317).

²³ Id., *Fermo e Lucia: prima minuta (1821-1823)*, cit., vol. I, p. 117 (I, viii).

²⁴ I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 180 (VIII).

Davvero singolare è che tre secoli prima di Manzoni un poeta come Garcilaso de la Vega, nel citare e volgere in versi ampia parte della prosa ottava dell'*Arcadia*, commutasse appunto in tal senso l'intonazione originale del modello:

“Adiós montañas; adiós, verdes prados;
adiós, corrientes ríos espumosos;
vivid sin mí son siglos prolongados;
[...]”²⁵

3. *Boccaccio, Sannazaro, Manzoni*

Oltre le analogie verbali, tuttavia, c'è qualcosa di più che accomuna le storie di Carino e di Lucia. Se in *Arcadia* il momento della divisione e della lontananza è costitutivo delle ragioni profonde del suo paesaggio (a partire da Virgilio, ma ancora nelle rime degli arcadi settecenteschi),²⁶ per Manzoni occorre ripensare alle riserve diffuse tra Sette e Ottocento sulla centralità dei motivi erotici all'interno del romanzo, cui si potevano proporre caute aperture a condizione di espungere ogni sospetto di diletto o inutilità, a vantaggio di “nuovi scenari, e più vasti”.²⁷ La vicenda narrabile, insomma, non avrebbe potuto esser che di “promessi”, in nessun caso rappresentabile nella sostanza erotica; sicché l'amore, latente nell'accento iniziale di un “pensiero occulto”²⁸ (quello di Lucia), si rivela in conclusione solo nei suoi effetti morali, mentre nulla appare al centro dell'affresco

²⁵ G. de la Vega, *Le egloghe*, traduzione italiana a cura di M. Di Pinto, Torino, Einaudi, 1992, p. 64 (II, 638-640).

²⁶ Si vedano per esempio i sonetti di Faustina Maratti Zappi in *Rime dell'avvocato Gio. Batt. Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte*, Napoli, s. t., 1833, t. I, pp. 31-32, p. 34, p. 37, pp. 41-42.

²⁷ Cfr. S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui “Promessi Sposi”*, Torino, Einaudi, 1996, p. 21.

²⁸ Cfr. A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 163 (VIII).

tranne il luttuoso rovescio di Gertrude. E cos'altro è mai la storia di Carino se non il motivo di un amore non rappresentato, forse rimosso e sottomesso soltanto a speranza futura?²⁹ E dunque non stupisca se al termine del romanzo storico si riavvertano echi dalla prosa ottava dell'*Arcadia* a proposito della “cagione” morale che può concorrere a produrre “adversità” o “guai”, con le solite similarità di formule verbali ma anche con un ulteriore rimando al *Filocolo* di Boccaccio là dove Florio racconta delle proprie disavventure al Duca Ferramonte ricevendone conforto. L'incidenza della pagina sannazariana sulla conclusione dei *Promessi Sposi* non ne è diminuita, se è vero che il luogo boccacciano in questione era ripreso puntualmente proprio da Sannazaro nel suo passo.³⁰ Il triplice raffronto mostra con chiarezza le analogie fra l'assunto morale della vicenda di Carino e quello di Lucia al momento del distacco:

“Or qual cosa pensi tu che contraria ti possa essere, se sì fatto aiuto hai con teco, come è quello degl'iddii, alla cui potenza niuna cosa può resistere? [...] Tu dei pensare che avendo gl'iddii cura de' tuoi bisogni, se essi non concedono che tu al presente sii con la tua Biancifiore, non è senza gran cagione [...] ma non si può sì dolce frutto, com'è quello d'amore, gustare senza alcuna amaritudine; e le cose disiderate lungamente giungono poi più graziose.”

“Dunque che diremo noi de la admirabile potenza degli dii, se non che allora in più tranquillo porto ne guidano che con più turbata tempesta mostrano di minacciarne? Per la qual cosa, Sincero mio, [...] dovresti omai [...] sperare ne le adversità fermamente di potere ancora con la aita degli dii venire in più lieto stato; ché certo non può essere che fra tanti nuvoli alcuna volta non paia il sole. E come tu dei sapere, le

²⁹ Si veda R. Rinaldi, *Dal silenzio al ricordo. Conquista della scrittura nell' "Arcadia"*, in Id., *Rinascimenti. Immagini e modelli dall' "Arcadia" al Tassoni*, Milano, FrancoAngeli, 2010, pp. 48-49; C. Vecce, *Viaggio in "Arcadia"*, in I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 185.

³⁰ Si veda M. Scherillo, *Introduzione*, in J. Sannazaro, *Arcadia*, secondo i manoscritti e le prime stampe, con note ed introduzione di M. Scherillo, Torino, Loescher, 1888, pp. LII-LIV; F. Torraca, *La materia dell'Arcadia del Sannazaro*, Città di Castello, Lapi Editore, 1888, pp. 126-127; I. Becherucci, *Le novelle di Sincero e di Carino*, in Id., *L'alterno canto del Sannazaro. Primi studi sull' "Arcadia"*, Lecce – Brescia, Pensa Multimedia, 2012, pp. 115-122.

cose desiate quanto più con affanno si acquistano, tanto con più diletto (quando si possiedono) sogliono esser care tenute.”

“Chi dava a voi tanta giocondità è per tutto; e non turba mai la gioia de’ suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande. [...] Dopo un lungo dibattere e cercare insieme, conclusero che i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore.”³¹

Come si vede, gli intrichi verbali sono innumerevoli, anche se nei *Promessi Sposi* la memoria è garantita a mezzo di un ‘legamento’ estesissimo (e perciò più che mai significativo) dall’“Addio, monti” del capitolo ottavo all’*explicit* del romanzo.³² L’*Arcadia*, rispetto al *Filocolo*, effettua peraltro un rimarchevole storno poiché trasferisce la formula comparativa dal dato positivo (*più graziose*) a quello negativo (*più turbata*) e inverte i termini dell’assioma: in Boccaccio a prevalere sono dolcezza e fruizione, cui può accompagnarsi *alcuna amaritudine*, mentre in Sannazaro *non può esser che fra tanti nuvoli alcuna volta non paia il sole*. Nel testo trecentesco la nota lascia insomma riconoscere un timbro edonistico, oltre che ormai convenzionale (pensiamo al *Cantare di Florio e Biancofiore* e anticamente al romanzo alessandrino): si tratta del meccanismo per cui l’intreccio, dopo aver conosciuto il processo di peggioramento, via via evolve al lieto fine. Nel *Filocolo*, inoltre, *gl’iddii* ci sono pure, ma dietro un *separé*, a tirare le fila della diegesi, e la *gran cagione* che ne ispira i movimenti si risolve in un sentire comune, con adesione al tema cristiano

³¹ G. Boccaccio, *Filocolo*, a cura di A. E. Quaglio, Milano, Mondadori, 1967, pp. 244-245 (III, 5); I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 185 (VIII); A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 163 (VIII) e p. 745 (XXXVIII).

³² L’assonanza fra Sannazaro e Manzoni è ribadita dal consiglio affidato al congedo dell’*Arcadia* (“chi più di nascoso e più lontano da la moltitudine vive, miglior vive”), che sembra riecheggiare nelle parole finali di Renzo (“Ho imparato [...] a non mettermi ne’ tumulti [...] a non tenere in mano il martello delle porte, quando c’è lì d’intorno gente”). Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 330 (*A la sampogna*) e A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 745 (XXXVIII).

proprio da ultimo cioè posticcia; mentre il differimento della soluzione assume significato erotico, poiché proprio esso renderà *le cose desiderate lungamente... più graziose*. Per la verità Sannazaro, nel concludere, sembra quasi tradurre Boccaccio ma di molto modifica il senso, non solo per lo scarto appena annotato ma anche perché aggiunge un valore soggettivo a favorire lo scioglimento: essendo l'*affanno* della conquista, dunque il merito, la ragione di un *diletto* intimo (correlativo della *gioia* o *giocondità* manzoniana) che non esaurisce in sé lo scopo, ma assicura la moralità di un possesso duraturo (*esser care tenute*). Nell'*Arcadia*, inoltre, la *potenzia degli dèi* si fa speculativamente *admirabile*, mentre la *speranza* viene ad originarsi proprio dalle *adversità* per un'idea di dolore sconosciuta al *Filocolo*, convertibile nella locuzione quasi agostinianamente paradossale *in più tranquillo porto... con più turbata tempesta*.

Quanto a Manzoni, si riconoscono spunti direttamente dal *Filocolo* (*non è senza gran cagione / perché ci si è dato cagione, dolce frutto / raddolcisce*); ma essi alla fine sarebbero modesti se non si contaminassero con le scelte innovative dell'*Arcadia*, della cui prosa a tratti continuano (aspetto che massimamente accomuna due pur distinte armonie) l'*incedere lent et douloureux*,³³ insieme al nesso, tra retorico e logico, per cui *speranza* e *fiducia* possono rendere sopportabili le *adversità* o i *guai*. Una nota di religiosità severa parrebbe, sulle prime, esclusiva dei *Promessi Sposi*, per l'emergervi del concetto di responsabilità soggettiva nell'eventuale determinazione di alcuni eventi avversi (*per colpa o senza colpa*), con un giudizio che forse si inasprisce nel transito da una stesura all'altra. Ma

³³ Prendo in prestito le parole dall'indicazione di movimento di uno spartito celebre. Da questo punto di vista è interessante una nota di Irene Botta che riporta dalla "Revue des deux mondes" un passo delle lezioni di Manzoni tenute alla Sorbona tra 1838 e 1839, dedicato proprio all'*Arcadia*: "Cet ouvrage [...] est une rêverie poétique, douce, calme et même naïve au fond". Cfr. *Carteggio Manzoni-Fauriel*, premessa di E. Raimondi, a cura di I. Botta, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, p. 111.

qualcosa del genere non è forse riconoscibile pure in Sannazaro? In realtà già il racconto di Carino è quello di una metamorfosi etica,³⁴ di una conversione del personaggio: da una giovinezza spensierata e leggera alla conquista di una speranza, quantunque ad amaro costo. Le insistite scene di aucupio, proditoriamente praticato ai danni di quei “semplici et innocenti ucelli”³⁵ che accompagnarono il tempo già felice del protagonista, a ben vedere si colmano di sensi antifrastici, poiché in esse lo spettacolo della morte innocente prelude al fastidio dell’errore:

“Ove quali trovati piangere, quali semivivi giacere, in tanta copia ne abbondavano, che molte volte, fastiditi di ucciderli [...] con le mal piegate reti ne li portavamo insino agli usati alberghi”.³⁶

Le note apparentemente crudeli racchiudono cioè, come nello scrigno di un enigma, un assunto morale non molto diverso da quello appena ricordato dei *Promessi Sposi*.³⁷

4. *Per torti sentieri: postilla sul Sannazaro latino*

Parrebbe acquisito che di un epigramma sannazariano ci sia traccia in un esercizio giovanile di Manzoni, che per esser finito tra i rifiutati non cessa storicamente di esistere. Lo spunto ci porta alquanto in alto nel tempo e per l’esattezza al 1806, ben al di qua della riforma romantica

³⁴ Si veda, con riferimento a Manzoni, M. Palumbo, “*I promessi sposi*” o il romanzo etico, in Id., *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma, Carocci, 2007, pp. 41-48 e pp. 57-59.

³⁵ Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 173 (VIII).

³⁶ Ivi, p. 178 (VIII).

³⁷ Si confronti I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 176 (VIII) e A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., pp. 642-643 (XXXIII). Sul senso morale delle scene di aucupio nell’*Arcadia* si veda G. Villani, *Miseria e precipizio: a proposito di alcune scene di aucupio nell’ “Arcadia” di Sannazaro (e dintorni)*, in “Campi Immaginabili”, 44-45, 2016, in corso di stampa.

compatibilmente accolta in Italia, quando non si era fatta problematica la frequentazione dei classici e neppure del capolavoro di Sannazaro (venuto suo malgrado a subire l'omonimia dell'Accademia); tant'è che solo un anno prima, nel 1805, era stata impressa per ben due volte una pregevole edizione dell'*Arcadia*³⁸ e che proprio nel 1806 ne sarà stampata a Milano una ulteriore, rarissima, di cui una copia apparterrà a Manzoni.³⁹ Ci si riferisce all'asciutto distico sulla patria di Omero, memore di Gellio (*Noctes Atticae*, III, xi, 6) e riconoscibile in alcuni versi del *Carme in morte di Carlo Imbonati* (1806) che lo traducono in modo eccellente:

“Smyrna, Rodos, Colophon, Salamin, Ios, Argos, Athenae,
cedite iam: coelum patria Maeonidae est.”

“Cui [*scil.* Omero] poi, tolto a la terra, Argo ad Atene,
e Rodi a Smirna cittadin contende:
e patria ei non conosce altra che il cielo.”⁴⁰

³⁸ A Bassano, presso Remondini. Questa tipografia prestigiosa si affermò nella seconda metà del XVIII secolo, sino a competere con l'editoria di Venezia. Attenti alla migliore erudizione e alla tiratura di pregio, i Remondini non trascurarono i temi linguistici, pubblicando, quattro anni dopo l'*Arcadia*, le *Regole ed osservazioni della lingua toscana* del bolognese Salvatore Corticelli, fortunata grammatica d'uso oggi rarissima. Si veda M. Infelise, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1980.

³⁹ *Arcadia di M. Jacopo Sannazaro con la di lui vita scritta dal consigliere G. Corniani e con le annotazioni di L. Portirelli*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1806 (conservata a “Villa Manzoni” di Brusuglio, con la segnatura A.II.36). Dalla Biblioteca “Manzutti” di “Villa Manzoni” la dr.ssa Marina Bonomelli, che qui molto ringrazio, mi rassicura circa il fatto che il libro non reca postille o note di mano manzoniana. Ma un ringraziamento va anche alla dr.ssa Marina Goffredo della Biblioteca Nazionale Braidense e alla proprietà stessa del volume, per aver consentito il controllo.

⁴⁰ I. Sannazaro, *De patria Homeri*, in Id., *Epigrammata*, in Id., *Latin Poetry*, translated by M. C. J. Putnam, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2009, p. 308 (II, 6); A. Manzoni, *Carme in morte di Carlo Imbonati*, in Id., *Poesie non approvate o non edite dall'autore*, in Id., *Poesie e tragedie*, testo critico a cura di F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1957, p. 198 (194-196). Si veda A. D'Ancona, *Giangiorgio Trissino*, in Id., *Varietà storiche e letterarie*, Milano, Treves, vol. II, 1885, pp. 260-261 e F. Tateo, *Iacobo Sannazaro*, in Id., *L'Umanesimo meridionale*, in *La Letteratura Italiana. Storia e testi*, Bari, Laterza, vol. III, 1972, p. 193.

