

Iacopo Sannazaro

Arcadia

Introduzione e commento di Carlo Vecce



Carocci editore

Indice

Viaggio in *Arcadia*, 9

Nota al testo, 43

Arcadia, 55

Bibliografia, 333

Appendice, 353

Indici

a cura di *Fernanda Palma*, 361

Viaggio in *Arcadia*

«Giace nella sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia, un dilettevole piano». Inizia così l'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro. Al tempo presente, e in uno spazio geografico reale, facilmente rintracciabile su una carta della Grecia, antica e moderna: un pianoro sulla cima di una montagna al confine tra l'*Arcadia*, la regione al centro del Peloponneso, e l'*Argolide*. Non è difficile raggiungerla, per le curve che salgono dal golfo argolico. Un villaggio di poche case, la chiesa di San Giorgio, il cimitero con un solitario cipresso, la cima brulla della montagna. Da lassù, in lontananza, a occidente puoi scorgere la più alta cima del Menalo bianca di neve in inverno, e ad oriente il mare, i riflessi della luce del sole che sorge, dietro il promontorio e la rocca di Nauplion, l'antica Nàpoli di Romania. Un'altra Napoli mediterranea, levantina, esotica, sospesa tra l'impero marittimo veneziano e l'Oriente già bizantino e ora turco.

Iacopo non era mai stato in quei luoghi, ma poteva averli conosciuti dalle memorie di chi, tra la vecchia nobiltà napoletana dei Caracciolo o dei Sanseverino, vi aveva posseduto e poi perduto favolosi domini al tempo della regina Giovanna e degli spregiudicati Acciaiuoli; o dai racconti dei mercanti nel popolare quartiere di Portanova, dove aveva dimorato centocinquant'anni prima un giovane ricco figlio di banchiere fiorentino avido anche lui di bellezza e di vita. Da tre generazioni vi abitavano i Sannazaro, discendenti da una famiglia di feudatari della bassa Lomellina, triangolo di acque e nebbie tra il Po e il Ticino, uomini d'arme emigrati nella Napoli angioina e fatti nobili "di seggio" dagli antichi re cortesi Carlo e Ladislao, e poi ridotti in miseria dai sovrani successivi e dalle mutazioni tumultuose della città.

Un viaggio immaginario attorno alla propria stanza, nel cuore del palazzo di famiglia affacciato in un vicolo stretto, oscuro e rumoroso delle voci e dei fondaci degli artigiani e dei *taffettanari* di San

Biagio, allo sbocco della piazza più vivace e luminosa della Napoli del Rinascimento, la Sellaria, dove il popolo napoletano aveva l'usanza di fare le rivoluzioni prima di Masaniello. In quella stanza, senza luce, senza panorama e senza mare (una situazione non infrequente nella Napoli, di allora come di oggi, che «il mare non bagna»), per uno strano scherzo del destino è nata l'*Arcadia*, il più aperto spazio d'utopia che sia stato concepito in letteratura.

Poteva immaginare, il giovane Iacopo, i propri itinerari in Arcadia sui libri amati negli anni di formazione; e forse confondere quel lontano Partenio affacciato sul mare greco con la montagna ascesa in giovinezza, il Tubenna, presso Salerno, donde la vista si estende a ponente lungo tutta la costiera di Amalfi. Era il monte caro alla memoria della madre, Masella, dei nobili salernitani di Santomango, nei cui feudi di San Cipriano Picentino la famiglia aveva trovato asilo dopo la morte improvvisa del padre di Iacopo (allora un bambino di appena quattro anni), Cola Sannazaro, nel 1462. Lassù salivano le greggi nella buona stagione, nell'avvicinarsi dei tempi che spingevano i pastori del Mezzogiorno ai grandi movimenti ciclici delle transumanze.

In questo modo Sannazaro è arrivato in Arcadia, compiendo interamente, e per primo, un cammino interiore che in Virgilio era appena iniziato, e svolto parzialmente. La poesia bucolica, il raffinato travestimento di letteratissimi intellettuali in pastori apparentemente rozzi e semplici, era invenzione antica, un capolavoro di ironia, realismo tagliente e mimetico, poesia di secondo grado; alle origini, con Stesicoro e Teocrito, legata a un contesto siciliano, con i suoi paesaggi solari, e talvolta marini, in cui si svolgevano le gare canore e spesso litigiose di pastori e caprari, s'udiva il canto solitario di un amante disperato o il compianto funebre per il divino pastore Dafni, e si compivano destini tragici e struggenti come quelli di Polifemo, di Aci e Galatea. Ma era stato Virgilio (partendo dai pochi spunti di Polibio e Pausania) a "scoprire" l'*Arcadia* del Peloponneso (in realtà una regione aspra, petrosa, stentata, e in cui la vita non è *divertissement* ameno, ma una dura lotta per la sopravvivenza, degli animali come degli uomini), e a reinventarla come paesaggio spirituale, spazio interiore che concorre alla nuova definizione del mondo bucolico nelle nebbie malinconiche e sfumate della pianura lombarda, tra l'Adda e il Mincio, tra i filari dei pioppi che fremiscono al limitare di paludi e laghi. Sempre Virgi-

lio aveva dato a quel mondo una dimensione morale pienamente condivisa da Sannazaro: la *pietas*, la partecipazione affettiva all'altrui sofferenza. Ed è dimensione anche collettiva, perché è la *pietas* a gettare le basi primordiali della società, di una comunità di esseri umani che, con i loro codificati rituali, cercano di esorcizzare o almeno alleviare il dolore e la morte.

Già evocata nelle altre egloghe di Virgilio, quell'Arcadia incerta tra geografia reale e ideale emerge solo nella X e ultima egloga, in cui compare un personaggio reale e chiamato con il suo vero nome, Cornelio Gallo, protagonista di una vicenda d'esilio (e di morte) per un amore infelice (in realtà, per oscuri motivi politici, con l'accusa di cospirazione contro Augusto). Gallo giace ormai morente tra i pini del Menalo e le rupi del Liceo. Non è servito a nulla vagare tra quelle solitudini, andare a caccia di cinghiali sul Menalo in compagnia delle oreadi, le ninfe dei monti; non è servita a placare, la medicina dell'agire, il suo inguaribile *spleen*. A lui ora, in mesta processione, vengono i pastori, i porcari, gli stessi dèi che hanno conosciuto l'amore, Apollo, Silvano, Pan, commossi per la sua fine imminente. E Gallo risponde loro con i celebri versi: «Ma voi, o Arcadi, canterete la mia storia per le vostre montagne, o Arcadi, voi soli maestri nel canto. Dolce il riposo nel sepolcro, se un giorno la vostra sampogna canterà i miei amori». La proiezione oltre la morte individuale ne allevia l'aspetto tragico. La morte ha sì manifestato la sua presenza e il suo potere anche in Arcadia (*Et in Arcadia ego*), ma la memoria della poesia conquista una nuova dimensione elegiaca, consolatrice, riparatrice, sostitutiva, differendo a un altro tempo e a un altro spazio l'evento irreparabile della perdita.

All'inizio dell'egloga, Virgilio si era rivolto alla ninfa Aretusa, chiedendole di concedere quest'ultimo canto per Gallo. Perché proprio Aretusa? Perché la ninfa era il mitico *trait d'union* tra il qui e l'altrove: trasformata da Diana in corso d'acqua per sfuggire all'inseguimento di Alfeo (il più grande fiume d'Arcadia), dopo un mirabile viaggio nelle viscere della terra si unisce alle acque dell'amante sgorgando nella sorgente dell'isola di Ortigia a Siracusa. Il mito tornerà nel finale delle *Georgiche*, in cui si racconterà il viaggio di Aristeo (di nuovo un pastore, e un "fuggitivo") alla madre Cirene, guidato proprio da Aretusa attraverso le fantastiche grotte dei fiumi fino all'antro di Proteo, affinché gli sia rive-

lato l'inconsapevole legame con un altro mito, quello di Orfeo, e con un altro straordinario viaggio nelle profondità infernali. Non è un caso che lettori antichi come Servio ricordassero che, in prima stesura, il protagonista del IV libro delle *Georgiche* non era Aristeo, ma ancora Gallo, e sempre accompagnato da Aretusa.

Ma Aretusa, straniera (*peregrina*) in Sicilia, è anche trasparente allegoria di un collegamento tra la tradizione "siciliana" e teocritea della poesia bucolica e la geniale invenzione virgiliana di dare una nuova patria ideale a quella poesia, l'Arcadia: un cammino a ritroso, dalla Sicilia al Peloponneso, attraverso il fantastico percorso sotterraneo e sottomarino delle acque di Aretusa. Ed è questo il cammino che Sannazaro riconosce nell'egloga di Gallo, e decide di ripercorrere, ma con una variante essenziale. Gallo è il doppio di Virgilio, l'*avatar* per mezzo del quale l'emersione del soggetto nella bucolica virgiliana riesce ad allontanare e ad alleviare l'angoscia incurabile che incrina fin dall'inizio l'apparente serenità di quel mondo, rivelandone il cupo fondale di feroci discordie civili, di scontri, di spoliazioni, di esili, non allegorici ma reali. Gallo, straniero in Arcadia, muore, Virgilio-Titiro sopravvive, e ne ricanta il lamento estremo, proiettandone il dolore in un gioco di specchi potenzialmente infinito. Sannazaro invece, per assumere in sé la condizione di Gallo, ne deve mutare il tragico finale, tornare a Napoli, e riferire fedelmente i canti pastorali ascoltati quando era in Arcadia. Più di tanto, l'*ouverture* non svela. Fino a metà dell'opera non sapremo nulla del suo viaggio, delle sue ragioni e dei suoi itinerari. La struttura generale ne è però già determinata, è chiara nella mente dell'autore con l'evidenza di una figura geometrica: la figura di un cerchio, di un cammino il cui punto d'arrivo coincide alla fine con il punto di partenza. Girare in tondo non è sempre un progredire in esperienza o conoscenza, anzi. Il pellegrino rischia di tornare uguale a come era partito, forse in condizioni morali anche peggiori. Il suo non è un viaggio di formazione.