Si osservi almeno il nesso tra *Maeonidae* e il *cui* manzoniano, chiasmaticamente disposti l'uno rispetto all'altro in ideale intertesto, ma ancor più l'eguale efficacia nel chiudere; e se poi si collegasse il secondo emistichio del verso 195 al verso 196 del *Carme*, sinalefe computata, la misura sillabica risulterebbe di sedici ossia quella poi fissata nell'esametro 'barbaro' carducciano. L'analogo ordine delle parole (*Argos, Athenae / Argo ad Atene*) si regge inoltre sui medesimi accenti e con disposizione consonantica utile a contrastare un insostenibile iato.

Una suggestione del Sannazaro latino, allora, si potrebbe riconoscere anche nella tessitura dell'"Addio, monti" dei *Promessi Sposi* proprio per i "monti sorgenti dalle acque".⁴¹ L'impressione anamorfica, che lascia intravedere sotto la linea dell'orizzonte, è infatti molto rara in letteratura né mi pare che soggetti inanimati *sorgenti dalle acque*, che non siano astri, se ne conoscano altrove prima di Manzoni; e anche a livello traslato, detto cioè di esseri viventi, l'uso è peregrino e riferito semmai a figure divine. Nondimeno un esempio di paesaggio che illusoriamente animandosi 'sorge' dalle acque (e quasi si direbbe un accenno di veduta) lo trovo proprio in Sannazaro nell'elegia *Ad ruinas Cumarum urbis vetustissimae*:

"nec tu semper eris, quae septem amplecteris arces:
nec tu, quae mediis aemula surgis aquis".⁴²

⁴¹ Cfr. A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 163 (VIII).

⁴² Cfr. I. Sannazaro. *Elegiae*, in Id., *Latin poetry*, cit., p. 224 (II, 9, 27-28 e sotto 1-2). Il riferimento è alle città di Roma e Venezia, come eguagliate nel rispettivo primato di splendore e universalità. Il sentimento profondo che Sannazaro nutrì per Venezia non sarebbe sfuggito a Traiano Boccalini, come dimostra uno dei suoi *Ragguagli di Parnaso*: si veda C. A. Adesso, *Sannazaro in Parnaso*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, a cura di P. Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 351-354. Dell'*incipit* dell'elegia ("Hic, ubi Cumaeae surgebant incluta fama / moenia") si ricorderà Giacomo Leopardi nel memorabile avvio della *Ginestra*: si veda C. Vecce, *Leopardi e Sannazaro*, in *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia, prefazione di S. Carrai, Siena, Pacini, 2010, p. 24.

Il frammento è minimo ma prezioso e preciso.⁴³ E poiché certe cose possono distare tra le carte ma non nella mente dei massimi scrittori, si passerà subito all'*Adelchi*, poiché nel primo coro ci sembra che giungano ulteriori vibrazioni della medesima elegia:

“Plenaque tot passim generosis atria ceris,
 ipsa tua tandem subruta mole iacent.
 Calcanturque olim sacris onerata tropaeis
 limina: distractos et tegit herba deos.
 [...]

 totque pios cineres una ruina premit.”

“Dagli atrj muscosi, dai Fori cadenti,
 dai boschi, dall'arse fucine stridenti,
 dai solchi bagnati di servo sudor,
 [...]

 per torti sentieri, con passo vagante,
 [...]

 Tornate alle vostre superbe ruine,
 [...]”⁴⁴

E dall'*Adelchi* possiamo ritornare ancora una volta all'ottava prosa dell'*Arcadia*, chiudendo così il cerchio di questa fittissimo intreccio di echi e raffronti:

“Dalle squarciate nuvole
 si svolge il sol cadente,
 [...]

 al pio colono augurio
 di più sereno dì.”

⁴³ Nell'elegia il 'sorgere' si fa corrispettivo del 'sommersere', in dichiarato rapporto con i sensi di dispersione annunciati nell'*incipit* e ribaditi in chiusura: “Hic, ubi Cumaeae surgebant incluta famae / moenia, Thyrreni gloria prima maris, / longinquis quo saepe hospes properabat ab oris” e “et quodcumque vides, auferet ipsa dies” (cfr. I. Sannazaro, *Elegiae*, cit., p. 224 e p. 226, II, 9, 1-3 e 33).

⁴⁴ Ivi, p. 224 (II, 9, 13-16 e 18) e A. Manzoni, *Adelchi*, edizione critica a cura di I. Becherucci, Firenze, Accademia della Crusca, 1998, pp. 428 e p. 430 (III, Coro, 1-3, 14 e 58).

“ [...] in più tranquillo porto ne guidano [...] non può essere che fra tanti nuvoli alcuna volta non paia il sole.”⁴⁵

5. *A proposito della lettera “Sul romanticismo”*

Nel suo opuscolo manzoniano Vittorio Imbriani aveva posto un più generale problema critico, relativo al fatto che non poteva esser senza motivo se l'*Arcadia* era rimasta in pregio di “una nazione” per “circa quattrocento anni”, invitando così a riflettere sui motivi di un’incrinatura. A dire il vero le condizioni per il declino di un’incredibile fortuna europea si erano da noi prodotte già nel Settecento illuministico; e però in modo relativo⁴⁶ e con punti di vista rispetto ai quali non saranno sovrapponibili certi ulteriori accenni di Manzoni, per quanto questi li si voglia storicamente intendere nell’ambito delle discussioni insorte nel secondo decennio del secolo. Sarà quindi utile raffrontare la testimonianza di Imbriani con un passo della lettera *Sul romanticismo*, datata 22 settembre 1823 ma a testo definitivo nel 1871, dopo una diffusione a stampa avviatasi di fatto dal 1846:

“ [...] cominciarono [*scil.* i romantici] anche a indicare in concreto molte cose evidentemente irragionevoli introdotte nella letteratura moderna per mezzo dell’imitazione de’ classici. E per esempio, sarebbe egli mai, senza un tal mezzo, venuto in mente a de’ poeti moderni di rappresentar de’ pastori, in quelle condizioni e con que’ costumi che si trovano nelle egloghe, o nei componimenti di simil genere, dal Sannazaro al Manara, se, prima di quello, o dopo questo, non ci furono altri poeti bucolici, o ignorati o dimenticati da me? E perché dall’imitazione cieca e, per dir così

⁴⁵ Ivi, p. 449 (IV, Coro, 115-116 e 119-120) e I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 185 (VIII).

⁴⁶ A partire dal 1723, data dell’edizione padovana dell’*Arcadia*, si annoverano almeno quattordici edizioni lungo il corso del XVIII secolo e ben quindici nei primi quarant’anni del successivo. Dovranno trascorre invece quarantaquattro anni tra un’edizione pisana del 1840 e quella di Scherillo nel 1888, che inaugura una storia editoriale del tutto diversa.

materiale, si sdrucchiola⁴⁷ facilmente nella caricatura, avvenne, una mattina, che tutti i poeti italiani, voglio dire quelli che avevano composti, o molti, o pochi versi italiani, si trasformarono, loro medesimi (idealmente, s'intende) in tanti pastori [...] E una tale usanza poté, non solo vivere tranquillamente per una generazione, ma tener duro contro le così frizzanti e così sensate canzonature del Baretto, e sopravvivere anche a lui.”⁴⁸

Nell'analisi non tutto sembra ben chiaro. Se non v'è dubbio che in via teorica la disapprovazione vuole esser quella del metodo (l'imitazione) e non dei suoi oggetti, nondimeno i piani cronologici tendono a sovrapporsi, non riuscendosi qui a cogliere una definizione certa della categoria dei classici e di quella dei moderni. A rigor di termini, alla prima sarebbero ascrivibili gli antichi e alla seconda coloro che composero in lingua italiana; di fatto però il dissenso riguarda “una generazione” che “una mattina” prese a far versi “bucolici”: per cui mentre la teoria dispone un piano alto, l'esemplificazione univoca ne abbassa il livello, come se non fosse possibile ricordare – nello stigmatizzare l'imitazione passiva – fenomeni diversi da quello bucolico (ad esempio ripensare alle folle del petrarchismo). In realtà, a parte certa acronia del discorso, l'attenzione circoscritta a una modalità finisce con il convertire l'universale nel particolare e dunque un problema di principio (l'imitazione dei classici) in quello di un genere (i “versi” pastorali). E anche rimanendo all'argomento selezionato, non è chiaro se sussista qualche *distinguo* fra il poeta umanista e gli arcadi settecenteschi, o se non si faccia tutt'uno (quasi che bevendo a valle si potesse inquinare l'acqua a monte). In qual punto del diagramma venga quindi a collocarsi il nome di Sannazaro – colpito di fatto più che

⁴⁷ Allusione a uno dei metri dell'*Arcadia*, caratteristico della poesia bucolica quattrocentesca. Una postilla aveva redatto Manzoni a proposito dello sdrucchiolo sannazariano *disculmine* (“la capannuola tua non si disculmine”), probabilmente negli anni che conducono ai *Promessi Sposi* del 1827. Cfr. I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 322 (XII^e, 288) e A. Manzoni, *Postille al vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di D. Isella, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano, 2005, p. 173.

⁴⁸ Id., *Sul romanticismo. Lettera al marchese Cesare d'Azeglio*, premessa di P. Gibellini, a cura di M. Castoldi, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2008, pp. 27-29.

formalmente biasimato – non sarà semplice dire: ravvicinato com'è agli imitatori di una generazione precisa come Prospero Manara, lontanissimo nel tempo dall'autore dell'*Arcadia* e a lui incomparabile, ma accanto a lui crocifisso con antico espediente, per migliore giustificazione.⁴⁹ Né a ciò soccorre l'artificio retorico (“se, prima di quello, o dopo questo, non ci furono altri poeti bucolici, o ignorati o dimenticati da me”), poichè a Manzoni non poteva sfuggire – volendo rimanere nei confini di “una nazione” – quanto meno l'esempio dell'*Ameto*, né che un testo come l'*Aminta* fosse venuto a recepire nuclei significativi e rappresentativi dell'*Arcadia*⁵⁰ come sarà pure per il *Pastor fido*.

Sembra insomma impossibile che il problema dell'imitazione potesse alla fine risolversi in così poco e che nel vortice di tanta *vis* finisse attratto, dal cattolico Manzoni, l'autore “dotto” e “pieno di ingegno” del *De partu Virginis*. Ma di tutte la cosa più sorprendente è che il nome di Sannazaro non figurava affatto là dove sarebbe stato più giusto attenderselo, e cioè nella prima stesura della lettera nel 1823. Quel nome, unitamente all'intero passo su riportato, sarebbe stato aggiunto – con lo straordinario candore di quell'inciso “per esempio” – solo in quarte e ultime bozze del testo

⁴⁹ Prospero Maria Valeriano Manara (1714-1800) fu figura non secondaria al suo tempo. Membro della colonia arcadica parmense con il nome di Talarisco Alagonio, si trovò impegnato in attività amministrative e politiche del Ducato. Dal 1781 ministro in luogo di Guillaume du Tillot, riuscì a ritirarsi agli studi nel 1786. Oltre che autore di poesie raccolte e pubblicate a Parma nel 1801, fu traduttore apprezzato di Virgilio. Si veda R. Lasagni, *Dizionario biografico dei parmigiani*, Parma, P.P.S., 1999, vol. III, pp. 324-326.

⁵⁰ Che l'*Aminta* fosse un capolavoro Manzoni sapeva benissimo, ma si direbbe che gli apparisse come frutto senza pianta in una lettera del 1° marzo 1809: “Je ne parle pas de l'*Aminta* qui est un chef-d'oeuvre à mes yeux ; vous sentez bien que l'action plus compliquée que celle d'une simple idille, et beaucoup d'autres raisons donnent à ces dialogues l'interêt qu'ils n'auraient pas dans une eclogue” (cfr. *Carteggio Manzoni-Fauriel*, cit., p. 109). Nell'*Aminta* Torquato Tasso sembra proprio versificare la prosa quarta dell'*Arcadia* (per aspetti della *descriptio* di Amaranta) e della stessa descrizione si ricordò probabilmente Manzoni nel suo carne *A Parteneide* (1809).

definitivo⁵¹ nel febbraio 1871: ineccepibile segno di un pensiero divenuto attuale e ben sospettabile di qualche nesso con la recente pulce fatta volare da Imbriani alla presenza di una “brigata [...] numerosa”, o diversamente sarebbe incredibile che a ben più di mezzo secolo dalla polemica nostrana il grandissimo Manzoni inserisse un simile paradigma nella sistemazione del suo vecchio testo.⁵² Nel clima della Scapigliatura milanese affermata da un decennio, in un’Europa già impressionista in pittura ma anche in musica e ora pre-simbolista, il venerando Manzoni avrebbe potuto lasciar perdere meglio di quanto non avesse fatto da giovane, quando sull’*Arcadia* aveva formulato un giudizio critico in equilibrio perfetto: “Cet ouvrage [...] est une rêverie poétique, douce, calme et même naïve au fond”.⁵³ Lo stesso giudizio di Giuseppe Baretto, a cui allude la lettera, è in realtà sottoposto a qualche torsione perché dalla barettoiana “Frusta letteraria” non schioccarono affatto, almeno nei riguardi di Sannazaro, delle “frizzanti” e “sensate canzonature”. Il versatile critico settecentesco in più circostanze aveva anzi posto il suo nome tra i massimi autori della lingua e delle lettere italiane⁵⁴ e nella “Frusta”, con passaggio di cartesiana limpidezza, c’è

⁵¹ Si veda *Note ai testi*, in A. Manzoni, *Sul romanticismo. Lettera al marchese Cesare d’Azeglio*, cit., pp. 461-463.

⁵² Imbriani si recherà a visitare una quarta volta Manzoni nei primi giorni del 1872 (lo aveva fatto già poco più che ventenne nel 1860, poi nel 1866 e ancora nel ricordato marzo 1869): si veda V. Imbriani, *Una visita ad A. Manzoni*, in Id., *Alessandro Manzoni. Ricordi e testimonianze*, cit., pp. 9-15. Nel 1870-1871 Manzoni non poteva aver letto le pagine su *Il Cinquecento* di De Sanctis, recanti il negativo giudizio sull’*Arcadia*. Queste infatti inizialmente non erano pubblicate nel primo volume ma nel secondo, terminato agli sgoccioli del 1871 e stampato non prima del gennaio 1872 (saranno trasferite nel primo volume solo a partire dalla seconda edizione del 1873). Si veda R. Mordenti, “*Storia della letteratura italiana*” di Francesco De Sanctis, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. III: *Dall’Ottocento al Novecento*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, p. 505 e p. 599.

⁵³ Si veda la nota 32.

⁵⁴ Si veda G. Baretto, *Prefazioni alle tragedie di Pier Cornelio tradotte in versi italiani (1747-8)*, in Id., *Prefazioni e polemiche*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1933², p. 38 e Id., *A History of the Italian Tongue (1757)*, ivi, p. 136. Diverso il giudizio, sessant’anni più tardi, di Madame de Staël che considera Sannazaro un

semmai un *distinguo* fra oggetti e soggetti, affiancandosi il nome di Sannazaro non a quello di un Prospero Manara ma di Ariosto e discutendosi non l'autorità dei classici ma i rimatori di accademia ritenuti anacronistici. Dopo aver deprecato l'uso inattuale degli sdruccioli in qualche "grama egloguzza" dei "di nostri", Baretto infatti conclude:

“ [...] né l'autorità d'un Ariosto e d'un Sannazaro ci possono più far digerire de' versi sdruccioli, vuoi sciolti o vuoi rimati, perché gli uomini finalmente danno più fede alle loro sensazioni, che non alle autorità degli Ariosti e de' Sannazari.”⁵⁵

Lo stesso Manzoni, a dire il vero, aveva scritto benissimo sull'imitazione in un altro passaggio della lettera *Sul Romanticismo*, precisando il metodo con una sensibilità di sommo scrittore più che di critico o linguista:

“Insieme con la mitologia vollero i Romantici escludere l'imitazione dei classici; non già lo studio [...] Sapevano troppo bene (e chi l'ignora?), che l'osservare in noi l'impressione prodotta dalla parola altrui c'insegna, o per dir meglio, ci rende più abili a produrre negli altri delle impressioni consimili; che l'osservare l'andamento, i trovati, gli svolgimenti dell'ingegno altrui è un lume al nostro; che questo, ancor quando non metta direttamente un tale studio nella lettura, ne resta, senza avvedersene, nutrito e raffinato; che molte idee, molte immagini, che approva e gusta, gli sono scala per arrivare ad altre talvolta lontanissime in apparenza; che insomma per imparare a scrivere giova il leggere, e che questa scola è allora più utile, quando si fa sugli scritti d'uomini di molto ingegno e di molto studio, quali appunto erano, tra gli scrittori che ci rimangono dell'antichità, quelli che specialmente sono denominati classici.”⁵⁶

esempio ormai negativo degli imitatori della grande poesia classica: si veda Mme de Staël, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, in “Biblioteca Italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti”, T. I, anno primo, Gennajo Febbraio e Marzo 1816, p. 10 (traduzione di Pietro Giordani). Il testo originale è Id., *De l'esprit des traductions*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1821, t. XVII, pp. 387-392.

⁵⁵ G. Baretto, *La frusta letteraria*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1932, vol. II, p. 76 (XVIII, 15 giugno 1764).

⁵⁶ A. Manzoni, *Sul romanticismo: lettera al marchese Cesare d'Azeglio*, cit., pp. 22-23.

La posizione è qui esente da ambiguità e la frase sugli uomini “di molto ingegno e di molto studio” ci riconduce anzi al giudizio riferito da Imbriani su Sannazaro uomo “dotto, pieno d’ingegno”. Non a caso, allora, quello dell’ingegno è fra i temi notevoli dei *Promessi Sposi* sin dalle prime righe a proposito del dilavato manoscritto seicentesco,⁵⁷ e nel romanzo la qualità dell’ingegno conferisce o nega valore alla dottrina o alla scienza come dimostrano l’esempio negativo di Don Ferrante e quello positivo del cardinal Federigo.⁵⁸ Si dirà che Manzoni fu a un certo punto severissimo anche con sé stesso, sino ad abiurare le giovanili sperimentazioni letterarie appena prima del 1810, come scrisse a Claude Fauriel con toni di grave insoddisfazione per gli sciolti *A Parteneide*.⁵⁹ Ma la negatività riservata a Sannazaro nella lettera avrebbe qualcosa di fondamentalista, se tra i flussi di parole non transitasse quanto era doveroso esaminare da vicino.

L’argomento non si esaurisce insomma nell’occasionale confluenza di qualche situazione analoga, ma si pone alla convergenza dei termini di un più vasto problema, per il quale due opere lontanissime risultano però solidali nella ricerca di una scrittura media e colta, toscana in diverso modo, a partire da osservatorî periferici in egual modo. Per quanto attentamente si voglia rileggere uno qualsiasi dei romanzi italiani del Sei o del Settecento, si constata come sia impossibile trovarvi una sola pagina davvero utile a guidare la scrittura dei *Promessi Sposi*; e si vedrà anzi che il tentativo, avanzando nel tempo, risulta ancor più arduo (si pensi alle

⁵⁷ Cfr. Id., *I Promessi Sposi*, cit., p. 5 (Introduzione): “ [...] *trapontando coll’ago finissimo dell’ingegno i fili d’oro e di seta, che formano un perpetuo ricamo di Attioni gloriose*”.

⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 417 (XXII): “La fama crescente del suo ingegno, della sua dottrina [...]”.

⁵⁹ Cfr. *Carteggio Manzoni-Fauriel*, cit., p. 123 (6 settembre 1809): “Vous avez donc voulu copier cette petite rapsodie? Vous! [...] je suis tres [*sic*] mécontent de ces vers, surtout pour leur manque | absolu d’interêt; ce n’est pas ainsi qu’il faut en faire; j’en ferai peut-être de pires, mais je n’en ferai plus comme cela”.

Avventure di Saffo, poetessa di Mitilene dell'arcade Alessandro Verri). Aprendo invece l'*Arcadia* quasi a caso, non sarà difficile imbattersi in precisi paradigmi formali, riconoscendo cadenze e vocaboli spendibili per l'esigentissima ricerca di Manzoni. Come in questi esempi descrittivi, che in entrambi i libri non assolvono una funzione puramente ecfrastica ma sono piuttosto mirati a focalizzare tempo e spazio, in costanza di movimento:

“ [...] la luna, [...] senza raggio, pure spiccava nel campo immenso d'un bigio ceruleo, che, giù giù verso l'oriente, s'andava sfumando leggermente in un giallo roseo. Più giù, all'orizzonte, si stendevano a lunghe falde ineguali, poche nuvole, tra l'azzurro e il bruno, le più basse orlate al di sotto d'una striscia quasi di fuoco, che di mano in mano si faceva più viva e tagliente: da mezzogiorno, altre nuvole [...] s'andavan lumeggiando di mille colori senza nome [...] .”

“Era già per lo tramontare del sole tutto l'occidente sparso di mille varietà di nuvoli, quali violati, quali cerulei, alcuni sanguigni, altri tra giallo e nero, e tali sì rilucenti per la ripercussione de' raggi che di forbito e finissimo oro pareano.”⁶⁰

Certo, i *Promessi Sposi* si pongono quale scrupoloso romanzo storico, ma dallo spettacolo dell'“arancio” divelto a quello della vigna devastata di Renzo il passo non è poi così lungo,⁶¹ perché se in Manzoni l'inchiesta sui fatti illumina il più possibile i temi assoluti dell'esistenza umana, la fuga di Sincero tra i pastori appare ugualmente segnata dal male, interdetta com'è dall'irrompere della storia entro l'immaginazione. Che a un destino importante ma in qualche modo non previsto, preterintenzionale rispetto al lungo itinerario di composizione, fosse dunque votata l'*Arcadia*, Sannazaro plausibilmente da ultimo intuì; lasciando traccia di simile

⁶⁰ A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 333 (XVII) e I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 123 (V).

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 290 (XII) e si veda A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., pp. 642-643 (XXXIII)

inquietudine nel malinconico congedo *A la sampogna*, per forte timore di equivoci e ‘furti’ a venire.⁶²

⁶² Si veda I. Sannazaro, *Arcadia*, cit., p. 325 (*A la sampogna*).



CRISTIANA ANNA ADDESSO

**SINCERO PERSONAGGIO
IN UN ROMANZO STORICO NAPOLETANO**

1. *La cerchia pontaniana*

“ [...] un uscio si schiuse, e senza essere annunziato entrò un uomo, nell’aspetto del quale niuno, a dir vero, avrebbe ravvisato alcuno di quei segni, che per distinguerli tra gli altri, Natura si piace imprimere in fronte a coloro cui ha privilegiati del dono di straordinario ingegno e principalmente in fronte ai poeti. Era alto e alquanto grassoccio: ne’ movimenti una certa tal qual lentezza: non bella la fisionomia e piena di tristezza, non la dolce tristezza causata dal travaglio della mente usa a spaziarsi ne’ campi dell’ideale, sì bene quella che procede dallo stato abitualmente malsano del corpo: piccoli gli occhi, abbattuti, languenti: i capelli che divisi sulla fronte scendono lunghi fin quasi al collo, in gran parte bianchi. Avea trentaquattro anni di età e a mirarlo sarebbesi detto che ne avesse più di quaranta.”¹

Con questa descrizione Iacopo Sannazaro fa il suo ingresso tra i numerosi personaggi del romanzo *Ceccarella Carafa* (1853-1854) del

¹ F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, Torino, Tipografia Scolastica di Sebastiano Franco e figli, 1854, p. 185. Il romanzo era già apparso l’anno precedente su “Il Cimento. Rivista di Scienze Lettere e Arti”. Nel 1866 riapparve in appendice al noto periodico letterario “Omnibus” di Vincenzo Torelli, per cinquantatré puntate. Si veda C.A. Adesso, *Il Rinascimento nell’Ottocento. Farse, giostre e letterati aragonesi nel romanzo storico “Ceccarella Carafa” di Filippo Volpicella*, in Ead., *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 141-161.

napoletano Filippo Volpicella (1803-1881).² Le intricate vicende di un triangolo amoroso,³ ambientate a Napoli nel 1492 sullo sfondo della presa di Granada e presentate secondo la tradizionale struttura del romanzo storico (l'autore adotta l'espedito manzoniano del manoscritto ritrovato e modella personaggi e temi sul grande esempio dei *Promessi sposi*),⁴ offrono vari spunti di riflessione sia per le ampie descrizioni di Napoli, sia per il bagaglio erudito esibito da Volpicella. Appartenente alla generazione di Camillo Minieri Riccio, Giuseppe De Blasiis e Bartolomeo Capasso, egli rivela infatti una buona padronanza di molteplici fonti storiche (le cronache di Giuliano Passero e Notar Giacomo, i testi inclusi nella Raccolta Gravier, i primi lavori della Società Storica Napoletana fondata nel 1844) e compone un romanzo "iperletterario",⁵ denso di aneddoti storico-politici del Quattrocento partenopeo, di descrizioni urbanistiche e festive, di riferimenti alla cultura aragonese e ai suoi protagonisti.⁶

² Filippo Volpicella, fratello dei più noti Scipione e Luigi, uomini di vasta erudizione ed appassionati bibliofili, si cimentò in questa unica prova narrativa e compose in versi *La leggenda del romito di San Salvatore* (1827). Fu studioso di letteratura greca, ma si interessò anche di economia e scienze sociali collaborando a numerosi periodici (fu amico di Nicola Santangelo, Ministro degli Affari interni sotto Ferdinando II di Borbone). Si veda C. Dalbono, *Della vita e delle opere di Filippo Volpicella. Discorso letto all'Accademia Pontaniana nella tornata del 7 dicembre 1881*, Napoli, Stamperia della Regia Università, 1882 e G. Petroni, *Tre fratelli Volpicella. Discorso*, in "Rassegna Pugliese di Scienze, Lettere e Arti", I, 1884, pp. 84-87.

³ Volpicella amplifica un episodio dei *Successi diversi tragici, et amorosi occorsi in Napoli, ò altrove à Napoletani cominciando dalli Re Aragonesi* di Silvio e Ascanio Corona (ms. Branc. III B 9 della Biblioteca Nazionale di Napoli). Si veda A. Borzelli, *Successi tragici et amorosi di Silvio et Ascanio Corona*, Napoli, Casella, 1908 e G. Parenti, *Ascanio e Silvio Corona*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 29, 1983, pp. 281-283.

⁴ Si veda E. Cione, *Napoli romantica 1830-1848*, Napoli, Morano, 1957, pp. 111-124; M. Sansone, *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in *Storia di Napoli*, diretta da E. Pontieri, Napoli, E.S.I., 1972, vol. IX, pp. 508-516; G. Lasala, *Sul romanzo storico napoletano dell'Ottocento*, Bari, Laterza, 1979, *passim*.

⁵ Cfr. E. Giammattei, *Il romanzo di Napoli. Geografia e storia letteraria nei secoli XIX e XX*, Napoli, Guida, 2003, p. 32.

⁶ Il romanzo narra la vicenda della nobile Ceccarella Carafa che ama, riamata, il valoroso Riccardo Capece. Durante la giostra del marzo 1492 in Piazza della Sellaria,

Sono infatti numerosi, fra i personaggi secondari del romanzo, i letterati aragonesi che Volpicella evoca con precisione documentaria, inserendoli con eleganza nella vicenda e collegandoli alle figure principali. Sfilano così fra le pagine l'umanista Antonio de Ferrariis detto il Galateo (1444-1517) di cui viene ricordato il *De educatione*; il poeta volgare Benedetto Gareth detto Cariteo, come precettore di Ferrandino; Andrea Matteo Acquaviva duca d'Atri (1458-1529), "del quale il Sannazaro scriveva, che chi l'avesse visto sì bene trattar le armi a difesa della patria e frenare gli spumanti destrieri, avrebbe appena creduto ch'ei bevesse al fonte di Parnaso e le imbelli lire leggiadramente suonasse".⁷ Quest'ultima allusione rimanda a uno degli epigrammi che Sannazaro aveva dedicato al personaggio:

"Cernis, ut exsultet patriis Aquivivus in armis
duraque spumanti frena relaxet equo?
Quis mites illum Permessi hausisse liquores
credat, & imbelles excoluisse lyras?"⁸

Matteo Acquaviva e l'umanista Alessandro d'Alessandro (1461-1523), autore dei *Dies geniales* (1522), fungono da narratori di secondo grado per introdurre il letterato napoletano Giuniano Maio, autore del *De*

organizzata dai regnanti aragonesi per festeggiare la presa di Granada, la sua bellezza attira l'attenzione del duca di Calabria Alfonso II, che le dichiara il suo amore ricevendone un rifiuto. Il duca si affida al cortigiano Muzio Carafa e al popolano Gennaro per ottenere comunque la fanciulla, che frattanto si sposa segretamente con Riccardo. Mentre quest'ultimo è costretto ad allontanarsi da Napoli al seguito di Ferrandino d'Aragona, Ceccarella ripara in un casino all'Arenella. Rapita e poi liberata grazie all'intervento di suo padre Ottavio e di un drappello militare autorizzato da re Ferrante, la donna si ritira nel convento di San Sebastiano. Colta dalla peste che si diffonde nel Regno e miete vittime anche fra i suoi persecutori, Ceccarella muore tra le braccia di Riccardo. Il valoroso cavaliere, cui toccherà assistere alla rovina della casa d'Aragona, si ritira nel monastero di Montevergine e abbraccia la regola benedettina.

⁷ F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., p. 78.