Sannazaro è tornato (non si sa come, non si sa quando), ma continua a pensare in modo bucolico, rivolgendosi nel prologo («fra queste deserte piagge, agli ascoltanti alberi et a quei pochi pastori che vi saranno») a quel pubblico ristretto, elitario, che è in grado di comprenderne il messaggio; pubblico di lettori e spettatori, ma anche, nel gioco delle parti, di cantori, interpreti, esecutori su timbri paralleli e diversi. La poesia bucolica, allegorica per co-

stituzione genetica, ha infatti bisogno della collaborazione attiva del destinatario, che deve decifrare il sistema di simboli, immagini, personaggi, oggetti che ne compongono il mondo fantastico, e che rinviano a questa realtà in cui noi stessi viviamo, alle sue lotte e alle sue inquietudini, individuali e collettive, e insomma alla dimensione politica della “conversazione” nella città degli uomini. Una poesia con una forte vocazione comunicativa e attualizzante, e anche di riflessione poetica su sé stessa e sul proprio statuto. Così l’aveva intesa Dante nel 1319, quando l’aveva “inventata” (cioè “ritrovata”) nella nostra letteratura, rispondendo a una epistola metrica latina (non bucolica) del professore bolognese Giovanni del Virgilio con il colpo d’ala di un’egloga dialogata, nella quale lui, esule dalla patria ma beneficiato da Guido Novello a Ravenna, si era travestito da Titiro (il pastore autobiografico della I egloga virgiliana, vittima delle guerre civili ma poi protetto da Ottaviano), mentre al *magister* era riservata la parte di Mopso. Così era stato per Petrarca, che definiva la bucolica «poematis genus ambigui», e proiettava nelle allegorie del *Bucolicum carmen* le ombre delle grandi catastrofi collettive e individuali (la morte di re Roberto d’Angiò e la decadenza di Napoli, il sogno infranto di Cola di Rienzo, la guerra generale in Italia e in Europa, la cupa corruzione avignonese, la peste, la morte di Laura, l’inquietudine morale e religiosa); e così per il Boccaccio, che trascrisse l’egloga *Argus* del Petrarca accanto a quelle di Dante e Giovanni del Virgilio nel suo Zibaldone Laurenziano, e che nelle più antiche egloghe del *Bucolicum carmen* rievocava lo stesso sfondo reale di crisi e devastazione, dal quale i suoi pastori cercano di fuggire in una dimensione di totale estraneità, di uscita dalla storia, per salvare i valori essenziali di umanità dalla barbarie che li minaccia.

Ora, in quale luogo è tornato Sannazaro? Fra «queste deserte piagge». L’espressione è dantesca, dall’*Inferno*, e buttata lì (quando invece Sannazaro dovrebbe dirci che è contento di essere sano e salvo a casa sua, nel cuore della sua città e della più avanzata civiltà del Rinascimento), a suggerire che il posto nel quale il poeta si ritrova è metaforicamente una terra desolata, in cui è andato in crisi il sistema di comunicazione con il pubblico prescritto dalla poesia bucolica. Sannazaro in Arcadia era rimasto uno straniero (come Gallo), e ora è uno straniero in patria, tornato in un mondo che non riconosce più; un testimone, che viene da un’altra di-

mensione, e si presenta con l'abito dimesso del mediatore tra un mittente remoto (i pastori d'Arcadia) e i destinatari reali e presenti (i pastori delle "selve napoletane"). Oggetto della "traduzione", le «rozze egloghe» che, come armenti in transumanza, il poeta-pastore riporta dai pascoli arcadici a quelli napoletani (con una metafora già cara a Boccaccio). Nasce qui il "libro", con una cifra dinamica che ne condizionerà l'intera storia compositiva, e la stessa struttura. Le sue apparenti contraddizioni sono insite nell'essere *Arcadia*, prima di ogni altra cosa, un'opera in movimento, e di movimento. Il suo "viaggio" è contemporaneamente viaggio dell'autore, e viaggio del testo che parte da una dimensione per approdare ad un'altra, attraversando i confini dei generi, degli stili, delle lingue: e questo secondo viaggio, a differenza di quello dell'autore, non ripiega su sé stesso in un percorso circolare, ma scivola in avanti, lungo una vettorialità lineare, di superamento e conquista di territori fino ad allora inesplorati.

Fuori d'allegoria, la base di partenza è proprio nelle «rozze egloghe» che Sannazaro aveva già composto negli anni precedenti, e che la tradizione manoscritta permette di individuare nella I, II e VI egloga dell'*Arcadia*, più forse altri pezzi (bucolici ma anche lirici) rifiutati o ricomposti. Sono testi in cui è evidente l'influenza della moderna tradizione bucolica in volgare, anche nell'adozione delle forme polimetriche (la frottola di endecasillabi con rima al mezzo, le terzine a rima sdrucchiola, le stanze liriche) e nella preferenza per la più ampia apertura sperimentale, nella lingua e nello stile (dalla parodia rusticale e comica all'effusione lirica). Per Sannazaro, questo significava riprendere esplicitamente (accanto alla linea del petrarchismo cortigiano di Giusto de' Conti, o ad altri isolati esperimenti bucolici, dall'Alberti a Lorenzo il Magnifico) la maniera dei bucolici senesi, Francesco Arzocchi, Iacopo Fiorino de' Boninsegni, Filenio Gallo, i cui testi dovevano essere già conosciuti a Napoli negli anni settanta del Quattrocento. Nel 1468 il Boninsegni aveva dedicato le sue prime quattro egloghe al giovane principe aragonese erede al trono, Alfonso duca di Calabria. Nel 1472 era tornato a Napoli da Ferrara un amico di Filenio, Pietro Iacopo De Iennaro, poeta lirico di osservanza petrarchesca, e sempre a Napoli, intorno al 1480, componevano egloghe il senese Iacopo Tolomei (familiare dei Piccolomini d'Aragona), Francesco Galeota e Rustico Romano (più vicini ai principi aragonesi, Alfonso e Federico).

Con De Iennaro e Giovan Francesco Caracciolo, entrambi di una ventina d'anni più vecchi di lui, e appartenenti alla medesima piccola nobiltà cittadina, Iacopo condivise le prime esperienze poetiche, in ambito bucolico e lirico, e anche in altri generi di diffusione cortigiana come le rappresentazioni teatrali delle *farse* e le parodie dialettali degli *gliommeri*. Comune, ai tre «poeti jentelomini» (come verranno definiti, nel 1489, da un altro “barone”, Giovan Francesco di Montefalcione che, prigioniero nel Maschio Angioino, impiegava il molto tempo libero a disposizione per ricopiarsi il libro pastorale di Sannazaro, le rime di De Iennaro, e un po' di egloghe sparse di entrambi), la medesima istanza morale, che affiora nelle prime egloghe di Iacopo e Pietro Iacopo e nelle rime di Giovan Francesco: il vagheggiamento del buon tempo andato (simboleggiato dalla nostalgia per l'età dell'oro), la critica del presente, la satira morale del mondo che li circonda e che sembra peggiorare di giorno in giorno, infestato da lupi famelici e feroci (allegoria di funzionari avidi e corrotti che si sarebbero resi colpevoli di aver sottratto ai nostri «poeti jentelomini» il possesso di terre avite e varie rendite fondiari). La loro posizione non è lontana da quella della grande nobiltà feudale del Regno di nostalgia angioina, delle corti dei Cantelmo e dei Del Balzo, o del principe aragonese più “francese” di tutti, Federico. Ma non è comunque voce di contrasto o rivolta, in un periodo in cui monarchia e baronato sembrano aver raggiunto un momentaneo equilibrio: l'allegoria bucolica, la satira degli *gliommeri*, la poesia *per aenigmata* recitata in feste e conviti, anche di fronte ai principi aragonesi, servono a lanciare alla dinastia regnante messaggi di riforma morale e civile, a rendere riconoscibile una situazione di crisi e malessere che una classe sociale (compresa tra il potere dei “grandi” e l'emergere del “popolo”) vive in modo più acuto di altre.

Poi, di questo gioco collettivo, qualcosa si rompe, e non si riesce più a scrivere egloghe e *gliommeri* con la stessa libertà. Alcuni «poeti jentelomini» sono entrati stabilmente nell'orbita del potere: Pietro Iacopo con funzioni amministrative (proprio lui, che se la prendeva con i “lupi”), e il giovane Iacopo addirittura, nel 1481, come cortigiano stipendiato di Alfonso duca di Calabria, suo “cavallaro” (come sarà un giorno l'Ariosto) e seguace nelle spedizioni militari. Caracciolo ne resta fuori, ma il suo fratellastro e uomo d'arme Galeazzo è invece ben inserito nella corte di Alfonso. Per

Sannazaro prevale ormai, a contatto con il più elevato magistero di Giovanni Pontano, precettore del principe e grande rappresentante della poesia umanistica latina, l'istanza di elevazione della propria produzione letteraria, sia nella composizione di carmi latini (*Elegiae* ed *Epigrammata*) che nell'ambizione di fare, di quelle sparse e giovanili egloghe volgari, un vero e proprio "libro", come quello di Virgilio.

Lo stimolo più forte (in negativo) veniva probabilmente da Firenze, e non solo per l'influsso precoce dell'opera di Poliziano, dalle *Stanze* all'*Orfeo*. Fu lì, infatti, nel febbraio del 1482, che l'editore Antonio Miscomini pubblicò la più ampia antologia di poesia bucolica in volgare, consacrando il genere nell'ambito della strategia politica e culturale di promozione della letteratura e della lingua fiorentina portata avanti da Lorenzo il Magnifico (si pensi alla diffusione della cosiddetta *Raccolta aragonese*, o ai volgarizzamenti e ai commenti curati dal Landino). L'edizione, infatti, si presentava come un vero e proprio "libro pastorale", offrendo non solo le raccolte di Arzocchi e Boninsegni (che i bucolici napoletani dovevano già conoscere), ma soprattutto la *Bucolica* virgiliana volgarizzata in capitoli ternari da Bernardo Pulci, più otto egloghe di Girolamo Benivieni e una nuova egloga del Boninsegni a Lorenzo del 1481. La parte "virgiliana" del Pulci si apriva con un'introduzione su Virgilio e sulla poesia bucolica e una dedica a Lorenzo, e faceva precedere ogni egloga da un argomento in prosa (quindi, con una scansione che poteva richiamare la forma del prosimetro), in cui (riprendendo da Servio, ma anche dalla contemporanea scuola umanistica, riflessa nei corsi di Landino o Poliziano) si evidenziava soprattutto il rapporto con Teocrito. Dopo la x egloga (quella di Gallo), senza soluzione di continuità, due elegie funebri di Pulci (una a Lorenzo in morte di Cosimo de' Medici, e l'altra a Giuliano in morte di Simonetta Vespucci, la "ninfa" cantata da Poliziano nelle *Stanze*) davano a tutta questa prima parte (egloghe di Virgilio più elegie di Pulci) l'immagine di una nuova e compatta *Bucolica* virgiliana, superata nel numero dei testi (in totale dodici). Insomma Pulci, con la benedizione di Lorenzo, vi faceva la parte del "moderno" Virgilio: un proposito troppo ambizioso, se rapportato alla scarsa qualità poetica del volgarizzamento, dal ritmo incespicato, incerto, lontanissimo dalla musicalità del verso virgiliano, e che non doveva fare una buona impressione a San-

nazaro. Per scrivere un libro pastorale moderno, bisognava sì tornare a Virgilio, ma in modo profondamente diverso dal *remake* del Pulci. Molti anni dopo, nel 1525, il vecchio Sannazaro avrebbe reagito violentemente, in una lettera al patrizio veneziano Marcantonio Michiel, a un altro simile *pastiche*: un volgarizzamento della v egloga virgiliana unito a un florilegio di testi dell'*Arcadia* pubblicato a Venezia da un oscuro letterato pugliese, Scelsio Luttareo, che in sovrappiù vi si dichiarava seguace e amico dell'autore napoletano.