⁸ J. Sannazaro, *Epigrammaton*, in Id., *Latin Poetry*, translated by M. C. J. Putnam, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 2009, pp. 304-306 (II, ii).

maiestate e del *De priscorum proprietate verborum*, presentato come mago e astrologo nel suo studiolo di Baia. Anche nel caso di Maio non mancano riferimenti all'*auctoritas* sannazariana:

“Galateo crede nella certezza dell’Astrologia, e poco o niente negli augurii e nei sogni, e messer Giuliano il contrario. Il nostro Sannazzaro, non è molto tempo passato, mostravami una sua elegia latina ch’egli scrivea a questo che è stato suo maestro, nella quale attesta che se era riuscito a scampare da vari pericoli, ad esso Giuliano andavane debitore, che dichiarando il senso riposto de’ suoi sogni, l’avea ammonito di ciò che dovesse fare. Ed i suoi sogni, aggiunge, e questa è più meraviglia, talvolta erano lieti e prediceano sventure, e talvolta tristissimi ed erano annunzio d’insperato contento.”⁹

Il riferimento in questo caso va all’elegia *Ad Iunianum Maium praeceptorem*:

“At tibi venturos, Mai, praedicere casus
fas est, et mites consuluisse deos.
Nec tantum aut arae fumos, aut nuntia sentis
fulgura, sed Stygiis somnia missa locis,
somnia, quae miseram perturbant saepe quietem,
dum mens incertis pendet imaginibus.
O quoties per te vanum posuisse timorem
me memini, et laetos continuasse dies.”¹⁰

Il romanziere lascia allo stesso Maio la possibilità di ridimensionare l’*elogium* degli allievi Sannazaro e D’Alessandro in merito alle proprie capacità divinatorie e di ironizzare sulla pericolosa loquacità dei poeti:

“Grande imprudenza è stata la mia, disse Giuliano, mostrar queste cose al De Alessandro ed al Sannazzaro, ambo miei discepoli che io amo come figliuoli. I poeti e i letterati, più che non si conviene, sono ciarlieri; e fossero almeno contenti di narrar schietto la cosa senza poi aggiungervi niente di lor capo. Ecco: Jacopo mi scrive una elegia, e chi la legge mi terrà dappiù di Apollonio Tiano: Alessandro ne va empando le orecchie della gente. E tutto ciò è con molto mio danno.”¹¹

⁹ F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., p. 84.

¹⁰ J. Sannazaro, *Epigrammaton*, in Id., *Latin Poetry*, cit., p. 218 (II, vii, 29-36).

¹¹ F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., pp. 87-88.

La cerchia dei letterati aragonesi si completa con l'entrata in scena di Giovanni Pontano, ritiratosi nella villa di Antignano a osservare con distacco le vicende politiche aragonesi, consapevole dell'imminente declino della dinastia. Nel romanzo Pontano è "un uomo vecchio, ma di una verde vecchiezza",¹² a cui Alfonso duca di Calabria si rivolge per un giudizio sulla situazione contemporanea, ma ormai lontano dalla lotta politica e dedicato alla vita contemplativa. Volpicella sottolinea la sua delusione, patita all'indomani della pace del 1486 con papa Innocenzo VIII ed espressa amaramente nel dialogo *Asinus*:

"Tornato da Roma, qui era venuto a stare Giovanni Pontano, pieno di scontento per non essere stati, com'egli doveva aspettarsi, degnamente remunerati i suoi fedeli servigi. La pace che sei anni avanti, nel 1486, era stata per opera sua condotta a buon termine col pontefice Innocenzo VIII, avea ridonata, com'egli soleva esprimersi la corona a re Ferrante; e costui dimenticando un servizio di tant'importanza, avea poi dato a Giovanni Carafa e non a lui le contee di Policastro e di Carinola, delle quali, perché rei di ribellione, erano stati spogliati i figliuoli di Antonello Petrucci, il cui ufficio di segretario, come abbiam detto, teneva egli. In quell'occasione avea scritto una lettera molto altiera al re rinunziando questo suo uffizio, e per dar qualche sfogo alla bile avea composto il dialogo *L'Asino*; ma il re non avea voluto accogliere la rinunzia, e fe' vista di non saper niente della mordace satira nella quale esso veniva rassomigliato a un asinello che, in compenso dell'amorosa cura che il padrone ha di lui, non sa altro fare che tirargli calci."¹³

È nella villa di Pontano che si ritrovano gli amici umanisti, in attesa di Sannazaro che deve "recitare l'ultima egloga che allora avea terminata della sua *Arcadia*".¹⁴ Il ritardo di Sincero è dovuto al maniacale *labor limae* cui è solito sottoporre i suoi versi e che gli vale il soprannome "*Statario*":

"– Ho tardato, colui rispondeva, per rivedere anche un'altra volta e correggere meglio i miei versi prima di recitarveli. Hanno tuttora bisogno di nuove cure; ma vi tornerò poi.

¹² Cfr. *ivi*, p. 181.

¹³ *Ivi*, pp. 179-180.

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 181.

A questo il duca d'Atri a cui, come abbiamo potuto avvedercene, piaceva alquanto frizzare: – E non si avrà poi ragione di chiamarvi *Statario*? disse. Dai versi che avete una volta scritti, benché tutti li giudichino bellissimi, non vi risolvete a discostarvene mai più.

Ed a lui Sannazaro: – Nelle opere di arte la lima è tutto. Che vale un bel concetto senza la forma conveniente? Questa sola può dargli verità ed efficacia, e come condurla al maggior grado di perfezione, a cui ciascuno, secondo le proprie forze può sperar di toccare, senz'adoperar lungamente la lima? Ammireremmo, come ammiriamo, gli antichi scrittori classici se non avessero fatto così?

– Ma per troppo adoperar la lima, l'altro riprese, insieme col difettoso e col soverchio accade che talvolta vada via il necessario ed il buono.”¹⁵

Il profilo di Sannazaro ricorre all'aneddotica biografica,¹⁶ che attribuisce al letterato una salute malferma, attribuendola a un'ottocentesca “etisia”:

“Aspetterò di essere amato a dispetto del mio volto cachettico in grazia dei miei versi, e morirò anch'io della solita malattia onde muore la maggior parte degli uomini, per non dir tutti, dell'etisia causata dal caldo della speranza.”¹⁷

L'aspetto di Sannazaro consente di inserire nel tessuto narrativo, opportunamente amplificandolo, il famoso episodio da cui sarebbe scaturito il madrigale *Donna, si ve spaventa*. E qui Volpicella esplicita la sua fonte:

“– Ma udite intanto quello che mi è accaduto colla bella brunettina. Scendendo di cavallo l'ho vista, e non ho potuto fare a meno di non fermarmi a guardarla. Della sua bellezza, delle sue grazie avrei voluto fregiarne alcuna delle mie pastorelle d'Arcadia, e attentamente la mirava.

Ella meravigliata della mia meraviglia, mi ha fissato lungamente, tutto il tempo che sono stato là estatico a contemplarla, con quella sicurezza che non può da altro nascere che dalla innocenza. Oh! la bella fanciulla, ho esclamato alla fine; ed ella in risposta mi ha volte le spalle e si è rifuggita in una camera terrena, dicendo, non so se a

¹⁵ Ivi, pp. 185-186. Volpicella si riferisce ai *Dialogi duo de poetis nostrorum temporum* di Lilio Gregorio Giraldi: si veda L. G. Giraldi, *Modern poets*, edited and translated by J. Grant, Harvard University Press, 2011, p. 38.

¹⁶ Si veda V. Caputo, *Biografie e immagini di Sannazaro: dalle vite cinquecentesche ai drammi ottocenteschi*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, a cura di P. Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 365-387.

¹⁷ F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., p. 87.

se medesima, o ad alcuno che fosse stato in quella camera, in modo che l'ho bene udita: che brutta faccia scura ha questo signore! –

A questo punto del racconto risero tutti, e Sannazzaro anch'esso, il quale continuò: – Le ho indirizzato un madrigale che allora allora ho composto lì giù nel parco.

– Ebbene, il madrigale! il madrigale! – impazientemente chiesero gli altri, ed egli, senza farsi più pregare, il recitò.

A dirla schietta, non abbiám consultato le edizioni che son molte delle *Rime* del Sannazaro, e non possiamo con certezza affermare che in alcuna di esse vi abbia questo madrigale che fu la prima volta pubblicato da Fabrizio de Luna nel suo *Dizionario* alla voce 'Tetro',¹⁸ riferendo presso a poco simile a questo il fatto che vi avea dato occasione. A ogni modo eccolo:

Donna si ve spaventa,
L'orrenda e mal composta mia figura,
Colpa è dell'aspra, iniqua, empia Natura,
La quale in formar voi sì bella intenta,
Non ebbe di me cura.
Ma se vi spaventasse il mesto volto,
L'abito scuro e tetro che mi copre,
Sappiate che il dolor ch'io porto accolto,
È assai maggior di quel che fuor si scopre.
Così son vari in noi gli affetti e l'opre.
Ché se spaventa a voi mirar mio viso,
Mirando io il vostro vivo in paradiso.

– Bellissimo! Bellissimo! – com'egli ebbe terminato, gridarono tutti. E Pontano aggiunse: – Belli i versi e fan fede d'un'anima bellissima.–¹⁹

In altre occasioni, invece, la cerchia degli umanisti napoletani assiste a episodi ugualmente tratti da materiali antichi ma non dichiarati, come quando Volpicella mette in scena l'esibizione musicale di uno schiavo etiope affrancato e fatto battezzare da Sannazaro:

“I dolci accordi di un liuto si fecero intendere, e poco dopo uno schiavo Etiope entrò nella camera dove i quattro amici stavano seduti a mensa, e accompagnandosi con quel liuto cantò le più belle tra le elegie di Properzio. Era lo schiavo di Sannazzaro,

¹⁸ Cfr. F. Luna, *Vocabulario di cinquemila vocabuli toshi...*, Napoli, Sultzbach, 1536, c.101b: “TETRO. Oscuro come il gran Sannazaro disse in questo madrigale contra una donna che li disse come si scuro”. Il madrigale *Donna si ve spaventa* comparve per la prima volta in corrispondenza di questo lemma.

¹⁹ F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., pp. 187-188. Si veda I. Sannazaro, *Rime disperse*, in Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 230 (X).

quello il quale più tardi ebbe dal padrone insieme colla libertà il battesimo, e secondo l'uso di quei tempi il nome di Sannazzaro, e fu di mirabile ingegno e talmente addottrinato nelle buone lettere, che ci ha chi pretende sia stato poi aggregato nel numero dei componenti l'Accademia Pontaniana.

Era una cosa del tutto inusitata e nuova che i versi dei latini poeti fossero cantati a quel modo, e rendevasi più nuova dal perché li cantava un Etiope. È facile quindi immaginare come quei due ne furono sorpresi e ammirati. Né men di loro fu ammirato Pontano, e tutti a lodar senza fine Sannazzaro, a cui era venuto il pensiero di far cantare come gl'Italiani i versi latini, e lo schiavo che cantavali con una perfezione incredibile di pronuncia e una voce bellissima. La famosa elegia del terzo libro vollero udir ripetuta tre volte.”²⁰

La fonte citata e volgarizzata (a sua volta con la citazione dei primi versi dell'elegia properziana I, xi, che Volpicella omette rinviando genericamente al “terzo libro”) è in questo caso una pagina dei *Geniales dies*, zibaldone umanistico pubblicato nel 1522 dal giureconsulto napoletano Alessandro d'Alessandro:

“Velut fuit illa die, cum mihi et plerisque doctis viris coena exhibita, Sanazario ex Aethiopia bonae frugis liberto, scitissimo adolescenti, quem libertate et gentili cognomento donaverat, liberalibusque disciplinis instruxerat, ita ut cuivis ingenio non impar videretur, demandavit, ut Propertii elegias a se pluribus in locis castigatas, summissi leniterque cantaret. Quod cum mille cupide faceret, versusque ad tibiam modulis dulcissimis scita et canora voce canere incoeptaret, nosque et proferentis verba, et concentum, numerosque admodum suaves summa cum voluptate captaremus: et iam millibus modulatis versibus ventum esse ubi Cynthiam Baiis demorantem, diu abfuisse conqueritur, his verbis

*Ecquid te mediis cessantem Cynthia Baiis,
Qua iacet Herculeis semita littoribus:
Et modo Thesproti mirantem subdita regno
Proxima Misenis aequora nobilibus
nostri cura subit memores adducere noctes?”*²¹

²⁰ F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., pp. 190-191.

²¹ A. D'Alessandro, *Geniales dies*, Parisiis, apud Ioannem Macè, 1565, cc. G3r-v (II, i). Reintegriamo l'ultimo verso, assente nel testo riportato in questa edizione.

2. L'egloga dodicesima dell' "Arcadia"

La citazione più considerevole di *Ceccarella Carafa* è tuttavia quella promessa della dodicesima egloga dell' *Arcadia*, presentata come "imitazione e in più luoghi [...] traduzione dell'egloga latina che Pontano aveva composta in occasione della morte della moglie, intitolata *Meliseus*":

"Vedendo che Sannazaro avea aperto dinanzi a sé quell'involto di carta e si disponeva a leggere, tutti zittirono; ed allora prima di incominciar la lettura in forma di prefazione, o meglio dedica, egli diresse a Pontano queste parole: – Io non vi do cosa mia, ma vi riporto invece ciò che è vostro, messer Gioviano. Voi mi avete dato il soggetto di questa egloga, i pensieri, e spesso fin le parole. Era debito che foste stato primo e quasi che solo a udirla e darne giudizio. Voi mi avete fatto risolvere di tornarmene alla fine dai monti di Arcadia, tra i quali mi sono finora lungamente aggirato. Se sono andato e vo in cerca di be' canti bucolici, dove trovarli migliori di quelli di Meliseo che tanto dolcemente risuonano sulle sponde del nostro Sebeto? Del canto di Meliseo la presente egloga è come una lontana e debolissima eco."²²

L'egloga non viene riportata per intero ma si citano soltanto i *loci* sannazariani di più evidente derivazione pontaniana, in una sorta di canto amebeo fra l'allievo e il maestro:

"Quando disse:

Vidi io misero,
Vidi Filli morire e non uccisimi!

nel profferire queste parole, era compreso di tanto dolore, che Pontano non poté frenare le lacrime, e piangendo esclamò come il suo Meliseo:

Vidi tua funera, coniu;
Non oh! Non perii.

E così pure quando poco dopo fu a quest'altro verso:

Filli, nel tuo morir morendo lassimi!

Pontano che non fingeva il dolore per la morte della moglie, disperatamente gridò:

²² F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., p. 188 e sopra cfr. ivi, p. 189.

Moriens morientem, Arianna, relinquis!

E interrompendo la lettura: – Grazie! – Aggiunse. – Grazie! Mio buon Sincero. Per opera tua i faggi, i pioppi ne' quali incideva queste parole, le serberanno fin nelle più lontane età a perpetua memoria del mio dolore. Dolore inconsolabile, al quale questa nondimeno è non piccola consolazione! – Questo stesso per mostrar la sua gratitudine a Sannazaro, leggiadramente poi ripeté, come sappiamo, in un'altra sua egloga latina intitola *Coryle*.²³

Le affettuose parole del vecchio poeta si trasformano allora nella profezia di una confusione interpretativa, di cui saranno responsabili i futuri commentatori e biografi di Sannazaro:

“– Ti sei talmente informato del mio dolore, che niuno vorrà più credere che deplori la mia buona Arianna, e tutti invece avranno per fermo che questa tua Filli sia una tua innamorata, della quale amaramente piangi morte –.

Queste parole di Pontano furono profetiche. Si consultino gli annotatori dell'*Arcadia* e gli scrittori tutti della vita del Poeta. Essi concordano nel dire che questa Filli sia la stessa di cui Sannazaro, fanciullo ancora di soli otto anni, perdutoamente s'innamorò e chiamò Armosina, che poi sotto il nome di Amaranta amò in età più ferma, e che ora sotto un nuovo nome piange estinta. Sommo vanto di un poeta è colorir le sue fantasie, per modo che rassembriano verità; ma che avremo a dir della critica, come da molti è adoperata, che induce in simili errori?²⁴

Non è facile capire a chi siano rivolti gli strali di Volpicella. Nelle prime biografie cinquecentesche (Paolo Giovio, Francesco Sansovino, Tommaso Porcacchi) non ci si imbatte, infatti, negli errori qui segnalati e anche il più circostanziato Giovan Battista Crispo già suggerisce la matrice pontaniana dell'egloga dodicesima, pur lasciando aperto il dubbio interpretativo:

“Ma per la sua morta Carmosina, quanto amaramente egli dopo il suo ritorno si dolesse, dimostrollo nell'ultima Egloga della sua *Arcadia*, la quale egli ultimamente a quell'Opera aggiunse; il cui principio è:

Qui cantò Meliseo, qui proprio assisimi.

²³ Ivi, pp. 189-190.

²⁴ Ivi, p. 190.

Ed avvegnachè io non sappia, se per il suo pianto, o per quello del suo maestro Pontano scritta l'avesse, guidando egli la imitazione dalli pianti di costui, che sotto nome di Meliseo, in una simile Latina Egloga chiamossi, che così comincia:

Hic cecinit Meliseus."²⁵

Mentre gli annotatori Francesco Sansovino e Giovan Battista Massarengo tacciono sull'ultima egloga, Tommaso Porcacchi, invece, ne indica con sicurezza la derivazione pontaniana:

“Tutta questa Egloga è divinamente tradotta dal *Meliseo* di M. Giovanni Pontano dove esso piagne la morte della sua moglie. Però, senza che io mi prenda cura d'annotarvi alcuna cosa sopra, è da veder quivi.”²⁶

La sua precisazione va a sanare l'erronea interpretazione di Jean Martin per il quale Meliseo è un *alter ego* dello stesso Sannazaro, impegnato nell'egloga a deplorare la morte dell'amata Filli:

“Meliseus signifie menant vie triste, et Sannazar soubz ce mot veult entendre soymesme, car il deplore la mort de s'ameye qu'il nomme Philis, en memoire de laquelle il a composé cest oeuvre.”²⁷

Avanzando cronologicamente verso l'Ottocento, l'origine pontaniana dell'egloga continua a essere dichiarata, come dimostra la biografia pubblicata in seconda edizione nel 1819 da Francesco Colangelo:

²⁵ G. B. Crispo, *Vita di M. Jacopo Sannazaro* (1593), in J. Sannazaro, *Le opere volgari...*, con somma fatica, e diligenza, dal Dottor G.-A. Volpi, e da G. di lui fratello, riveduto, corretto, ed illustrato..., Padova, Comino, 1723, p XXII.

²⁶ T. Porcacchi, *Annotazioni sopra l'“Arcadia” del Sannazaro* (1558), ivi, p. 192.

²⁷ J. Martin, *Exposition de plusieurs motz contenuz en ce livre dont l'intelligence n'est commune*, in *L'Arcadie de Messire Jacques Sannazar [...] mise d'Italien en François par Jehan Martin...*, Michel de Vascosan et Gilles Corroset, Paris, 1544, f. 226r. Si veda I. Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013, p. 307.

“Questa giovane vien da tutti gli scrittori della Vita del Sannazaro chiamata Carmosina Bonifacia, dama del medesimo Sedile di Porta Nova, al quale era aggregata la famiglia Sannazaro. Credono inoltre questi medesimi autori, che di lei parli nella Prosa Quarta della sua *Arcadia*, e nell’Epigramma cinquantesimo del libro secondo, ove la chiama col nome di Ermosina. Ma Fabricio de Luna scrittore contemporaneo, ed amico del Sannazaro, dice nel citato *Dizionario* alla voce *Fille*, che questa era una figlia del Pontano; che il Sannazaro desiderò in seguito di avere in matrimonio; e che per lei quando morì compose quell’Egloga della sua *Arcadia*, dove dice:

Vid Fille morire, e non uccisimi.”²⁸

che ne riprende e ne amplia lo spunto nell’altra sua biografia pontaniana del 1826:

“L’Egloga intitolata *Coryle* [...] si riferisce all’altra Egloga intitolata *Meliseus* dello stesso Pontano, e tutte e due contengono un tratto d’istoria letteraria, che il Pontano, e ’l Sannazaro ancora riguarda. È questo il luogo di darne un cenno, e noi volentieri in grazia del Sannazaro il faremo. Nel 1491 morì la moglie del Pontano Adriana Sassone. Fu questa l’occasione in cui questi due rari ingegni, il Pontano, e ’l Sannazaro vennero al confronto. Il Pontano, inconsolabile per la perdita della moglie, espresse il suo grave dolore nell’egloga intitolata *Meliseus*, sotto il qual nome finse se stesso. Il Sannazaro sia per amicizia, sia per consolare in certo modo l’afflitto Pontano, fa per così dire una traduzione della detta egloga *Meliseus*, e con questa chiude la sua *Arcadia*. Bella, e inimitabile, è l’egloga del Pontano; ma da uno spirito sublime, e da un genio singolare è animata l’egloga del Sannazaro, sia che egli traduca, sia che componga da sé il canto di Meliseo. E certamente questa è la migliore delle egloghe della sua *Arcadia*. [...] Il Pontano fu così grato al Sannazaro, che compose la cennata Egloga intitolata *Coryle*, colla quale lo priega a conservare, e difendere questo albero, che egli il Pontano aveva reso noto col suo canto, e che ancora sibilava quelle parole, che vi aveva incise: cioè: *vidi tua funera conjux*; e quelle altre: *Ah moriens morientem Ariadna relinquis.*”²⁹

Filippo Volpicella, insomma, mette in scena le “parole [...] profetiche” del Pontano per attribuire a se stesso il primato di un’interpretazione dell’egloga sannazariana che era invece un dato ben consolidato nella tradizione esegetica dell’*Arcadia*.

²⁸ F. Colangelo, *Vita di Giacomo Sannazaro*, Napoli, Trani, 1819², pp. 15-16.

²⁹ Id., *Vita di Gioviano Pontano*, Napoli, Trani, 1826, pp. 221-224. Per un confronto serrato tra i versi più significativi dell’egloga *Meliseus* e dell’egloga dell’*Arcadia* si veda ivi, pp. 222-223.

3. “*La presa di Granata*”

Il romanzo *Ceccarella Carafa* comprende anche dei prelievi testuali dalla farsa sannazariana *La presa di Granata*. Volpicella sfodera la propria erudizione per tracciare un vivido affresco della città in festa per il successo aragonese nel marzo 1492, descrivendo un tradizionale spettacolo di giostra in Piazza della Sellaria, una festa da ballo a Castelcapuano e appunto la rappresentazione della farsa di Sannazaro. Le pagine sulla giostra, precisando che le coppie dei nobili partecipanti dovevano uscire mascherati da orsi, e da leoni”,³⁰ rivelano la loro derivazione da una pagina cronachistica dell’ottobre 1478 contenuta nei *Giornali* di Giuliano Passero:

“Alli 8 di ottubro de mercoledì 1478 se ei iostrato alla sellaria, et ce ha iostrato lo duca de Calabria, et lo signore don Federico d’Aragona, et altri signuri tutti vestiti come animali, et hanno fatto lo bosco in piedi alla sellaria, et quelli che iostravano ensecano dallo bosco come à fere selvatiche.”³¹

Alla minuziosa descrizione del ballo, che si sofferma sugli arazzi di Castelcapuano e sugli abiti dei convitati, tiene dietro quella dedicata alla rappresentazione della farsa “appositamente composta da Jacopo Sannazaro”.³² Volpicella ne espone l’ordito e ne cita alcuni versi, ma con qualche ampliamento e qualche semplificazione. Pensiamo per esempio all’elemento scenografico del “templo” da cui Maometto deve uscire sconfitto:

“In mezo de ditta sala fu collocato un templo bellissimo, fatto a modo antiquo, sopra vinte colonne, con multi ornamenti dintorno; e da poi alcun rumore si ne vide uscire Maumetto, vestito alla moresca, come cacciato a forza, e sùbito sopra a la summità de detto templo fu alzata una croce con la bandera de Castiglia. E Maumetto,

³⁰ Cfr. F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., p. 7.

³¹ G. Passero, *Storie in forma di Giornali...*, Napoli, Orsino, 1780, p. 38.

³² Cfr. F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., p. 36.

molto doloroso, con voce compassionevole e tremante, cominciò cussì a parlare [...] „³³

Ceccarella Carafa trasforma il tempio, con maggiore artificio, in un elemento mobile che si sposta “lentamente” dopo la comparsa dei vari personaggi, “senza che alcuno lo spingesse [...] per guisa che come prima nel mezzo, così ora nel fondo sorgea della sala”.³⁴ Il generico “rumore” col quale Sannazaro indica la cacciata di Maometto diventa inoltre un più circostanziato “fragor di armi cozzanti e strepito come di battaglia”,³⁵ mentre qualche particolare in più si aggiunge alla descrizione:

“ [...] ed ecco sortirne più che di passo in aria mesta Maometto, e nel punto stesso in cima al tempio sulla cupola innalzarsi trionfante lo stendardo colle armi di Castiglia. Maometto era vestito a modo de’ Turchi colla lunga barba sul mento, ma senza il turbante e la scimitarra che si fingea aver egli perduti nella mischia. [...] Maometto come fuggitivo traversa la sala lamentandosi, e piangendo va via.”³⁶

Il lamento in versi di Maometto sopraffatto dal “gran Leone di Castiglia”³⁷ e il successivo monologo della Fede sono in parte citati fedelmente nel romanzo, alternandoli a opportuni riassunti narrativi. Come per Maometto, la descrizione del personaggio della Fede offre invece a Volpicella la possibilità di ampliare la sua fonte. Se infatti nella farsa la Fede si limita ad uscire “del medesimo templo multo riccamente vestita e coronata de lauro”,³⁸ nel romanzo la movenza è più dettagliata:

“Dalla porta del tempio viene allora una donna, tutta vestita di tela di argento, con una corona di verde allora sull’acconciatura altissima del capo. Ha la cintura di oro

³³ I. Sannazaro, *La presa di Granata*, in Id., *Farse*, in Id., *Opere*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 277.

³⁴ Cfr. F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., p. 38.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 36.

³⁶ *Ivi*, pp. 36-37.

³⁷ Cfr. I. Sannazaro, *La presa di Granata*, cit., p. 278 (27).

³⁸ Cfr. *ibidem*.

battuto, e di oro battuto un largo nastro che affibbiato a sommo del petto le scende fin quasi al ginocchio, per guisa che traversato dalla cintura ora detta rende figura di una croce.”³⁹

In altri casi invece, come nella scena successiva dove appaiono la Letizia e “tre altre Ninfe” musicanti, il romanziere rielabora liberamente il testo originario non più ampliando ma scorciando e parafrasando. Scompare la descrizione sannazariana della Letizia (“la quale veneva riccamente vestita e lucente per molto oro, coronata de fiure, con una bellissima mascara e sopra quello un velo suttilissimo di cambraia”),⁴⁰ mentre i versi della farsa:

“Ciascun s’allegra e ride e’l ciel ringrazia,
né si contenta e sazia de videre
in maestà sedere un re possente,
signor di tanta gente; una regina
angelica e divina, un glorioso
duca vittorioso e d’onor degno,
un principe benegno, un ammirante,
una legiadra infante, in cui natura
per sua lieta ventura ha poste insieme
le bellezze supreme di sua madre
col gran valor del padre. [...]
 [...]

Io son quella Letizia che col riso
adorno il Paradiso, e fo contenti
quelli spirti intenti che cantando
si stan glorificando il lor fattore
pieni de santo amore e d’onestate.
E qua giù rare fiate mi dimostro,
e si pur l’occhio vostro in me si stende,
non mi vede o comprende, sotto’l velo,
come son fatta in cielo. In questa volta
non mi vedrete accolta in vista incerta,
ma bella e scoperta e tutta chiara”;⁴¹

³⁹ F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., pp. 37-38.

⁴⁰ Cfr. I. Sannazaro, *La presa di Granata*, cit., p. 282.

⁴¹ Ivi, pp. 283-284 (188-198 e 212-221).

sono abilmente trasformati in prosa e inseriti nel tessuto narrativo, parafrasando e conservando tuttavia gli *elogia* dei grandi personaggi aragonesi:

“Cessati un tratto i canti ed i suoni, quella comincia a parlare, e fatti i complimenti alle belle dame che vede quivi in sì gran numero raccolte, al Re – potente - signor di tanta gente; alla Regina - angelica e divina; al glorioso - Duca vittorioso - e di onor degno - a un Principe benegno; a una leggiadra Infante in cui Natura - per sua lieta ventura - ha poste insieme le bellezze supreme della madre col gran valor del padre; dice esser lei quella Letizia che col riso - adorna il Paradiso - e fa contenti - gli spiriti lucenti - che cantando - vanno glorificando - il lor Fattore - pieni di casto amore. E gli uomini, ell’aggiunge, non averla mai vista fino allora se non converta di un velo; ma questa volta tutta quanta e bella loro è dato vederla, e sì dicendo, come altresì le sue compagne, discopre la faccia. Invita infine tutti a festeggiare, e gittati alle dame di molti odorosi fiori, suonando e cantando, come prima, si avvia colle altre tre verso il Tempio, che apresi tutto e lascia vedere l’orchestra che suona le danze.”⁴²

Come si vede, le citazioni delle opere latine e volgari di Sannazaro si inseriscono armoniosamente nella vicenda romanzesca narrata da Filippo Volpicella secondo i canoni del romanzo storico ottocentesco, con scaltrita erudizione e una certa compiaciuta maniera esibizionistica. *Ceccarella Carafa* ci offre così un luminoso e insieme malinconico affresco della Napoli aragonese, popolato dai protagonisti di una cultura umanistica ormai al tramonto.