Nel 1483 s'aggiunge, per Sannazaro, un'esperienza forse decisiva: il lungo soggiorno a Ferrara, al seguito di Alfonso d'Aragona, impegnato nella guerra contro Venezia (1483-84). Ferrara è il centro più importante per la produzione e la diffusione della poesia bucolica latina, con Tito Vespasiano Strozzi, Gaspare Tribraço e Matteo Maria Boiardo; nelle aule dello Studio il figlio di Guarino da Verona, Battista, legge Teocrito, ed è qui che probabilmente Sannazaro può approfondire la lettura dell'autore greco, cominciare a tradurlo in latino, e scoprire finalmente, senza la mediazione del commento di Servio a Virgilio (e la traduzione latina dei primi sette idilli teocritei compiuta da Martino Filetico), la genesi della poesia bucolica classica, e il laboratorio segreto di Virgilio. A Ferrara, infine, si rende conto di dover fare presto, nella composizione del "libro". Un formidabile concorrente, il Boiardo, ha iniziato a raccogliere alcune egloghe in volgare, e a scriverne di nuove, per celebrare allegoricamente lo stesso Alfonso come liberatore di Ferrara. Le dieci *Pastorali* boiardesche sono un altro libro "virgiliano", ma non saranno mai pubblicate; il progetto decade quando il 7 agosto 1484, con la pace di Bagnolo e la perdita del Polesine, il duca appare agli Estensi quasi un traditore.

Forse è proprio la concorrenza boiardesca a indurre Sannazaro a superare decisamente la maniera dei bucolici moderni. La via più facile, fino ad allora, sul modello degli antichi, era stata quella già percorsa in latino da Petrarca e Boccaccio e i poeti latini fino a Boiardo, e in volgare da Arzocchi, Boninsegni, Benivieni e di nuovo Boiardo: il "libro" di sole egloghe, in alcuni casi di numero uguale o superiore a quello dell'archetipo virgiliano (dodici egloghe Petrarca, sedici Boccaccio, dieci latine e dieci volgari Boiardo). A questo punto, la via nuova è quella del prosimetro, perché è il prosimetro che consente quell'alternanza di poesia e prosa che è alter-

nanza di “voci”, che suggerisce un “prima” e un “dopo”, un “allora” e un “ora”, un “altrove” e un “qui”, insomma il doppio tempo e il doppio spazio perfettamente corrispondenti alla scansione di fondo del viaggio di andata e ritorno Napoli-Arcadia immaginato da Sannazaro nella sua originale lettura di Virgilio: un’anteriorità per le parti in poesia, le egloghe udite in Arcadia dalla voce dei pastori e “registrate” fedelmente nella memoria del testimone; una posteriorità per le prose, affidate alla voce dell’autore, narratore e personaggio allo stesso tempo. La struttura binaria suggerisce (o finge di suggerire) l’alterità delle modalità di comunicazione: da un lato l’oralità (riportata) delle egloghe, dall’altra la scrittura delle prose.

La novità assoluta dell’ambientazione arcadica è già nei titoli che l’opera assume nella prima redazione, attestata nella tradizione manoscritta: in una prima fase, il libro verrà ancora percepito come una raccolta di egloghe, con il titolo latino *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus*; in un secondo momento diventerà invece *Libro pastorale nominato Arcadio*. In entrambi i casi, il “nome” del libro è lo stesso, *Arcadio* (*Arcadius* in latino), ma il titolo volgare evoca direttamente il precedente di Boccaccio (il *Libro chiamato Decameron cognominato Prencipe Galeotto*) che, accanto alla *Vita nova*, era stato uno dei modelli principali per la struttura del prosimetro. La *Vita nova* raccoglieva testi poetici composti da Dante in altro tempo e contesto, con un’operazione assimilata alla trascrizione da archetipo (il «libro della memoria») a copia (il «libello»). Nella cornice del *Decameron* ogni giornata termina con la poesia e il canto (e nell’*Arcadia* la maggior parte delle egloghe è cantata la sera, a conclusione d’una giornata). Quella cornice, da sola, senza le novelle, sembra prefigurare l’*Arcadia*, molto meglio dell’altra opera di Boccaccio apparentemente più vicina per forma e ambientazione naturale, la *Commedia delle ninfe fiorentine*, o *Ameto*. Di più, tra la cornice del *Decameron* e l’*Arcadia* identica è la situazione di fondo del “viaggio” (e anche la figura “circolare”), ma diversi l’inizio e la fine: nel *Decameron*, i giovani novellatori abbandonano Firenze per sfuggire alla peste (l’«orrido cominciamento»), e vi fanno ritorno quando il pericolo è cessato; Sannazaro invece fugge in Arcadia (solo dopo si scoprirà perché), e il ritorno a Napoli avviene in un mondo i cui equilibri sono stati tragicamente spezzati. Boccaccio non fa parte del gruppo dei

novellatori, e non ci dice come sia venuto a conoscere le loro storie, al punto che nella tradizione figurativa del *Decameron* alcuni manoscritti rappresentano l'autore nascosto dietro il muro del giardino, nell'atto di prendere appunti delle novelle che lì si raccontano. Sannazaro in Arcadia è diventato pastore tra i pastori, è entrato nel cerchio magico della narrazione, e quindi a un certo punto toccherà anche a lui raccontare la propria "novella" (autobiografica), e cantare la sua egloga.

Da Boccaccio viene ancora l'idea di quegli spazi aperti ma non troppo, esterni alla città e quindi al riparo dalle catastrofi che ogni tanto travolgono la civiltà (guerre, pestilenze, corruzione, follia e disordine morale), ma protetti anche dalla furia degli elementi naturali, opportunamente delimitati da siepi e filari di alberi, giardini e vallette in cui è possibile "ragionare" senza pericolo. La loro descrizione (in Boccaccio come in Sannazaro) non è più, e non solo, la ripresa del classico *locus amoenus*, la variazione sul tema tradizionale della bellezza della natura nel momento del risveglio primaverile, ma anche e soprattutto la definizione di una condizione nuova di "conversazione", premessa necessaria all'elaborazione moderna delle forme del vivere comune, da Castiglione in poi. Del resto, il *locus amoenus* non è di segno solo positivo. Sannazaro ne presenta un esempio clamoroso nella prima prosa dell'*Arcadia*, la descrizione degli alberi che crescono sul pianoro del Partenio, contaminando tutti i testi a sua disposizione: in particolare, dalle *Georgiche* di Virgilio e dalle *Metamorfosi* di Ovidio, il bosco incantato che Orfeo ha formato attirando le piante con il suo canto ma che ne vedrà il dilaniamento da parte delle Baccanti (la stessa scenografia, si ricordi, dell'*Orfeo* di Poliziano); e da Claudiano il paesaggio della natura in festa al passaggio di Proserpina, preludio però al suo rapimento e pauroso sprofondamento nell'Ade. L'albero che chiude la rassegna è un cipresso, elevato verso l'alto e appuntito come la "meta" di un circo (paragone che il giovane umanista Sannazaro leggeva nel commento di Domizio Calderini a Marziale): il punto di svolta, e infine di arrivo, delle gare antiche, e simbolicamente il punto d'arrivo di quella gara che è la vita. Il cipresso è infatti anche associato all'idea della morte e, come vedremo, la sua figura tornerà alla fine della prima redazione del *Libro pastorale nominato Arcadio* proprio come termine di confronto di una piramide sepolcrale.

La lettura di questi primi testi dimostra che, prima del suo arrivo in Arcadia, Iacopo era già un «coltissimo giovane», e che i suoi orizzonti culturali erano molto più vasti di quelli dei poeti della moderna bucolica in volgare e dei più anziani «poeti jentelomini» napoletani. Tra gli anni settanta e ottanta del Quattrocento, un'intensa formazione umanistica latina (e parzialmente anche in greco) lo aveva avvicinato ai testi classici, attentamente schedati in quaderni e zibaldoni di cui resta, di questa fase giovanile, un repertorio antiquario che rivela l'affinità d'orizzonti del giovane letterato con le guide culturali del suo tempo: Pontano a Napoli, e a Roma Pomponio Leto e la sua cerchia, con l'ideale della ricostruzione integrale della vita e dei costumi degli antichi, su testi come i *Fasti* di Ovidio, il *De lingua latina* di Varrone, la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, Seneca, Marziale con il commento di Domizio Calderini, gli storici; e poi, naturalmente, i poeti Virgilio, Ovidio, Orazio, Claudiano, Lucrezio (una presenza sotterranea ma importante, fonte di una venatura epicurea che non scomparirà nemmeno nel poema cristiano del *De partu Virginis*), Stazio, gli elegiaci Propertio e Tibullo, i bucolici minori Calpurnio e Nemesiano; fra gli autori greci, Teocrito (ma anche Mosco e Bione) e Omero.

Grazie a questo ricco bagaglio d'esperienze Sannazaro ha conquistato la piena intelligenza dell'elemento costitutivo della bucolica classica, l'arte allusiva, la scrittura di secondo grado (una poesia fatta di poesia), la raffinata composizione/combinazione di "mosaici" (secondo la metafora cara a Leon Battista Alberti) intarsiati di tessere derivate dagli autori antichi, e l'ha applicata sistematicamente ai testi in volgare scelti come modelli (dominanti, ma non esclusivi) per il libro pastorale, Boccaccio per la prosa, e Petrarca per la poesia (un'opzione parallela a quella che, nella letteratura umanistica latina, si effettuava, con Pontano e Paolo Cortesi, nei confronti di Cicerone e Virgilio, modelli nella prosa e nella poesia). Sannazaro legge Boccaccio e Petrarca in "verticale", vi riconosce le fonti classiche (Virgilio, Ovidio, Orazio, Claudiano, Propertio ecc.), e ne ricombina i testi in modo originale, dialogando contemporaneamente con gli antichi e con i moderni. Molti anni dopo, in una lettera della primavera del 1521 all'amico Antonio Seripando, Sannazaro fisserà proprio al 1482-83 l'avvio di questo suo personale metodo di lettura e creazione poetica, e di imitazio-

ne aperta a più modelli: «Son più di trentaotto anni che non fo altro se non questa maniera d'indagine, né credo aver fatto cosa che non l'abbia osservata in buoni autori, per quanto basta lo ingegno mio». A quel momento bisogna far risalire l'atto di nascita del classicismo dei moderni, nella letteratura in volgare, quasi vent'anni prima della "conversione" di Bembo alla filologia volgare, e quarant'anni prima delle *Prose della volgar lingua*; il laboratorio di formazione di una lingua letteraria "mezzana", e potenzialmente italiana, non più napoletana o toscana.