⁴² F. Volpicella, *Ceccarella Carafa. Napoli – Anno 1492*, cit., p. 39.

MATERIALI / MATERIALS



ALESSANDRA CAPUTO

**ARTE DELLA VARIAZIONE.
I RACCONTI DI GESUALDO BUFALINO**

Fin dall'esordio nel 1981 con il romanzo *Diceria dell'untore*, Gesualdo Bufalino mette in campo una scrittura sofisticata ed eclettica, contraddittoria e suggestiva, piena di vivaci colori e altisonanti barocchismi.¹ In essa ritroviamo la tradizione culturale dell'amata Sicilia, segnata da quell'incurabile e inquieta "isolitudine" che indica "il destino di ogni isola ch'è di essere sola nell'angoscia dei suoi invalicabili confini; infelice e orgogliosa di questo destino".² Proprio così, relegato nella profonda e incontaminata provincia siciliana, lo scrittore lancia una sfida al mondo e a se stesso pubblicando il suo primo romanzo all'età di sessantuno anni.

¹ Si veda F. Caputo, *Il cammino creativo in Gesualdo Bufalino*, in *Gesualdo Bufalino e la scrittura felice*, a cura di A. Schiera, Ragusa, EdiArgo, 2006, pp. 119-135.

² Cfr. G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, in *Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, Taormina, Edizioni di "Agorà", 1989, p. 79.

“Cannibale, divoratore di libri”,³ Bufalino fa della letteratura una ragione di vita (“Senza la letteratura morirei”).⁴ È attraverso le pagine altrui, attraverso i modelli del passato che egli forgia un originale strumento per scavare negli abissi dell’animo umano, attribuendo un ruolo importante alla tecnica della citazione letteraria. Non si tratta di semplice replica, ma di una profonda risemantizzazione dei testi altrui che ad ogni passo rimette in gioco la tradizione (“il passato è la mia patria”).⁵ La memoria è dunque al centro del gesto compositivo di Bufalino, tanto da fare di lui “il più proustiano dei nostri autori”⁶ e al tempo stesso “un instancabile pedinatore di testi”, perennemente sul filo di “sottintesi o espliciti ricordi di letture assimilate con affetto e perseveranza”.⁷ Da un lato la scrittura porta con sé i segni della memoria, per riportare alla luce il passato e sfuggire essa stessa all’oblio del tempo:

“[...] si scrive specialmente per essere ricordati e ricordare, per vincere entro di sé l’amnesia, il buco grigio del tempo [...] l’unica strada, benché precaria e illusa, che ci scampi un istante dalla maledizione di Eraclito.”⁸

Dall’altro mescola sapientemente la fecondità della tradizione e la percezione della sua distanza, in un continuo dialogo intertestuale:

“Questo gioco di intersezioni, che non chiamerei certo plagio, è solo un modo

³ Cfr. P. Citati, *Bufalino cannibale, divoratore di libri*, in “Corriere della Sera”, 22 aprile 1988, p. 3.

⁴ Cfr. G. Bufalino, *Il Malpensante. Lunario dell’anno che fu*, in Id., *Opere/I (1981-1988)*, introduzione di M. Corti, a cura di Ead. e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 1067.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 1075.

⁶ Cfr. N. Zago, *Gesualdo Bufalino. La figura e l’opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987, p. 12.

⁷ Cfr. G. Ruozi, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Editrice Libreria Goliardica, Pisa, 1992, p. 433.

⁸ G. Bufalino, *Le ragioni dello scrivere*, in Id., *Cere perse*, in Id., *Opere/I (1981-1988)*, cit., p. 823.

amoroso di evocare una dimensione culturale tuttora viva in me; è un modo di aizzare la complicità del lettore in un lungo gioco di variazioni con tutta la letteratura che mi sta dietro le spalle. L'invenzione è un'arte della variazione."⁹

Bufalino pratica insomma una raffinatissima letteratura al quadrato, dove lettura e scrittura sono reversibili e continuamente s'intersecano, entro un narrare che si muove sulle tracce della grande letteratura e appartiene esemplarmente alla cultura postmoderna:

“ [...] uno scrittore, nell'atto in cui legge, dichiara, più o meno, una guerra d'amore e di rapina al libro che sta leggendo, e non smette di chiedersi sottovoce quanto in esso c'è da sottrarre o da restituire, e se alla fine egli dovrà sentirsene creditore, debitore, usurpatore.”¹⁰

1. *Il Libro dei Libri*

I ventidue racconti pubblicati nel 1986 col titolo *L'uomo invaso e altre invenzioni* fanno viaggiare il lettore nel tempo illimitato della scrittura, rivisitando i grandi miti dell'Occidente considerati come dei modelli “invulnerabili” che “traboccano da ogni dove, come il sole attraverso una rete”.¹¹ In tal modo la molteplicità della letteratura si rispecchia all'infinito nelle sue variazioni e tutto può essere ricondotto all'atto primo del comporre, al mito della creazione originaria.

Il protagonista del racconto *L'ingegnere di Babele* si chiama Robinson come il famoso personaggio di Daniel Defoe e come lui si sforza di ricostruire il mondo, ma lo fa con gli strumenti della lettura e della

⁹ Id., *La retorica e la pietà*, intervista a G. Marrone, in “Nuove Effemeridi”, III, 3, 1988, p. 45.

¹⁰ Id., *Gide lettore di Dostoevskij*, in Id., *Cere perse*, cit., p. 935.

¹¹ Cfr. Id., *Bluff di parole*, in Id., *Opere/2 (1989-1996)*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 925.

scrittura. Il suo scopo è “un’impresa mirabolante”¹² che riassume in una vertiginosa enciclopedia l’intera tradizione letteraria, racchiudendo in un mallarmeano “Libro dei Libri”¹³ l’infinità dei mondi narrativi possibili:

“ [...] un’epitome certosinesca di *incipit* e *desinit* memorabili, un *panopticon* e *bric-à-brac* e *scrapbook* e *merzbild* e *digest* e miniera e mosaico e *summa* di motti, epigrafi, lampi, moralità, *greguerias*, *agudezas*, *obiter dicta*, *disparates*, *poisons*, *fusées*, *mots-sésame*, versi d’oro, foglietti della Sibilla... un incollaggio di schegge senza numero, sottratte occhiutamente a sotterranee Postumie e a solenni Partenoni, per essere offerte alla nostra impotenza in cambio delle desuete, ormai incosumabili nozze con la polvere del passato.”¹⁴

Come è chiaro fin dal titolo, il racconto rivisita la famosa *Biblioteca de Babel* di Jorge Louis Borges, con il suo mito di una “letteratura elevata al quadrato”,¹⁵ di un libro combinatorio che contenga tutti gli altri. L’immagine della biblioteca totale si traduce dunque nella figura di un eccentrico bibliotecario “licenziato per un oscuro affare di volumi”, che altri obiettivi non ha se non quello di “ritagliare con un par di forbici [...] brandelli di pagine anche minimi” e di incollarli “insieme poi con lo scotch”, realizzando “la più aggiornata edizione di un *Dizionario di citazioni*”.¹⁶ Ed è precisamente un ideale infinito *collage* di citazioni a ispirare l’inveterata passione dell’autore Bufalino (che in quel personaggio si identifica) per la forma dell’aforisma ovvero per quella “poetica dello scrivere breve”¹⁷ di cui, secondo Italo Calvino, proprio Borges era l’insuperato maestro:

¹² Cfr. Id., *L’ingegnere di Babele*, in Id., *L’uomo invaso e altre invenzioni*, in Id., *Opere/1 (1981-1988)*, cit., p. 468.

¹³ Cfr. *ivi*, p. 469.

¹⁴ *Ivi*, p. 468.

¹⁵ Cfr. I. Calvino, *Jorge Luis Borges*, in Id., *Narratori, poeti, saggisti*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, t. I, p. 1295.

¹⁶ Cfr. G. Bufalino, *L’ingegnere di Babele*, cit., pp. 467-468.

¹⁷ Cfr. I. Calvino, *Jorge Luis Borges*, cit., p. 1294.

“ [...] sprovvisto d’altro peculio che non fosse il Novissimo Melzi della povera biblioteca paterna, m’ingegnai di incrementarlo raccattando per strada ogni brandello di giornale o libro che mi capitasse sotto le scarpe.”¹⁸

È il Libro, come la Biblioteca di Borges, a dare un ordine a questa dimensione illimitata e molteplice, a garantire una cornice al caos, concentrando “nel minor spazio possibile il maggior numero di messaggi” e riducendo “in un sol tomo di mille pagine la quintessenza e il mistero, la verità e la bellezza d’ogni scrittura”.¹⁹ Non è casuale, allora, che Bufalino inauguri il suo racconto con il ricordo falsamente ironico della *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio:

“Un tempo bastava campare quarant’anni e studiarsi la *Storia Naturale* di Plinio, e si poteva morire in pace, sazi di viste e visioni. Oggi sono tanti i libri, le scene, le pitture, le musiche, i visi, i cieli di terre lontane, e così magra la parte che ne tocca a ciascuno, da scoraggiare ogni intelligenza, ogni fame...”²⁰

Come il Libro di Robinson, quello di Plinio è uno sterminato catalogo che salva l’esistente dalla distruzione del tempo e lo tramanda alla memoria dei posteri, mettendo “in salvo [...] una reliquia almeno di quel che l’uomo ha saputo pensare confusamente nei secoli”.²¹ La molteplicità come attributo della letteratura, la molteplicità di Borges e di Calvino, è già presente nel classico latino e si ripete ossessivamente nella scrittura e nel personaggio di Bufalino, “nevrotico collezionista di dati [...] preoccupato solo di non sprecare nessuna annotazione del suo mastodontico schedario”.²² Le grandi opere del passato continuano dunque a parlare e a fornire molteplici varianti delle loro storie, in nome della memoria e delle

¹⁸ G. Bufalino, *Leggere, vizio punito*, in Id., *Cere perse*, cit., p. 831.

¹⁹ Cfr. Id., *L’ingegnere di Babele*, cit., p. 471 e p. 469.

²⁰ Ivi, pp. 465-466.

²¹ Cfr. ivi, p. 467.

²² Cfr. I. Calvino, *Il cielo, l’uomo, l’elefante (su Plinio il Vecchio)*, in Id., *Perché leggere i classici*, cit., p. 43.

sue infinite possibili combinazioni.²³ Citare significa allora, per Bufalino come per Borges, riformulare e variare il già scritto, tornare continuamente al passato.

2. Mito e memoria

Ogni libro si richiama ad un archetipo mitico originario, le cui radici affondano nella memoria collettiva. Il “gioco combinatorio” della letteratura manipola all’infinito i segni del passato, cercando di ripetere la traccia di quel segno originario nel quale si nascondono i “fantasmi” dell’individuo e della società.²⁴ La scrittura sarà dunque sempre imitazione, plagio e rifacimento, poichè “la serie di segni si moltiplica nella serie dei segni di segni, di segni ripetuti innumerevoli volte sempre uguali e sempre in qualche modo differenti”.²⁵ Riconoscimento e memoria continuamente moltiplicati conferiscono allora alla letteratura la sua universalità, conquistata paradossalmente nell’ossessiva pratica della citazione: è anche questa la molteplicità, la capacità di creare infiniti universi narrativi che riproducano *con differenze* la cifra originaria dell’archetipo. Come dichiara Gesualdo Bufalino: “Varianti: non rifiutarne nessuna, ma recitarsele insieme, raddoppiando il testo e l’estasi di dominarlo. Un testo multiplo è più vero di ogni perfezione finale”.²⁶

Tutti i racconti de *L’uomo invasore e altre invenzioni* risemantizzano

²³ Si veda M. Onofri, *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, in “Nuove Effemeridi”, V, 1992 / II, p. 24.

²⁴ Cfr. I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., t. I, p. 221.

²⁵ Cfr. Id., *Un segno nello spazio*, in Id., *Le cosmicomiche*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, p. 117.

²⁶ Cfr. G. Bufalino, *Il Malpensante. Lunario dell’anno che fu*, cit., p. 1129.

allora la tradizione mediante una tecnica di straniamento mitico, per “comprimere il sapere umano in un solo volume”,²⁷ in quello che l’autore chiama un

“ [...] solitario alambiccio che converte in oro massiccio le infinite cascate d’inchiostro scorse nel mondo da quando qualcuno scrisse sulla sabbia con un dito la prima parola di spavento o d’amore...”²⁸

La citazione è dunque un ricordo. Ed è la memoria a farsi coscienza, a promuovere l’atto stesso della scrittura, materializzando e al tempo stesso trasfigurando il passato nel *monumentum* del Libro. Non a caso il racconto eponimo della silloge del 1986, *L’uomo invaso*, si apre con l’epifania di quello che per definizione è il Libro dei Libri:

“Un giorno, infine, la Bibbia del Doré, che ricordavo di non avere sfogliato da anni, mi si fece trovare spalancata sul comodino, e la pagina era quella che racconta di Tobia e di un suo misterioso compagno di viaggio.”²⁹

Il motivo della *apertio libri* con il suo potere allegorico e divinatorio (qui con allusione alla natura angelica del protagonista) rimanda a una lunga tradizione, si pensi al famoso episodio del “Tolle, lege”³⁰ nelle *Confessiones* di S. Agostino. Bufalino ritorna sul tema, intrecciandolo ancora con quello della cecità (Tobia e l’angelo), nell’altro racconto *La panchina* e di nuovo trasforma il libro in uno strumento di rivelazione

²⁷ Cfr. W. Leppmann, *Orfeo nel cimitero delle macchine*, in “Nuove Effemeridi”, V, 1992 / II, p.106.

²⁸ G. Bufalino, *L’ingegnere di Babele*, cit., p. 469.

²⁹ Id., *L’uomo invaso*, in Id., *L’uomo invaso e altre invenzioni*, cit., p. 405.

³⁰ Cfr. Sant’Agostino, *Confessioni*, Testo criticamente riveduto e apparato scritturistico a cura di M. Simonetti, Traduzione di G. Chiarini, Commento a cura di G. Madec, L. F. Pizzolato, Milano Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, 1994, vol. III (libri VII-IX), p. 100 (VIII, 12). Sul tema si veda R. Rinaldi, *Aprire il libro. Per una rapsodomanzia moderna*, in Id., *Aprire il libro. Esercizi di lettura comparata*, Genova – Milano, Marietti 1820, 2008, pp. 9-54.

spirituale. Protagonista è un vecchio professore quasi cieco che va a sedersi nel parco di Villa Bellini e “come d’abitudine, aveva deciso di portarsi dietro un libro, anche se sapeva che non lo avrebbe aperto mai più”.³¹ Anche qui, nel dialogo fra il vecchio e una giovane drogata entrambi sull’orlo della morte, si ripete il rito divinatorio della rapsodomanzia, apparentemente senza dare una risposta:

“Non leggo più”, rispose. ‘La vista è persa. Tuttavia un libro me lo porto dietro ugualmente per compagnia. Qui, su questa panchina, venivo a studiare da giovane. Dunque, ogni volta che ci torno, mi porto un libro.’