I "mosaici" dell'*Arcadia* sono quindi leggibili a più livelli, dalle microstrutture (le singole parole e i fenomeni derivativi a esse applicati, le *iuncturae* e soprattutto l'aggettivazione) alle macrostrutture (la riscrittura di intere sequenze, talvolta con rovesciamento di tonalità o segno, e l'influenza di più ampi modelli strutturali, dalla *Bucolica* virgiliana alle prose di Boccaccio, il *Filocolo*, l'*Elegia di madonna Fiammetta*, l'*Ameto*, il *Decameron*). La ripresa del repertorio tipico di situazioni e immagini porta a quella ricreazione in contesto arcadico che ne consacrerà l'uso successivo nelle letterature europee, da Lope de Vega a Sidney e oltre: la descrizione di un giardino o di un paesaggio naturale, il *locus amoenus* e il *locus terribilis*, la bellezza femminile. Ma il risultato non è mai l'accumulazione erudita. Per mezzo di una poetica di dissimulazione dell'*ars*, l'opera conclusa dovrà apparire naturale e spontanea, quando invece è il frutto di un raffinato, lungo, complesso lavoro di cesello, come ricorda Pontano nell'*Actius*, affidando proprio alla voce di Sannazaro il compito di esplicitare tale poetica. Ed è questo il messaggio paradossale del prologo del *Libro pastorale* (con ogni probabilità composto alla fine): il confronto tra natura e arte, fra poesia bucolica e poesia dotta, genere umile e genere alto.

Il primo tempo dell'*Arcadia* corrisponde alla prima redazione dell'opera, approdata allo stadio finale del *Libro pastorale nominato Arcadio*, e testimoniata dalla tradizione manoscritta (soprattutto di area settentrionale, emiliana e veneta, testimonianza di una ricezione ampia che supera subito i confini del Regno) e a stampa (nelle prime edizioni non autorizzate del 1502-04, a Venezia, Napoli e Milano). La struttura, in dieci prose e dieci egloghe (oltre al prologo), riprende lo stesso numero della *bucolica* virgiliana, e appare in sé conclusa, in un gioco sapiente di corrispondenze tra apertura e chiusura, tra la I e la X prosa (le descrizioni di paesag-

gio e d'ambiente: all'inizio il paesaggio "naturale" del Partenio, alla fine il giardino "artificioso" del sepolcro di Massilia alle pendici del sacro monte Menalo), e tra la I e la X egloga (in entrambe canta il pastore Selvaggio). Non è un libro narrativo, non è un romanzo ma, appunto, un *Libro pastorale*; un libro di "registrazione", la cui funzione primaria è quella di *raccontare* (cioè 'riferire, riprodurre fedelmente') le egloghe.

All'inizio (dopo il prelude del paesaggio del Partenio) le brevi prose sembrano avere solo funzione di raccordo per le egloghe. In questi primi esperimenti di transizione prosa-poesia (simili a più modesti esercizi già tentati in area napoletana, da Galeota e De Iennaro), Sannazaro sembra cercare una tensione lirica nuova. Sono territori di "confine", "soglie" marcate sempre dall'andamento poetico nella clausola del periodo, nei nessi aggettivo-sostantivo, nell'uso di epiteti e di superlativi assoluti. Le prime due egloghe, anteriori al prosimetro, oltre a una tradizionale tematica amorosa e morale conservano ancora la memoria del tempo in cui sono state composte, segnato dalla crisi di Napoli intorno al 1480, e dalla corruzione morale dilagante, causata da avidità e invidia. Nella I egloga, Selvaggio cerca di svegliare Ergasto dallo stato di isolamento e malinconica disperazione in cui si trova a causa di un amore infelice; nella II Montano e Uranio, prima di intonare un canto amebeo, si scagliano contro i perfidi «lupi». Entrambe le egloghe, polimetriche e influenzate dai bucolici senesi (in particolare Arzocchi), hanno subito un intenso processo correttivo per consentirne l'inserimento nella nuova struttura (con un generale livellamento linguistico e stilistico ispirato soprattutto da Petrarca) ma anche per sfumare alcuni dei riferimenti politici contemporanei. Conta di più, nel *Libro pastorale*, il senso di appartenenza dei pastori a una comunità che a sua volta evoca la cerchia dei poeti umanisti e dei rimatori volgari contemporanei di Sannazaro.

In questa dimensione collettiva del sistema dei personaggi, l'io dell'autore diventa subito evanescente, perché preferisce proiettarsi sulle due figure autobiografiche che aprono l'opera, Selvaggio ed Ergasto; e anzi la prima parte fino alla V egloga può essere considerata come un unico ciclo di Ergasto (controfigura dell'autore), aperto e chiuso dallo stesso pastore che canta il proprio dolore per un amore non corrisposto, e poi, nella V egloga, la perdita del padre Androgeo. L'io non scompare del tutto: nella II prosa,

guidando il gregge verso una valle ombrosa, Sannazaro incontra il pastore Montano, che egli invita a cantare continuando il cammino (una delle situazioni più comuni in Arcadia, l'andare, il camminare insieme, ragionando o cantando, come nel *Fedro* di Platone, dove il tema del viaggio è figura del viaggio interiore degli spiriti che cercano insieme la verità). La proiezione dell'autore in alcuni personaggi (pastori d'Arcadia) permette anche di superare la possibile aporia creata dall'alterità di quei due mondi, Napoli e Arcadia, e di recuperare in parte la cifra allegorica caratteristica della poesia bucolica. Se Selvaggio ed Ergasto sono i "doppi" di Sannazaro, allora anche gli altri pastori possono rappresentare intellettuali e poeti della Napoli aragonese (come cercavano di identificare gli antichi postillatori e commentatori dell'*Arcadia*). Uno di loro è ricordato con il nome con cui era veramente conosciuto a corte, il «bifolco» spagnolo e abilissimo intagliatore Cariteo, travestimento bucolico del poeta catalano Benet Gareth, illustre petrarchista contemporaneo amico di Sannazaro. Altri, come Uranio e Montano, potrebbero rinviare alle due guide nei campi della poesia umanistica latina e della bucolica e lirica in volgare, rispettivamente Pontano e De Iennaro (forse in seguito di nuovo travestito nei panni del vecchio saggio pastore Opico).

Nella III prosa si registra il primo significativo ampliamento del registro prosastico, dovuto all'influsso crescente della cultura umanistica e antiquaria, riflessa nella riscrittura della descrizione dei riti festivi in onore della dea Pale, tratta dai *Fasti* di Ovidio: un rituale di purificazione legato alla memoria della fondazione di Roma e al culto degli elementi primordiali, l'acqua e il fuoco, una cerimonia simbolica del recupero dell'umanità delle origini. Ma la sequenza più rilevante della prosa, incastonata nei *Palilia*, è l'*ekphrasis* delle porte del tempio, dipinte con scene mitologiche che a loro volta rinviano a suggestioni artistiche antiche e moderne, tra le quali è riconoscibile il mirabile ciclo dei *Mesi* nella sala grande di Schifanoia a Ferrara, eseguito da Cosmé Tura, Francesco del Cossa e altri pittori ferraresi. Nella serie di Schifanoia, oltre alle complicate simbologie astrologiche, i cortigiani estensi potevano vedersi rispecchiati nello svolgimento dei rituali prescritti dal codice della vita di corte. Allo stesso modo, i pastori possono riconoscersi nelle immagini delle porte di Pale, in una sorta di *mise en abyme* della stessa Arcadia, e leggere, nella successione dei

miti, l'allegoria del trionfo dell'ingegno (Mercurio) e dell'amore contemplativo (Endimione, Paride) nei confronti dell'istinto ferino, dell'eros bestiale e incontrollato (simboleggiato dai satiri che hanno cercato invano di raggiungere le ninfe). Di nuovo, un sottile filo platonico, nella poetica dello sguardo, del primato della vita contemplativa, tra le solitudini d'Arcadia.

L'egloga successiva, la III, è la prima che sembra composta insieme al *Libro pastorale*, ed è in realtà non un'egloga ma una canzone petrarchesca (nello stesso metro di *Se 'l pensier che mi strugge*), in cui il pastore Galicio (l'umanista Elisio Calenzio) eleva un inno al sole nel giorno in cui celebra la nascita della sua donna, Amaranta. Sannazaro inserisce nel contesto bucolico un testo lirico, superando i confini del genere, e contaminando i riferimenti intertestuali con la poesia latina classica e umanistica. All'imitazione da Petrarca nell'egloga corrisponde l'imitazione da Boccaccio (dal *Filocolo* e dall'*Ameto*) nella prosa successiva con la descrizione di Amaranta, in una tonalità erotica (ma sempre al livello della contemplazione dell'immagine) che torna nella seconda parte della prosa, nella scena priapica dipinta sulla coppa di legno di faggio. Petrarca guida ancora la composizione della sestina doppia della IV egloga, cantata alternatamente dai pastori Logisto ed Elpino, figure simboliche opposte del dolore e della speranza, secondo una dialettica morale tipicamente petrarchesca (dal *De remediis utriusque fortunae*).