‘Che è, arabo? Fece lei, sfogliando. E lui: ‘È greco’, rispose. ‘Sai, un tempo insegnavo greco...’ [...]

Gli tolse dalle mani il libro, lo aprì alla cieca, mise il dito su un rigo qualunque: ‘Forse questo libro potrebbe aiutarmi, forse qui dove ho messo il dito c’è la risposta, c’è scritto cosa deve fare una che non sa cosa fare. Ma io non so il greco e tu non hai gli occhi buoni...’³²

Il libro che il vecchio tiene tra le mani, l’*Edipo a Colono* sofocleo, è anche questa volta una *mise en abyme* della vicenda che lo contiene ed è citato esplicitamente:

“È la storia di un cieco a braccio di una ragazza.’ Poi, senza leggere, recitò: ‘O figlia di un cieco invecchiato, Antigone, dove siamo arrivati? Una campagna, un paese d’uomini? E quale? Ci sarà qualcuno anche oggi ad accogliere con doni anche poveri questo Edipo errabondo?...’³³

Il mito di Edipo si ripete dunque nel racconto, suggerendo “la cifra allegorica di una cecità che invero è veggenza, percezione dell’inconoscibile”.³⁴ Ancora una volta il libro, la tragedia greca come la *Bibbia*, indica il centro dell’operazione letteraria come emblema della

³¹ Cfr. G. Bufalino, *La panchina*, in Id., *L’uomo invasore e altre invenzioni*, cit., p. 511.

³² Ivi, p. 513 e p. 517.

³³ Ivi, pp. 518-519.

³⁴ Cfr. E. Imbalzano, *Di cenere e d’oro. Gesualdo Bufalino*, Milano, Bompiani, 2008, p. 147.

memoria e insieme rivelazione salvifica o consolatoria. Per Bufalino, come scrive Pietro Citati, “esiste soltanto il *libro*. Il cielo e la terra sono stati creati, l’uomo è uscito dal fango per cominciare la sua triste storia soltanto perchè un libro parlasse di loro. Il libro è l’oggetto supremo che raccoglie in sé tutta la vita reale”.³⁵

3. *Fra Svevo e Balzac*

Se ogni citazione recupera il passato della tradizione ma anche lo allontana da sé, poiché ogni testo è un’entità originale,³⁶ il suo ideale è il frammento o meglio il mosaico di frammenti,³⁷ in un continuo dialogo con la molteplicità delle altre scritture. Come dichiara Bufalino:

“Il problema del mio frequente ricorso alla citazione sta tutto qui: nel prendere le distanze dal reale, non nel copiare; nell’inserire un elemento anche minimo che serva come potrebbe servire, che so, in un pavimento una mattonella di colore diverso, tratta da un pavimento preesistente.”³⁸

Frammento è il sottotitolo di un altro breve racconto dello scrittore siciliano, *Dossier Lo Cicero*, che avrebbe dovuto far parte del romanzo *Guazzabuglio* (un progetto non andato a buon fine). La narrazione si presenta come una relazione dello psicanalista Fritz Bernasconi, che presenta il caso del suo “nevristenico” paziente, autore di “romanzi” e compulsivo grafomane. Il medico gli concede “sin dal principio, come da

³⁵ Cfr. P. Citati, *La malattia dell’infinito*, Milano, Mondadori, 2008, p. 377.

³⁶ Si veda A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 57.

³⁷ Sul tema si veda C. Segre – C. Ossola – D. Budor, *Frammenti (le scritture dell’incompleto)*, Milano, Unicopli, 2003.

³⁸ G. Bufalino, *La retorica e la pietà*, cit., p. 8.

sua reiterata richiesta, di continuare a scrivere a suo piacere”,³⁹ considerando la letteratura come una forma di terapia:

“ [...] mi venne di suggerirgli (ma in forma più di celia e di ricreazione che d’altro) di scrivere, lui scrittore tanto interiore, un poliziesco d’azione, se mai potesse, chissà, canalizzare in innocui omicidi di carta le ricorrenti spinte suicide.”⁴⁰

L’espedito ricorda senza possibilità di dubbio l’esordio e la struttura stessa della *Coscienza di Zeno* sveviana, analogamente costruita intorno al bizzarro, conflittuale e anche comico rapporto fra il protagonista e il suo analista. Se Zeno legge un trattato di psicanalisi a scopo propedeutico, anche Lo Cicero consulta “un Corriere di psiconeurologia”⁴¹ e abbandona poi improvvisamente la terapia sottraendosi alla cura, come il personaggio di Svevo. Il racconto di Bufalino, tuttavia, introduce una significativa trasformazione rispetto alla sua fonte, poiché la voce del dottor Bernasconi illustra sì il procedimento creativo del suo paziente come quella del dottor S. introduceva la vicenda di Zeno, ma la trasforma subito in qualcosa di “falsificato”:

“Quanto all’andamento e ai risultati delle sedute, confesserò senza infingimenti che si fece beffe di me sin dal principio, gabellandomi per casi suoi d’infanzia e di giovinezza esperienze di eroi tragici e romanzeschi, di cui io, in parte per averne fatto lettura remota, in parte per disarmo fiducioso della mente, non sospettai la falsificata natura. Fino al giorno in cui una troppo evidente similitudine fra un suo turbamento di collegio e le avventure del giovane Törless non m’aprì gli occhi. Né mi valse fingere d’aver capito tutto da molto prima e di avergli lasciato libertà d’impostura per scoprire eventuali meccanismi identificatori. Sogghignando mi oppose d’aver scelto i testi non pungolato dalle urgenze dell’inconscio, bensì secondo l’ordine alfabetico, da Amleto a Zeno, d’un dizionario dei personaggi.”⁴²

³⁹ Cfr. Id., *Dossier Lo Cicero. Frammento*, in Id., *L’uomo invaso e altre invenzioni*, cit., p. 544.

⁴⁰ Ivi, pp. 545-546.

⁴¹ Cfr. ivi, p. 544.

⁴² Ivi, p. 546.

Questa scrittura come *collage* di citazioni letterarie, che comprende con un gioco di specchi la stessa *Coscienza di Zeno* e accenna a un mitico “dizionario di personaggi” come *L’ingegnere di Babele* evocava un *Dizionario di citazioni*, è ancora una volta la scrittura stessa di Gesualdo Bufalino. La verità può emergere infatti solo dalla “falsificata natura” della letteratura, dai frammenti dei libri ricomposti all’infinito in una combinatoria che è sì l’emblema della cultura postmoderna, ma al tempo stesso un processo di rivelazione interiore (analogo, ma in profondità, a quello descritto con sublime ironia da Italo Svevo).

Non a caso, allora, il manoscritto che Lo Cicero lascia nell’ospedale intitolato al nome di Robert Walser, prima di fuggire per incontrare la morte, è un frammento come il testo che lo contiene, fatto di frammenti e condotto “apposta” al limite dell’indecifrabilità. L’apparente coerenza comunicativa delle pagine rivolte dal paziente-autore allo psicanalista che è a sua volta narratore del racconto principale (“in tono ora di supplica irosa, ora di perorazione e bestemmia; e sempre con una punta di indiscreto [...] di schernevole”),⁴³ si capovolge infatti in altre

“ [...] pagine [...] che, in rosso, rompono di tanto in tanto il monologo, e son da intendere, credo, come frantumi di un romanzo o non so cosa, che sia stato castrato, se non cancellato quasi del tutto e con tanta cura da impedirme in qualunque modo la restaurazione; lasciandone sopravvivere apposta, per intrigare il lettore, quelle sparse e confuse minuzie.”⁴⁴

È questa la paradossale conclusione di Lo Cicero (e di Bufalino): il gioco vertiginoso delle citazioni ovvero le “confuse minuzie” della letteratura nascondono ma anche palesano la figura definitiva, come la moltitudine di linee bizzarre e i diversi strati di colore ricoprono ma anche

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 548.

⁴⁴ *Ibidem*.

suggeriscono il capolavoro del pittore Frenhofer in un famoso racconto di Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, unica opera chiesta in prestito “alla biblioteca dell’Ospedale” e “mai restituita”⁴⁵ dal misterioso ammalato:

“Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant devant le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.

– “Nous nous trompons, voyez’, reprit Porbus.

En s’approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le but d’un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d’admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction. Ce pied apparaissait là comme le torse de quelque Vénus en marbre de Paros qui surgirait parmi les décombres d’une ville incendiée.

‘Il y a une femme là-dessous’, s’écria Porbus en faisant remarquer à Poussin les diverses couches de couleurs que le vieux peintre avait successivement superposées en croyant perfectionner sa peinture.”⁴⁶

⁴⁵ Cfr. Ivi, p. 549.

⁴⁶ H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, in Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex, vol. X, 1979, pp. 436-437.



ADRIANO FRAULINI

**PERSONAGGI SULLA GRATICOLA.
DOSTOEVSKIJ IN TIZIANO SCARPA**

1. *Una coppia imbarazzata*

Occhi sulla graticola di Tiziano Scarpa (1996) è un'opera che irride il romanzo borghese inteso come illustrazione di un compatto immaginario sociale,¹ svelando brechtianamente gli artifici della tradizione narrativa ottocentesca. Con la sua multilingua e la sua scrittura dilemmatica, il più possibile priva di riferimenti convenzionalmente letterari,² l'autore sfida a ogni passo il lettore, costringendolo a una continua e spesso delicata ricerca delle ragioni del narrare: saranno vere le affermazioni contenute nel

¹ Cfr. A. Moravia, *Introduzione*, in F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo. Storia di una nevrosi*, introduzione di A. Moravia, traduzione di M. Martinelli, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 8-9: "È stato detto che il romanzo in genere si occupa della società. Questo, però, è vero soprattutto per il romanzo dell'Ottocento. [...] Con l'io' delle *Memorie dal sottosuolo*, comincia invece la sua carriera il personaggio esistenziale per il quale il rapporto sociale non è che una proiezione tra le tante della vita interiore".

² Sulla concezione dei generi letterari tipica di Scarpa si veda S. Lucamante, *Proposte per una poetica "liquida" dell'ideologia e dell'estetica contemporanee: Tiziano Scarpa e la parola altrui della letteratura*, in "Poetiche", 3, 2007, p. 500.

romanzo? saranno fedeli o addirittura autentiche le numerose citazioni di testi inserite – con cadenza quasi saggistica – nel racconto?³ esiste davvero qualcuno come il protagonista (l'autore?), che ha scritto una tesi sulle brutte figure nei romanzi di Fëdor Dostoevskij?⁴

“ [...] un anno fa sono riuscito a convincere il professor H. sulla necessità di studiare sistematicamente una situazione ricorrente in Dostoevskij: non c'è racconto, novella o romanzo del più grande scrittore di tutti i tempi in cui, prima o poi, un personaggio non faccia una figuraccia di fronte a qualcuno, e quasi sempre questa figuraccia ad altissima temperatura emotiva arroventa il personaggio conducendolo a temperatura di fusione e insomma coincide con la scena più intensa, cruciale, risolutiva di tutta la vicenda, tanto da indurmi a pensare che l'intero universo narrativo di Dostoevskij, la sua visione del mondo e la sua teoria sulla struttura delle relazioni umane siano interamente fondate sulle brutte figure, e che alla fin fine tutta la sua opera non sia nient'altro che un'ininterrotta meditazione sulle brutte figure.”⁵

Il protagonista di Scarpa cita espressamente *Memorie dal sottosuolo* e *L'idiota* (“mi sono trovato a dover rifare i conti con le appassionate scenatacce dell'uomo del sottosuolo, con la carnagione bollente di Nastasja Filippovna”)⁶ e gli esempi analoghi nel *corpus* del romanziere russo sono innumerevoli, basta pensare all'*L'eterno marito* o al *Sosia. Poema pietroburghese*. L'individuazione del tema e al tempo stesso la citazione complessiva dei testi di riferimento, vere e proprie fonti di cui il romanzo vuole essere la riscrittura, si capovolge tuttavia, fin dall'esordio, nella coscienza della propria inettitudine. Il narratore e potenziale studioso di Dostoevskij si rivela infatti inadeguato al compito:

³ *Breve saggio sulla penultima storia d'amore vissuta dalla donna alla quale desidererei unirmi in duraturo vincolo affettivo* è il sottotitolo del romanzo.

⁴ Cfr. S. Lucamante, *Intervista a Tiziano Scarpa*, in “Italice”, 3 – 4, 2006, p. 698: “Pensi che alcuni lettori di *Occhi sulla graticola* erano convinti sul serio che avessi fatto una tesi sulle brutte figure nei romanzi di Dostoevskij [...] Non solo credevano che l'avessi fatta, ma ritenevano plausibile che una tesi sulle brutte figure in Dostoevskij esistesse, che fosse stata discussa in un'università italiana!”

⁵ T. Scarpa, *Occhi sulla graticola*, Torino, Einaudi, 1996, p. 4.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 5.

“Giorni fa stavo dando gli ultimi ritocchi al quinto capitolo della mia tesi sulle brutte figure nella narrativa di Fëdor Dostoevskij. Seduto in biblioteca, non riuscivo a combinare un bel niente. All’ombra dei libroni guardavo la pioggia fuori dalla finestra, ristagnavo in una pozzanghera bibliografica a piè di pagina”.⁷

L’impossibilità di scrivere su Dostoevskij si trasforma subito, però, in una scrittura che idealmente e provocatoriamente ripropone (o meglio, ricrea dall’interno) la “brutta figura” dostoevskijana, descrivendo una scena grottesca all’insegna del basso corporeo⁸ e di un’imbarazzante scatologia. Ed è questo il vero esordio del romanzo:

“La porta della cabina passeggeri si è aperta con violenza; mi sono scansato, dalla cabina è corsa fuori una ragazza con la testa completamente nascosta in un giubbotto tirato su come per ripararsi dalla pioggia: [...] è successo tutto in pochi secondi anche se ci metto un bel po’ di frasi a raccontartelo, ho guardato dentro la cabina [...] i passeggeri guardavano la ragazza spaventati, non potevano staccarle gli occhi di dosso e allo stesso tempo non desideravano altro che qualcosa cancellasse quella scena, da sotto la gonna della ragazza colava un liquido scuro, puzzolente, che le impregnava le calze chiare, [...] io e gli altri passeggeri le stavamo intorno sulla plancia del vaporetto senza avere il coraggio di avvicinarla, eravamo inorriditi dalla scia puzzolente di diarrea diluita, acquosa che segnava il suo percorso, una pista zozza dal sedile nella cabina passeggeri fino alla plancia esterna, il flusso marrone non si interrompeva, continuava a colarle dalle gambe mescolandosi all’umidore di pioggia lercia sulla plancia del battello, [...] un uomo in impermeabile ha rotto l’imbarazzo, a bassa voce ha suggerito ‘la signorina si sente male’, la ragazza stava già scavalcando il cancelletto sulla fiancata del battello, si è lasciata cadere in acqua, io e il marinaio di bordo ci siamo dati un’occhiata, il marinaio è corso a staccare un salvagente ma io mi ero già tuffato in acqua [...]”.⁹

Lo strano incontro con la ragazza in un vaporetto veneziano¹⁰ evoca il titolo del romanzo, poiché questa figura dal volto nascosto vorrebbe scomparire ma è suo malgrado sotto gli occhi di tutti (“non potevano staccarle gli occhi di dosso”); e il suo imbarazzo raddoppia così e s’intreccia a quello dello studente frustrato nei suoi tentativi di scrittura. Il

⁷ Ivi, p. 4.