Sannazaro arriva così al centro del *Libro pastorale nominato Arcadio* e, come Virgilio, dedica la V prosa/egloga alla commemorazione di un defunto, il pastore Androgeo, padre di Ergasto; un tema importante, non solo per le possibilità di contaminazione e intarsio offerte dalla tradizione bucolica (Teocrito, Mosco, Bione, Virgilio, Nemesiano, Petrarca) e lirica (nella forma della canzone petrarchesca, con lo stesso metro di *Chiare, fresche e dolci acque*), ma anche perché riporta la focalizzazione sul personaggio autobiografico. Se Ergasto è il doppio di Sannazaro in Arcadia, allora Androgeo è figura del padre di Iacopo, Cola, scomparso nel 1462; e il dolore di Ergasto di fronte al sepolcro di Androgeo è lo stesso di Sannazaro nei confronti del padre che non egli ha mai conosciuto, e la cui scomparsa aveva effettivamente precipitato la sua famiglia (la sua privata "Arcadia") in condizioni di indigenza e difficoltà. La breve VI prosa può così presentare il ritorno in scena di San-

nazaro, con un forte inizio di periodo («Finalmente io») e con la caratterizzazione dell'«infinito dolore» (come Ergasto), causato però dalla «allontananza de la cara patria» e «altri giusti accidenti». Compare ora un altro suo doppio, Carino (pastore più teocriteo che virgiliano), e comincia un nuovo ciclo, dominante fino alla X prosa (cioè fino alla fine del *Libro pastorale*), sul tema dell'amore come *furor*, malattia e follia (e dei possibili *remedia*, la *medicina furoris* di Gallo). Sarà questa, come vedremo, la ragione dichiarata dell'esilio di Sannazaro in Arcadia (come Gallo), e della crisi esistenziale di molti dei pastori che incontra. A sua volta, il secondo ciclo può essere diviso in due parti, di cui la prima è appunto riservata al dittico Sannazaro-Carino, e al racconto parallelo delle loro storie d'amore, che quasi si confondono, e sembrano una sola storia.

La decisiva emersione dell'io avviene nella VII prosa, su invito dello stesso Carino che riconosce in Sannazaro uno straniero (non è un Arcade, ma un «pastore napoletano»), e lo invita a presentarsi alla collettività pastorale. Sannazaro parte da lontano, dalla memoria collettiva e familiare, dalle origini della città, Napoli (ed è la prima volta nell'opera che se ne fa il nome, con accenti di commozione per la «famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice forse quanto alcuna altra che al mondo ne sia»), e dei suoi antenati, i Sannazaro, discesi di Lomellina alla fine del Trecento al seguito degli Angiò-Durazzo. Nel continuo intrecciarsi dei piani di prospettiva, questa prosa è in un certo senso preannunciata dall'inserzione di un'altra egloga arcaica, la VI, che, cantata da Serrano e Opico, ci riporta alle vicende della «cara patria», alla denuncia della difficile situazione della Napoli contemporanea, e alla rievocazione di una mitica età dell'oro. L'«infinito dolore» di Sannazaro è già nella sofferenza di chi vede la propria città decadere inesorabilmente. Anche qui (come nella I e nella II egloga) il processo di rielaborazione è stato molto intenso. A Serrano è riservata la *pars destruens* di un presente dominato dall'avidità e dal vizio, mentre il vecchio Opico rievoca un favoloso tempo felice, arretrato nel lontanissimo e indistinto passato del mito dell'età dell'oro. La stessa Arcadia (in cui Sannazaro ora si trova) non è un'utopia, ma un'altra forma di società umana non immune da sofferenza e morte.

L'eco di questo disincanto si avverte quando Iacopo, nella VII prosa, racconta la propria storia (basata su *Vita nova* ed *Elegia di ma-*

donna Fiammetta, ma anche sul *Filocolo*, con l'incidenza crescente della storia di Fileno, dell'innocente e inconsapevole anti-Florio che fugge disperato per amore, tormentato da propositi di suicidio e infine trasformato in fonte): le origini della famiglia e la sua decadenza e povertà, l'infanzia, l'innamoramento per una «picciola fanciulla» vissuto interamente nella solitudine della propria anima, e poi (dopo aver contemplato anche la possibilità del suicidio) nelle *solitudini* d'Arcadia, dove fugge in esilio d'amore (come Gallo). L'Arcadia gli si rivela ora per quello che è veramente: una terra brulla e avara, disumana, niente affatto idillica.

Alla fine Iacopo, dichiarando il proprio cognome (quasi una *sfragis* nell'opera), ricorda che la fanciulla amata lo chiamava con un altro nome: Sincero. Destinato a diventare parte del nome accademico dell'umanista (*Actius Sincerus*), quell'appellativo nasceva nel cerchio chiuso del discorso amoroso, come *senhal* di una effettiva schiettezza e sincerità d'animo, che realmente gli antichi biografi riconoscono nella vita di Sannazaro. Un ideale della trasparenza, difficile da sostenere nella complessità relazionale della vita cortigiana, dove, all'opposto, sembrerebbe più opportuna la pratica della dissimulazione e della discrezione. Un "cuore di cristallo", quello di Sincero, che ispirerà un giorno l'invenzione della sua stessa "impresa", un'urna contenente pietre nere e una sola pietra bianca, con il motto *Aequabit nigras una, sed alba, notas* (e al Bembo, che ne criticherà l'invenzione osservando che le pietruzze non si potevano vedere perché l'urna, fatta di creta, non era trasparente, avrebbe risposto: «E la mia era di vetro»). Eppure Sincero, con tutta la sua "sincerità", si era sforzato in ogni modo di celare il suo amore alla fanciulla, ed era fuggito proprio per non farle scoprire la verità.

La VII egloga, *Sincero solo*, è di nuovo un testo petrarchesco precipitato in Arcadia, una sestina ispirata alla prima sestina del *Canzoniere*, «A qualunque animale alberga in terra», in cui Sannazaro esprime, in modalità lirica, la propria condizione di straniamento, di rovesciamento delle condizioni normali della vita. Ma Carino, all'inizio dell'VIII prosa, conforta Sincero con il lieto auspicio che rivedrà la patria e la fanciulla, e racconta la sua storia, anch'essa basata su un amore infelice, anche se con alcune differenze di fondo. Pur nell'identica difficoltà di comunicazione del discorso amoroso, Carino riesce nell'atto comunicativo, e pro-

prio per questo viene abbandonato dalla donna, e lasciato nella più nera disperazione. Il *medium* utilizzato per comunicare i propri sentimenti sembra anch'esso di «purissimo cristallo» come il cuore di Sincero: l'acqua limpida e immota di una sorgente, in cui la donna inconsapevole avrebbe visto l'effigie della ninfa amata da Carino, e cioè sé stessa, ingannata dallo stesso inganno di Narciso. Differisce anche la fase della disperazione di Carino, proiettata subito verso il suicidio, e preceduta da un lungo monologo agli elementi naturali, in cui emerge di nuovo la coscienza della crisi di ogni forma di comunicazione: «E che parlo io? E chi mi ascolta, altro che la risonante Eco?». Inutile è la parola, se manca il destinatario.

La crisi di comunicazione che segna questi episodi è probabilmente la stessa che Sannazaro percepiva nella società contemporanea, e che investiva soprattutto l'ambiente della corte aragonese, nei suoi rapporti con le altre forze del Regno; una crisi che diventava difficile da superare anche per un vecchio e consumato consigliere del principe come Diomede Carafa, o per un umanista come Pontano. A chi parla l'intellettuale? E chi lo ascolta? Su questa crisi si innesta la più sconvolgente digressione del *Libro pastorale*, nell'VIII prosa, la descrizione dell'uccellazione praticata da Carino e dalla sua amata, un brano che apparentemente non ha nulla a che fare con la doppia storia amorosa di Sincero-Carino, derivato in parte dai *Ruralia commoda* di Pietro de' Crescenzi e in parte dalla caccia di Ameto e Lia nella *Commedia delle ninfe fiorentine* di Boccaccio. La cattura e l'uccisione degli uccelli, al di là degli scopi immediati del sostentamento, e anche di una possibile allegoria erotica, ha qualcosa di sadico, e fa emergere quella dimensione profonda di violenza che percorre la civiltà italiana del Rinascimento, e investe in particolare Napoli negli anni ottanta del Quattrocento, con la Congiura dei Baroni e la spietata repressione che ne seguì. Un vero e proprio "teatro della crudeltà", simbolo della violenza universale che prevale sull'illusione d'amore, manifestazione di un pessimismo radicale nei confronti della società umana.

Partito Carino, dopo l'inaspettato lieto fine del suo racconto, Sannazaro fa entrare in scena un nuovo personaggio, Clonico, "l'agitato", esempio della malattia d'amore allo stadio terminale del *furor*, dell'imbestiamento e perdita dell'*humanitas*; un altro Ergasto, ma molto più *furens*. Inizia l'ultimo ciclo del *Libro pasto-*

rare, il ciclo di Clonico, che andrà avanti fino alla X prosa, dominato dai tentativi degli altri pastori di aiutare il compagno e farlo guarire, con qualunque mezzo, anche ricorrendo a incredibili pratiche di magia nera. L'VIII egloga è di nuovo un'egloga morale, dialogata tra Eugenio e Clonico (un'altra coppia, come Logisto-Elpino e Sincero-Carino), con il primo pastore che cerca di suggerire i *remedia amoris*. Anche qui, l'amore-*furor* può spingere solo a morte e distruzione (come nell'*Orfeo* di Poliziano), e a insani propositi di suicidio. Ma, singolarmente, il messaggio di Eugenio (in realtà, un pessimista radicale) non è molto confortante. Per lui la vita non è altro che breve illusione, e l'unico modo per superare la noia, la malinconia e il dolore è di non pensarci troppo, e di impegnarsi interamente nella dura fatica della terra.

I pastori si incamminano verso la montagna sacra, il Menalo, per visitare il mago Enareto (ancora un personaggio reale, e anzi il maestro di Sannazaro negli studi universitari, l'umanista Giuniano Maio), e liberare Clonico dal suo male; e anche il *Libro pastorale* s'avvia verso la sua conclusione, in un'atmosfera mutata che si riflette nell'inversione di polarità del rapporto tra prosa e poesia, sbilanciato ora a favore della prosa. Di più, le ultime due prose (IX-X) sembrano muoversi ora negli orizzonti culturali della filologia umanistica, in particolare con il mosaico di testi tratti dalla *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, un'opera al centro del dibattito contemporaneo tra Poliziano ed Ermolao Barbaro (e a Napoli, nello stesso periodo, oggetto di studio da parte di un allievo di Poliziano, Francesco Pucci). Anche la manierata IX egloga, litigiosa gara di canto tra Ofelia ed Elenco, potrebbe essere interpretata come un saggio di commento sul tema del confronto scolastico tra Virgilio e Teocrito (con la contaminazione tra la III egloga virgiliana e il V idillio teocriteo), un brillante esercizio filologico di confronto tra i generi (la linea rusticale-bucolico-comica contro quella lirico-elegiaco-petrarchesca), risolto in favore di un innalzamento di stile e di contenuti nel segno del trionfo finale di Apollo. A sua volta, la selezione delle tessere pliniane nelle prose ruota intorno a un unico tema (anch'esso di enorme fortuna nel Rinascimento, alle soglie dell'avvento della scienza moderna): la magia come rapporto diretto tra uomo e natura (percepita ancora come oscura e meravigliosa), nelle sue varie forme di divinazione e trasformazione, e naturalmente (tornando all'ossessivo problema di Erga-

sto, Logisto, Elpino, Sincero, Carino e Clonico) come *remedium amoris*. Ma vi si riconosce anche l'affiorare di un'ancestrale cultura popolare meridionale, del mondo del malocchio e delle "fatture" che tornerà prepotente nell'immaginario del *Pentamerone* di Basile. Dopo il canto delle tenebre di Sincero nella VII egloga, il *Libro pastorale* scivola a poco a poco verso il sottosuolo, verso una condizione sotterranea e inquieta dominata dal senso della morte, soprattutto nell'evocazione di un ultimo *locus horribilis* (non visitato dai pastori, ma descritto da Enareto nella X prosa come luogo del futuro rito notturno di purificazione di Clonico), la «profondissima valle» e la «grotta oscurissima» in cui si getta un «terribilissimo fiume», che non può essere altro che l'Alfeo. Nell'ultima prosa del *Libro pastorale*, dunque, torna il mito di Aretusa, che aveva accompagnato il canto estremo di Gallo nel finale della *Bucolica* e il viaggio sotterraneo di Aristeo nelle *Georgiche*, e ispirato a Sannazaro il passaggio in Arcadia.

Si accumulano intanto i segni della fine dell'opera (cioè del *Libro pastorale nominato Arcadio*). La IX egloga, con funzione di ricapitolazione, ripropone tutti i nomi dei pastori e anche delle pastorelle, e i temi più rilevanti. All'inizio della X prosa, davanti alla grotta del dio Pan, la visione della sacra sampogna del dio appesa a un altissimo pino e la rievocazione del suo passaggio di mano a un non nominato pastore siracusano (Teocrito) e poi al «mantuano Titiro» (Virgilio) consentono a Sannazaro di rievocare i due *auctores* più importanti del genere bucolico, e di dichiarare che, dopo Virgilio, nessuno è mai più riuscito a suonare quello strumento «compitamente» (cioè nella pienezza delle sue possibilità espressive), nonostante molti abbiano tentato di farlo. Nessuno, s'intende, fino a lui, fino al presente *Libro pastorale*. Per entrambi (Teocrito e Virgilio) Sannazaro sottolinea l'idea del "trasferimento" anche fisico della sampogna, di un "viaggio" del genere bucolico dall'Arcadia alla Sicilia identico a quello mitico di Aretusa e Alfeo: Teocrito, infatti, è ricordato come il primo che ha avuto l'ardire di suonare la sampogna «sopra le chiare onde de la compatriota Aretusa», mentre Virgilio, innalzata la sua poesia al livello dell'epica, è tornato ad appenderla all'altissimo pino sul Menalo (dove avrebbe vagato senza pace l'esule Gallo). Cioè (sottintende Sannazaro) la divina sampogna è tornata in Arcadia, e lì è rimasta. Per far rinascere l'antica poesia bucolica, in tutta la sua auten-

ticità, bisogna compiere di nuovo il viaggio in Arcadia, e avere il coraggio di staccare la sampogna dai rami del pino, e di suonarla, senza paura degli dèi (Apollo e Pan).

La sequenza finale della x prosa segna il punto d'arrivo del cammino dei pastori, e il punto d'arrivo del *Libro pastorale*. Su un colle alle pendici del Menalo, in uno splendido giardino, si leva il sepolcro di Massilia, in forma di piramide marmorea (simile al cipresso, che nella I prosa era stato paragonato alla "meta" di un circo, simbolica meta della vita). Massilia è la madre di Ergasto, e quindi è la madre di Sannazaro, Masella, trasformata in una sorta di "sibilla", di profetessa, di interprete fra l'umano e il divino. Il suo sepolcro corrisponde a quello di Androgeo nella v prosa, mentre il giardino richiama il pianoro del Partenio ad apertura dell'opera. Il giardino di Massilia è però un *locus amoenus* "artificioso", prodotto dalla sapiente opera dell'uomo, e non dalla natura; e quindi è l'archetipo del giardino italiano del Rinascimento, con la sua scenografia teatrale di monumenti all'antica, obelischi, tempietti, finte rovine sparse tra la vegetazione, siepi di bosso potate in forme bizzarre e umidi grottini. L'arte, nel finale del *Libro pastorale*, supera la natura imitandone le forme e fingendone la vita, in un gioco di differimenti che annulla la tragedia della morte, sublimata in una meditazione interiore sui destini della vita. L'arte (l'*ars*, la civiltà), in un certo senso, ci aiuta a vivere: non è vero che eravamo più felici e più buoni quando eravamo più selvaggi. E possiamo ora ritrovare la natura, cercando di ricostruire con essa un nuovo rapporto di armonia, un più avanzato punto di equilibrio. Una nuova ecologia.

La prosa finisce infatti nell'illusione della fusione tra uomo e natura, con l'esibizione di un intero brano di Teocrito, il finale del VII idillio, le *Talisie*. Ricantando Teocrito, Sannazaro vuole dimostrare di aver ripreso lui la sampogna di Pan, e di essere in grado di suonarla allo stesso livello dei suoi predecessori, e non come i modesti bucolici contemporanei. Il testo appare fedelmente tradotto dall'originale greco, senza ricorrere alla traduzione latina di Filetico. Di più, il VII idillio era percepito dal lettore quattrocentesco come conclusivo degli idilli bucolici del poeta siracusano, ed era l'unico in cui l'autore si proietta direttamente in uno dei suoi personaggi, Simichida. Esempio è la vicenda che vi si racconta: a Cos, in una calda giornata d'estate, nel pieno dell'ora meridiana,

Teocrito-Simichida, con i suoi amici Eucrito e Aminta, cammina dalla città alla campagna, per raggiungere la fattoria dei nobili Prasideo e Antigene, e festeggiarvi le feste Talisie in onore della dea Demetra (la Grande Madre, che in Sannazaro diventa la figura di Massilia). Lungo la strada è raggiunto da un capraio, Lìcida, che sembra piuttosto un dio (forse l'incarnazione di Pan; ma si rilevi la similarità con gli incontri di Sannazaro con Montano e con Carino), e camminando ognuno dei due canta (Lìcida l'amore per Ageanax, ricordando gli esempi di Dafni e Comata, Simichida l'amore per Mirto); poi, al momento di separarsi, Lìcida dona al compagno di cammino e di canto il suo bastone pastorale, segno di ammissione e consacrazione nella poesia bucolica. All'arrivo nella fattoria, Simichida e i suoi amici si riposano all'ombra degli alberi, in un opulento verziere. Con questa straordinaria interpretazione del *locus amoenus*, Teocrito (e con lui Sannazaro) dimostra in che modo la descrizione di un paesaggio e di un ambiente naturale possa collegarsi alla dimensione interiore dei personaggi. I viandanti si distendono sui lentischi e contemplano sopra di loro le chiome degli alberi mosse dal vento e ascoltano i suoni della vita, il ronzio degli insetti, i versi degli uccelli, il mormorio del ruscello. È il momento della pausa, della pienezza, dell'abbondanza vitale della natura, che precede appena lo sfiorimento, l'appassimento. E in quella pausa noi stessi (non più spettatori esterni) sentiamo di fare parte della grande ruota, del mistero ciclico della vita e della morte. E non ne abbiamo più paura.

Resta il tempo di un'ultima egloga, e il vecchio Opico chiede a Selvaggio di cantare «il nobile secolo», cioè le lodi del tempo presente. La X egloga (che sembra tornare alla maniera senese, alle terzine sdruciole e alla frottola) dovrebbe richiamare dunque, nella serie di corrispondenze con la *Bucolica* virgiliana, non il canto disperato di Gallo, ma la IV egloga *Pollio*, l'annuncio della nascita di un *puer* e dell'imminente ritorno dell'età dell'oro a compimento delle profezie della Sibilla Cumana (e «divina sibilla» era stata appena detta Massilia). E infatti, in alcuni manoscritti del *Libro pastorale* allo stadio finale, compare qui la didascalia «Del rinnovare de' secoli». Ma il proposito di Opico viene subito contraddetto dall'altro interlocutore dell'egloga, Fronimo ('l'assennato'), che denuncia la corruzione presente dei pastori, il loro sviamento dalle buone pratiche che dovrebbero illuminare il «nobile se-

colo». Selvaggio allora rivela un fatto sorprendente, e fino ad ora taciuto. Selvaggio è un altro doppio di Sannazaro (come Ergasto e Carino). Anche lui è stato un esule per amore, e ha compiuto lo stesso viaggio di Sannazaro, ma alla rovescia: Arcadia-Napoli, andata e ritorno. A Napoli c'è arrivato in modo misterioso, interrogando gli oracoli che l'hanno indirizzato verso la mitica città nata sul sepolcro della sirena Partenope. E lì ha effettivamente trovato le «dotte selve» e i saggi pastori che salvano le lodi del «nobile secolo» (i poeti e gli umanisti della Napoli contemporanea). E vi ha anche incontrato il *sole* che illumina tutti quei pastori, Giovan Francesco Caracciolo, e ora ne riproduce il canto.

Nuova sorpresa. Sannazaro aveva promesso, nel prologo, di *raccontare* le egloghe udite dai pastori d'Arcadia; aveva già infranto la regola, *raccontando* un'egloga cantata da sé stesso (la VII egloga, il canto delle tenebre); e ora è Selvaggio a *raccontare* un'egloga di un pastore straniero, udita non in Arcadia ma a Napoli. Di più, il canto di Caracciolo rovescia il quadro ottimistico del «nobile secolo» con una satira morale e profetica che rappresenta la situazione politica e civile di Napoli alla fine del 1485. Ecco la vera conclusione del *Libro pastorale nominato Arcadio*: un estremo lamento sulla rovina e la morte del mondo "pastorale", cioè della città dilaniata dalla discordia e dalla sopraffazione. Sannazaro introduce il vero nome dell'amico, senza velame allegorico, come Virgilio aveva osato pronunciare il nome di Gallo nella sua X egloga: in entrambi i casi, una voce "fuori dal coro", il nome scomodo di chi si era reso invisibile al regime, e ne era stato emarginato. Il rapporto Tiro/Virgilio-Gallo è speculare a quello Sannazaro/Sincero-Caracciolo: Sannazaro (come Gallo) è esule in Arcadia, Caracciolo, trattenuto a Napoli (ma avrebbe anch'egli voluto fuggirne), è diventato uno straniero in patria. La scelta del nome di Caracciolo, infine, è un atto di grande coraggio per Sannazaro, manifesto dei valori di amicizia e di "trasparenza" del sentire civile, in un periodo in cui la Congiura dei Baroni correva verso la sua tragica fine nel 1486; ed è un atto di coraggio confermato anche nella tradizione successiva dell'opera, nonostante il progressivo e radicale allontanamento dell'amico dalla cerchia aragonese di cui invece Sannazaro faceva parte, fino all'aperto sostegno dell'invasore francese del Regno nel 1495, Carlo VIII. Nel "cuore di cristallo" di Sincero, il nome dell'amico non cadrà mai.