⁸ Si veda P. Lago, *Una satira menippea a Venezia: una lettura di “Occhi sulla graticola” di Tiziano Scarpa*, in “Studi Novecenteschi”, 2, 2009, p. 419.

⁹ T. Scarpa, *Occhi sulla graticola*, cit., pp. 7-8.

¹⁰ Sulla Venezia di Scarpa si veda P. Lago, *Una satira menippea a Venezia: una lettura di “Occhi sulla graticola” di Tiziano Scarpa*, cit., p. 429.

seguito del racconto ripete e moltiplica la brutta figura reciproca, quando la coppia si ritrova in casa e all'imbarazzo scatologico si aggiunge quello erotico del corpo nudo:

“Sono nudo, in piedi nel quadrato di ceramica bianca, sento bussare tre quattro colpi secchi e velocissimi, non avevo chiuso a chiave, è entrata di corsa in bagno, si è abbassata i pantaloni della tuta allargando di scatto l'elastico della cintura e ha liberato una scarica nel water, contemporaneamente le sono usciti quattro o cinque starnuti a raffica, che si sono trasformati in una risata a singhiozzo, sghignazzi viscerali, mentre l'acqua dello sciacquone scrosciava nel water. ‘Scusa ma mi stava scoppiando la pancia’, sono state le prime parole vere e proprie che ho sentito da lei, poi si è tolta il cappuccio della tuta, [...] mi sono coperto i genitali con le mani e ho guardato la sua faccia, in vita mia non ho mai scambiato uno sguardo del genere, dentro c'era una vergogna totale e reciproca ma anche una specie di azzeramento di tutto, una sconosciuta che mi sorprende sotto la doccia mentre io assisto alla sua rumorosa evacuazione, ma nonostante queste circostanze estreme, ridicole se vuoi, lo sguardo che c'è stato fra me e lei è stato qualcosa di minerale, oggettivo, crudo, [...] c'è stato un attimo di azzeramento delle emozioni, forse per sopportare quel sovraccarico di imbarazzo [...] lei è stata molto più brava e definitiva di me che trottole intorno al nocciolo della questione con tutti questi giri di frase: ‘Ormai io ti ho visto nudo e tu mi hai visto cagarmi addosso’, ha detto.

‘Io mi chiamo Alfredo’, mi è sembrata la cosa più naturale da dire.

‘Piacere, Carolina’”.¹¹

Con quest'inattesa frequentazione e con questa scarica intestinale, che rompe il mutismo e si trasforma quasi in un turpe linguaggio del corpo, la scatologia si trasforma davvero in conoscenza e anche in conoscenza erotica, entro una “vergogna totale e reciproca” e fuori da ogni maschera sociale. La “brutta figura” si realizza dunque sulla pelle stessa del narratore protagonista e non nella sua tesi, si trasforma essa stessa in romanzo e in citazione (eco parodica e paradossale) di Dostoevskij.

2. *Sogni*

¹¹ Cfr. T. Scarpa, *Occhi sulla graticola*, cit., pp. 11-12.

La vicenda di questi improbabili amanti si conclude con il distacco, segnato anch'esso da un accenno al romanziere russo messo in bocca alla donna delusa (“Mi lasci dire che Dostoevskij non Le ha insegnato proprio nulla, mi stupisco di come Lei possa anche solo aver osato pensare di poter scrivere una tesi su di lui”).¹² Dall'esistenza torniamo dunque alla letteratura e il *topos* della brutta figura, realizzato nel vissuto del racconto, si capovolge di nuovo (con perfetto circolo) in una banale tesi di laurea sui cui grava l'inettitudine del candidato:

“La verità è che perdo tempo per non ammettere che tutto il mio lavoro su Dostoevskij si fonda su un enorme bluff, una gigantesca mistificazione che verrà di sicuro a galla il giorno della discussione della tesi davanti alla commissione di laurea, mi procurerà una figuraccia *effettiva* che supererà tutte le figuracce dostoevskijane *immaginarie* da me raccolte, schedate, censite e diligentemente analizzate.”¹³

La brutta figura dostoevskijana si proietta allora ossessivamente nel futuro, mentre il romanziere adotta l'espedito convenzionale di un sogno, anch'esso marcato da evidenti tracce “sanpietroburghesi”:

“Fino a poco tempo fa di notte non riuscivo a prendere sonno, ossessionato dalla mia catastrofe accademica: ero quasi del tutto addormentato, in quella fase in cui i pensieri tramontano, cala la notte del cranio, finché un pensiero di punto in bianco accende un lampadario al neon da cinquecento watt al centro del cervello, all'improvviso vengo colto di sorpresa da un pensiero, vedo il presidente della commissione assiso al centro del cattedrone a U dell'Aula Magna, si strappa il riporto dei capelli, intanto il professor H. cerca di trattenere per le falde della giacchetta il controrelatore che è saltato giù dal suo scranno per picchiarmi con un tomo rilegato in cartapeccora pressofusa, corro giù per lo scalone dell'università mentre tutta la commissione si sporge dalla ringhiera del terzo piano gridandomi addosso bestemmie sanpietroburghesi, nella tromba delle scale piovano posacenere in ghisa, cavalco gli scalini a quattro alla volta, mia sorella sta trotterellando tranquilla al mio fianco, vestita in tailleur azzurro: ‘come si chiama quel professore, – mi domanda senza scomporsi, – quello che si è tolto la scarpa come Kruscev e l'ha sbattuta sulla cattedra? E quello che ha sputato la dentiera dal ridere quando hai citato il titolo in russo?’ Non riesco più a prendere sonno, fissavo con le pupille nere il soffitto buio della camera da letto. ‘Non

¹² Cfr. *ivi*, p.113.

¹³ *Ivi*, p. 6.

sarò mai uno specialista di niente', mormoravo mordendo le lenzuola, andavo avanti così fino alle tre, le quattro di notte, fra angosce e fantasie distruttive."¹⁴

Il motivo del sogno, come è noto, è una costante dei romanzi di Dostoevskij, indice del grado di sofferenza psichica del protagonista e spesso episodio determinante nello svolgimento delle vicende narrate. Si legga, per esempio, il sogno di Vel'canicov nell'*Eterno marito*:

“Dormì circa tre ore, ma d'un sonno agitato; fece dei sogni strani, come quando si ha la febbre. Si trattava d'un delitto che pareva egli avesse commesso e occultato, e di cui lo accusavano a gran voce alcune persone che gli entravano di continuo in casa da chi sa dove. Si era ormai raccolta una folla enorme, ma la gente non smetteva ancora di entrare, sicché l'uscio non chiudeva più e rimaneva spalancato. Alla fine, però, tutto l'interesse si concentrò intorno a un bizzarro individuo, che un tempo egli aveva conosciuto molto intimamente, che era già morto ma adesso, chi sa perché, era entrato in casa anche lui. Più tormentoso di tutto il resto era il fatto che Vel'caninov non sapeva chi fosse quell'individuo, ne aveva dimenticato il nome e non riusciva più in nessun modo a ricordarselo; sapeva soltanto che un tempo gli aveva voluto molto bene. Sembrava che da quest'uomo tutti gli altri presenti aspettassero la parola più importante: l'accusa o l'assoluzione di Vel'caninov, e tutti erano impazienti. Ma colui sedeva immobile davanti al tavolo, taceva e non voleva parlare. Il chiasso non si acquietava, il fermento cresceva, e a un tratto Vel'caninov, fuor dei gangheri, percosse quell'uomo perché non voleva parlare e ne provò uno strano godimento. Il cuore gli venne meno dallo spavento e dal dolore per questo suo atto, ma per l'appunto in quel venir meno consisteva il godimento. Ormai esasperato, lo percosse una seconda e una terza volta, e in una sorta di ebbrezza fatta di furore e di paura, che rasentava la pazzia ma racchiudeva anch'essa un godimento sconfinato, non contava ormai più i suoi colpi e picchiava senza tregua. [...] All'improvviso accadde qualcosa; tutti si misero a gridare tremendamente e si volsero, in attesa, verso l'uscio, e in quell'attimo il campanello squillò sonoro per tre volte, ma con tal violenza che pareva volessero strapparli via. Vel'caninov si destò, tornò in sé in un attimo, scese a precipizio dal letto e si slanciò verso l'uscio; era assolutamente convinto che lo squillo del campanello non fosse un sogno e che in realtà qualcuno in quel momento avesse suonato. 'Sarebbe troppo inverosimile se quel suono così chiaro, così reale e tangibile, me lo fossi soltanto sognato!' Ma, con suo gran stupore, anche il suono del campanello risultò essere un sogno."¹⁵

La somiglianza fra questa pagina e quella di Scarpa, non citazione ma elegante rivisitazione del suo autore, è evidente anche nell'atmosfera da

¹⁴ Ivi, pp. 6-7.

¹⁵ F. Dostoevskij, *L'eterno marito*, introduzione di A. Moravia, traduzione di C. Coisson, Torino, Einaudi, 2007, pp. 19-20.

incubo che riflette come una profonda allegoria la vita del protagonista, con un delirio insieme sarcastico e intriso di violenza. L'analogia è altrettanto visibile se rileggiamo il sogno di Goljadkin nel *Sosia*, segnato da una serie di "brutte figure" immaginarie:

"Il nostro eroe passò una pessima notte, cioè non riuscì assolutamente a dormire neppure per cinque minuti, come se qualche burlone avesse cosparso il suo letto di setole fatte a pezzetti. Passò tutta la notte in una specie di dormiveglia, rivoltandosi da una parte e dall'altra, ora su un fianco ora sull'altro, esclamando, ansimando, prendendo sonno per un minutino e dopo un minutino svegliandosi di nuovo, e tutto ciò accompagnato da una strana angoscia, da confusi ricordi, da orride visioni... [...] Ora Goljadkin sentiva un certo prurito alla testa causato da qualche scappellotto, da poco tempo ben meritato e umilmente accettato, ricevuto o nella vita comune oppure là in servizio, col pettino contro il qualche era difficile protestare... E mentre Goljadkin cominciava già ad arrovellarsi il cervello sul perché fosse precisamente tanto difficile protestare, anche solo per quel tale scappellotto, questo pensiero sullo scappellotto andava assumendo inavvertitamente un'altra forma [...] A questo punto Goljadkin arrossiva nel sonno e, cercando di reprimere il suo rossore, borbottava tra sé che, per esempio, si poteva in questo caso mostrare la propria fermezza di carattere... [...] E tutti sono contenti, tutti gli vogliono bene e tutti lo portano alle stelle e proclamano a gran voce che la sua amabilità e la sua intelligenza così versata per la satira non sono neppure paragonabili all'amabilità e alla tendenza satirica dell'autentico Goljadkin, e coprono così di vergogna l'autentico e innocente Goljadkin e ripudiano il verosimile Goljadkin e scacciano a spintoni il benintenzionato Goljadkin e fan piovere piccoli scappellotti sul ben noto per il suo amore verso il prossimo, sull'autentico Goljadkin... [...] Fuori di sé, in preda alla vergogna e alla disperazione, il perduto e assolutamente onesto signor Goldjakin si lanciò dove lo portavano le gambe, alla mercé del destino, non importava dove [...] Agghiacciato dall'orrore, il nostro eroe si svegliava e agghiacciato dall'orrore sentiva che anche nella realtà il tempo non scorreva con maggiore allegria... aveva una sensazione di gravezza, di tormento... Lo prendeva una tale angoscia, come se qualcuno gli rodesse il cuore in petto... Infine Goljadkin non poté più resistere. 'Questo non avverrà!' gridò, sollevandosi sul letto con risolutezza, e dopo tale esclamazione si svegliò del tutto".¹⁶

In entrambi gli autori la brutta figura onirica è soltanto il crudele annuncio di un destino senza appello nella realtà, mentre la violenza rivolta in pubblico alla vittima sacrificale ha un tono falsamente scherzoso che la presenza di un gruppo di testimoni (quasi una giuria o un plotone d'esecuzione) rende ancora più inquietante. Come nel *Sosia* ("si lanciò

¹⁶ Id., *Il sosia. Poema pietroburchese*, introduzione di V. Strada, traduzione di G. De Dominicis Jorio, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 136-141.

dove lo portavano le gambe, alla mercé del destino, non importava dove”), anche in Scarpa il protagonista tenta la fuga (“corro giù per lo scalone dell’università”) ma ancora una volta – come nell’esordio – deve fare i conti con la coscienza del proprio fallimento, scandita per altro verso dalle amare parole d’addio di Carolina: a ben guardare le brutte figure dostoevskijane, studiate e citate e dolorosamente rivissute, non conducono alla conoscenza ma solo ad una squinternata parodia. Aperti gli occhi e ben calibrati alla luce, l’Alfredo di Scarpa viene effettivamente seppellito da una risata.

Publicato *online*, Dicembre 2016 / Published online, December 2016

Copyright © 2016

Gli autori dei manoscritti accettati per la pubblicazione in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” concedono agli editori il diritto di pubblicare il loro testo elettronicamente e archivarlo rendendolo consultabile in permanenza. Il copyright rimane dell'autore.

Questa è una pubblicazione elettronica ad accesso aperto e gli utenti hanno diritto di leggere, scaricare, copiare, distribuire, stampare, esplorare o collegare il testo integrale degli articoli.

I materiali pubblicati in “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” possono essere ripubblicati dall'autore in qualsiasi forma purché sia indicata “Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione” come sede originaria di pubblicazione.

Authors of manuscripts accepted for publication in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” assign to the editors the right to publish their text electronically and to archive and make it permanently retrievable. Copyright remains with the author.

This is an open access electronic publication, and users have the right to read, download, copy, distribute, print, search, or link the full texts of articles.

Material that has appeared in “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” may be republished by the author in any form provided that “Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies” is acknowledged as the original place of publication.