Nella prima redazione, il *Libro pastorale nominato Arcadio*, nonostante gli elementi (retorici e tematici) di “chiusura” presenti nelle ultime prose/egloghe, resta comunque un “libro aperto”, affidato probabilmente a una prima trasmissione manoscritta con il consenso dell’autore. Uno dei manoscritti più corretti, e più belli per il corredo decorativo, fu addirittura allestito per la moglie di Alfonso duca di Calabria, Ippolita Sforza, illuminata mecenate, che però sarebbe morta di lì a poco, nel 1488; ma è indicativo il fatto che la tradizione dell’opera (priva di qualunque cenno encomiastico nei confronti del regime) avvenga quasi tutta fuori Napoli, segno di una difficoltà di ricezione e comprensione nell’ambiente della corte aragonese (al di fuori della stretta cerchia di amici e umanisti, Pontano, Cariteo e pochi altri). Quando Sannazaro ne riprende la composizione, intorno al 1492, è per portare a compimento lo spunto narrativo originario che gli ha permesso di inventare il rapporto Napoli-Arcadia: il ritorno di Sincero a Napoli. Sono gli anni decisivi del rapporto con Pontano, nuovo segretario regio dopo la rovina di Antonello Petrucci. Il coinvolgimento nella vita di corte si è intensificato: Sannazaro organizza feste e *far-se* per Alfonso duca di Calabria e altri principi aragonesi insieme a Cariteo, ed è allo stesso tempo raffinato intenditore d’arte accanto allo scultore Guido Mazzoni e al grande architetto-ingegnere fra Giocondo da Verona, dilettante d’architettura e lettore di Vitruvio e Leon Battista Alberti, antiquario ed epigrafista insieme a Filippino Bononi, guida turistica di illustri turisti stranieri negli itinerari dei Campi Flegrei che avevano un tempo affascinato Petrarca. Il giovane poeta bucolico in volgare *Iacobo Sannazaro* è diventato l’umanista *Actius Sincerus*, con la composizione dei libri delle *Elegiae* e degli *Epigrammata*, ma anche con la redazione di un rarefatto canzoniere di *Rime* in volgare, il più importante documento del monolinguisma petrarchesco prima di Bembo. Non c’è da stupirsi se la seconda redazione del libro pastorale comporti, oltre a un ulteriore processo correttivo sulla struttura esistente (ancora intenso sulle egloghe, e molto limitato nelle prose, che fin dall’inizio avevano raggiunto uno straordinario grado di equilibrio e musicalità), la grande giunta di due prose, due egloghe e un congedo, con un nuovo titolo, *Arcadia*, che sintetizzava nel nome della regione geografica, meta del viaggio e luogo dell’esilio di Sincero, l’elemento veramente più originale dell’opera, la ripresa del-

la x egloga virgiliana e l'invenzione di un mondo pastorale alternativo a quello reale, di uno spazio dell'utopia configurato non solo come allegoria ma anche come territorio autonomo e autoreferente.

Il finale dell'*Arcadia* deve quindi tornare a focalizzarsi sul personaggio autobiografico, su Sannazaro-Sincero che ricorda la sua città (il «mio paese», la «mia nobile e generosissima patria») appena evocata nel canto di Caracciolo riportato da Selvaggio. Prima che si compia il rito del ritorno, è necessaria però un'ultima ricapitolazione dell'universo pastorale. I pastori devono prendere congedo dall'autore in un'ultima rappresentazione collettiva, la celebrazione, sotto la guida di Ergasto, dei giochi pastorali nel giorno dell'anniversario della morte di Massilia; l'unico che non partecipa ai riti o alle gare è proprio Sannazaro, che gioca il ruolo esclusivo di spettatore, e con il cuore ha già lasciato l'*Arcadia* e si è già separato da quel mondo. Dopo l'amaro canto di Caracciolo, egli sa di tornare in una città difficile, e ormai macchiata dal sangue versato nel corso della repressione della Congiura dei Baroni, che ha travolto anche principi cui il giovane Iacopo era stato molto vicino, come Pirro del Balzo, il suocero di Costanza d'Avalos. Per questo, l'ultima giornata di Sannazaro in *Arcadia* è pervasa da una doppia inquietudine: il ricordo della morte della madre e il pensiero dominante di Napoli.

La densità intertestuale dell'intero episodio dei giochi pastorali (un mosaico di testi da Virgilio, Omero e Stazio) è un'altra dimostrazione dell'alto livello raggiunto dal classicismo di Sannazaro, di superamento dei confini del genere bucolico con la rimodulazione di testi epici e con scarti anche verso il registro comico-rusticale (altrimenti raro nell'*Arcadia*). Possibile un'allegoria politica: la competizione sportiva è proiezione pastorale delle lotte sociali e politiche contemporanee, che però la sapiente guida di Ergasto riesce sempre a ricondurre alla pacificazione e all'armonia. Da ricordare infine che si tratta comunque di giochi funebri, che nell'antichità accompagnavano il defunto nel suo viaggio ultraterreno: essi non sono solo legati alla memoria di Massilia, ma preludono anche al viaggio che Iacopo intraprenderà il giorno seguente, un viaggio sotterraneo che è come un viaggio sepolcrale, pervaso di segnali di morte. E realmente una parte di lui muore, e un'altra rinasce nelle acque attraverso le quali ritornerà a Napoli.

La funzione ricapitolativa dell'XI prosa si riconosce non solo nella ripresentazione di tutti i pastori che sono comparsi nel corso dell'opera, ma anche nelle continue allusioni al contesto culturale contemporaneo, a iniziare dall'omaggio a uno dei grandi protagonisti dell'arte del Rinascimento, Andrea Mantegna, promotore della rinascita dell'Antico e di una forma di linguaggio figurativo (nella pittura come nella grafica, nel disegno e nell'incisione, e nelle arti applicate) che sembra la traduzione visiva delle aspirazioni della civiltà umanistica. Il «padoano Mantegna» (che Sannazaro può realmente aver incontrato a Roma intorno al 1490, e che comunque sarebbe stato in contatto con il Pontano per il progetto di un monumento a Virgilio da erigere a Mantova con il patronato di Isabella d'Este) viene ricordato con il suo cognome reale, come artefice della splendida decorazione di un vaso di legno d'acero, che è parzialmente riconoscibile oggi in un disegno originale dell'artista. Alla fine della prosa, invece, Sannazaro traccia una piccola storia della poesia bucolica moderna (anche qui, una ricapitolazione che è un addio), facendo ricordare a Opico (con i nomi pastorali tratti dalle loro opere) Petrarca (*Silvio*), Boccaccio (*Idalogo et Ameto*), Arzocchi (*Crisaldo*), Benivieni (*Tirreno*), Alberti (*Tirsi*). Nell'allegoria, Opico (che probabilmente è ancora De Iennaro) afferma orgogliosamente di averli superati nelle gare svoltesi in commemorazione del pastore Panormita (ancora un personaggio reale della Napoli aragonese, l'umanista Antonio Beccadelli), a eccezione di Tirsi, a lui superiore per la qualità dell'arco (e quindi dello strumento poetico).

Il tema del superamento passa direttamente dal breve discorso di Opico all'XI egloga cantata da Ergasto, grande elegia funebre per la madre Massilia. Con l'ultima egloga cantata in Arcadia ascoltiamo anche per l'ultima volta la voce di un pastore arcade. Il superamento della tradizione bucolica del canto funebre del pastore era stato anticipato dalla V egloga in memoria di Ergasto, canzone petrarchesca e allo stesso tempo variazione sul I idillio di Teocrito e sulla V egloga di Virgilio. Ora Sannazaro amplia la rete dei rapporti intertestuali, ricorrendo soprattutto (nella prima parte, dominata dal pianto e dall'umanizzazione degli elementi naturali che sembrano partecipare al dolore universale) al III idillio di Mosco, l'epicedio per il pastore-cantore Bione, e poi di nuovo a Petrarca; il Petrarca dei *Trionfi*, che guarda oltre l'amore e la stessa

morte, oltre i limiti dell'esistenza biologica e individuale per mezzo della fama, con la sopravvivenza nel tempo resa possibile dalla forza eternatrice della poesia. E anche Ergasto, in questo finale, sembra trasformarsi nelle vesti di sacerdote della religione ancestrale di una Grande Madre che lo guarisce finalmente dal male d'amore.

Compiuto l'ultimo rito in onore di Massilia, il tempo di Sannazaro in Arcadia è scaduto. Dopo una notte agitata da sogni infausti, si compie il viaggio di rientro a Napoli. Ma è un ritorno inconsapevole (come se fosse un prolungamento del sogno) e quasi imprevisto. Dovrebbe essere il ritorno alla fanciulla amata (annunciato dal fausto auspicio di Carino nella VII prosa), e invece non se ne parlerà affatto, nell'accumulazione di ambigui segnali di morte. A differenza di Ergasto, Sannazaro è ancora ammalato d'amore: era partito da Napoli per sfuggire alla pulsione di morte causata dalla disperazione d'amore, e, come il Gallo virgiliano, nelle solitudini d'Arcadia non ha trovato alcuna medicina al suo furore. Dopo tutto il lungo parlare di *remedia amoris* e di riti di magia bianca e magia nera per guarire Clonico nelle prose IX-X, Sannazaro finisce proprio sulle rive del fiume Alfeo (il «terribilissimo fiume») in una notte oscura. Ma ha sbagliato notte. Siamo tra il 24 e il 25 aprile, cinque giorni dopo un plenilunio, e quindi non è il momento giusto previsto da Enareto per i riti ctonii. Il viaggio di ritorno comincia con i peggiori auspici: preceduto da oscuri *omina*, e segnato da elementi fantastici e soprannaturali, quasi infernali. Difficilmente potrà essere un viaggio di "liberazione", di purificazione positiva.

Naturalmente, è un viaggio sotterraneo. Sannazaro conclude l'*Arcadia* riprendendo lo spunto iniziale del mito di Alfeo e Aretusa evocato all'inizio dell'opera, e sottinteso nell'egloga virgiliana di Gallo. Entra nelle acque del fiume che si precipita nelle viscere della terra accompagnato da una ninfa che non può non essere Aretusa. E quindi, come Aristeo nel IV libro delle *Georgiche*, viene condotto alla mitica grotta dei fiumi, e seguendo i misteriosi percorsi delle acque (che gli antichi, e Seneca, assimilavano alla circolazione dell'umore vitale del corpo immane del mondo) lascia il Peloponneso, passa sotto il mare (come avevano fatto Alfeo e Aretusa) e arriva sotto la Campania, fino al piccolo e amato fiume che bagna la sua città, il Sebeto. Ovunque sono disseminati i presagi

di morte già anticipati dai sogni: le ninfe dei fiumi sono impegnate nella tessitura della storia tragica di Orfeo ed Euridice (un altro viaggio sotterraneo nel regno dei morti); e soprattutto gli appare l'antica Pompei sepolta dalle ceneri dell'eruzione del Vesuvio, visione della fine della civiltà umana travolta dal furore di una natura matrigna e sterminatrice.

Alla fine del viaggio, Sannazaro esce da una fontana alimentata dalle stesse acque del Sebeto. E scopre di essere capitato nel cuore della città, alle spalle di casa sua, sulla piazza della Sellaria, di fronte all'imponente facciata della chiesa di Sant'Agostino. È un momento tragico, e non riusciamo a capire perché. Gli ritorna tutto intero il desiderio di morire che aveva quando era fuggito da Napoli; viene in odio a sé stesso, e maledice il momento in cui ha lasciato l'Arcadia. Perché? Evidentemente, allo *spleen* individuale (il dolore per l'amore infelice, e poi la morte della madre, e l'inquietudine sulle sorti della fanciulla disperatamente amata) si aggiunge quello collettivo (la crisi e la decadenza di Napoli alla fine del Quattrocento, la Congiura dei Baroni e la scomparsa di tanti amici, la morte di un principe o di un sovrano aragonese, che potrebbe essere il giovane e amato re Ferrandino, già liberatore di Napoli dall'effimera conquista di Carlo VIII, scomparso nell'ottobre del 1496). In quel tempo che è stato lontano, a Napoli sono accadute cose terribili. Ma chi è morto? Di chi è l'irreparabile perdita? Nell'ambiguità assoluta dei segnali (l'albero tagliato, la Sirena, Orfeo, la Madre, la Fenice), la vicenda di morte che dà tanta angoscia a Sannazaro sembra allargarsi all'intera città. Forse è Napoli che è morta. Quella città in cui Iacopo era nato, la città dei sogni della giovinezza, splendida nella festa mobile delle corti dei principi, non esiste più.

E intanto, nella piazza, Sannazaro vede avvicinarsi due vecchi amici, che non lo riconoscono, «tanto il cangiato abito e 'l soverchio dolore *lo* aveano in non molto lungo tempo transfigurato». Sannazaro, nel suo viaggio in Arcadia, era cambiato, ma non in meglio. Il «soverchio dolore» non lo aveva abbandonato mai, e anzi, nel tempo, ne aveva deformato l'aspetto fisico, e indurito i tratti in una maschera di sofferenza. I due amici sono Cariteo (*Barcinio*), il poeta catalano già ricordato nella II prosa, e Summonte (*Summonzio*), l'umanista seguace del Pontano (e poi editore delle sue opere dopo la morte del maestro): ancora due figure rappresentative

della Napoli presente. Entrambi intonano l'ultima egloga, l'unica dell'*Arcadia* del tutto estranea all'*Arcadia*, e cantata a Napoli (di nuovo in disaccordo con quanto proposto nel prologo). Il travestimento bucolico interessa sia i due amici letterati che lo scenario in cui essi si muovono, il centro di Napoli travestito da "selva", una geografia urbana comunque riconoscibile nell'itinerario che sale da Portanova all'attuale via Tribunali, attraversando gli antichi decumani della città greco-romana. Qual è il punto d'arrivo di quest'ultimo itinerario dell'*Arcadia*? Esattamente la piazzetta di fronte alla Cappella Pontano, il mirabile tempietto all'antica fatto edificare da Pontano nel 1492 per ospitare le tombe della sua famiglia, a iniziare da quella dell'amatissima moglie Adriana, morta nel 1490. E infatti l'egloga sannazariana si rivela l'ultimo omaggio al grande maestro dell'Umanesimo napoletano, con la riscrittura dell'egloga latina *Meliseus* in cui Pontano aveva cantato la morte della moglie. La terza egloga funebre (e la terza tomba) dell'*Arcadia* (dopo quelle di Androgeo e di Massilia).

Se qui si conclude il viaggio di Sannazaro in Arcadia, il viaggio dell'*Arcadia* ha bisogno di un ultimo passaggio, prima della parola fine. Nel 1502, a Venezia, si pubblicò la prima e scorretta edizione del *Libro pastorale nominato Arcadio*, cioè della prima redazione dell'opera, da uno dei tanti manoscritti che avevano raggiunto Venezia una quindicina d'anni prima. Sannazaro non era più a Napoli. Aveva lasciato la città alla fine del 1501, per seguire, con pochi altri cortigiani, l'ultimo re aragonese Federico nell'esilio francese provocato dal crollo del Regno per l'invasione congiunta di Francesi e Spagnoli (un esilio vero e doloroso, non solo immaginato come quello in Arcadia); e a Napoli aveva anche lasciato il manoscritto autografo dell'*Arcadia*, presso il fratello Marcantonio. Quando a Blois, nel 1503, qualcuno gli porta una copia della stampa veneziana, si rinnova tutto il dolore per il destino dell'opera. E forse allora Sannazaro autorizza gli amici rimasti a Napoli (di nuovo, guarda caso, Summonte e Cariteo) a pubblicare l'opera completa, come avverrà infatti nel 1504. Per quell'edizione scrive un congedo *A la sampogna* che ha un duplice valore metapoetico: di commiato dall'opera, e allo stesso tempo dalla poesia bucolica in volgare. Il libro, che troppo a lungo è rimasto un libro aperto, ora si chiude. L'opera si allontana definitivamente dall'autore, e le vicissitudini della trasmissione testuale sono tali da apparire una

vera (e pericolosa) navigazione, e quindi un naufragio, come si legge nella dedica di Summonte. Ma anche per Sannazaro è la fine di un lungo viaggio, che lo ha visto passare dalle giovanili egloghe spicciolate e dalle prime farse recitate per una giovane sposa come Costanza d'Avalos al classicismo delle ultime prose ed egloghe dell'*Arcadia* e delle *Rime*, e poi all'esercizio esclusivo della poesia latina. Il congedo *A la sampogna* è un addio all'utopia ma anche alla città della giovinezza, ormai scomparsa. La voce lascia il posto al silenzio: ma può ancora consegnare, nelle ultime battute (derivate dai *Tristia* di Ovidio), il senso del messaggio morale riportato da Sannazaro nel suo personale viaggio in Arcadia: la solidarietà degli esseri umani di fronte alla realtà universale della morte, del dolore, dell'infelicità. Il viaggio in Arcadia si conclude a Napoli, perché l'*Arcadia* è anche un libro su Napoli. Il forte legame con la tradizione virgiliana è scritto nel cuore della città antica e medievale, e se ne era già reso conto il giovane Boccaccio. La geografia urbana, nella *Cronaca di Partenope*, si era strutturata nella forma di archivio fisico della memoria, di itinerario attraverso i luoghi della leggenda di Virgilio mago: il Castel dell'Ovo, la Grotta di Posillipo, la cosiddetta Tomba di Virgilio. Ma le ossa del poeta, dotate di poteri magici, non sono le sole su cui si fonda la città: la tradizione millenaria del culto dei morti, dei sepolcri, delle catacombe e dei corpi e del sangue miracoloso dei santi rivela la necessità di istituire una relazione permanente tra il sopra e il sotto, tra la vita degli uomini sulla terra e l'oscurità delle divinità ctonie e infernali. La città è nata sopra una tomba, quella della Sirena Partenope, cioè della creatura meravigliosa e micidiale che aveva tentato di ammaliare Ulisse e interromperne il viaggio. Come quello della sirena, anche il "corpo" di questa "nuova città" (*nea-polis*) si adagia e si allunga verso oriente e occidente, stretto dalle barriere naturali del mare e della collina, in rapporto strettissimo con una natura che sembra prima offrire una straordinaria benignità e dolcezza di clima e condizioni di vita, e poi tramutarsi (con le eruzioni del Vesuvio o dei vulcani dei Campi Flegrei) in apocalisse. Nasce a Napoli, forse fin dalle sue origini, il mito dell'armonia perduta. Se è possibile parlare di una funzione Napoli-Arcadia, nell'immaginario collettivo della modernità, è grazie a questo rapporto dialettico tra realtà e finzione, tra storia e mito. L'*Arcadia* è il doppio di Napoli. E Napoli apparirà allora, ai viaggiatori del *Grand Tour*, paradiso e utopia,

luogo dove ritrovare una condizione di felicità primitiva, di manifestazione spontanea di necessità primarie (la corporeità, la sessualità, la gioia, il nutrimento), di convivenza non drammatica tra vita e morte; ma poi anche, allo stesso tempo, paradiso abitato da diavoli e inferno metropolitano.

Oggi lo spazio del mito, corrosivo dal tempo e dagli uomini, non esiste più, o non è più riconoscibile nella memoria collettiva. Nel cuore di quella che è diventata una “città invisibile”, i luoghi che hanno contribuito alla fondazione della coscienza moderna sono scomparsi o del tutto ignorati. La vecchia casa dei Sannazaro si affaccia ancora sul vicolo dei *taffettanari*, a pochi passi dal delicato ricamo marmoreo del portale dei Bonifacio: ma la Sellaria è stata cancellata da un illusorio “risanamento”, e la grandiosa chiesa di Sant’Agostino, chiusa dal terremoto del 1980, rischia di crollare per degrado e incuria. A Mergellina, le acque di cristallo della spiaggia dove risuonavano fino a pochi decenni fa le voci cadenzate dei pescatori che tiravano a riva le reti sono ora soffocate da una selva di imbarcazioni da diporto simboli di un lusso volgare, e da un molo di aliscafi che nessun’altra città del mondo avrebbe mai consentito di costruire nel seno di quella bellezza numinosa. Anche la villa di Antignano, scomparsi orti e giardini, è quasi invisibile, coperta dai palazzi della moderna città collinare; almeno la Cappella Pontano, scrigno di sapienza civile incisa sulle epigrafi all’esterno e di commossa memoria familiare all’interno, nelle elegie di pietra dettate dal poeta per i suoi morti, ha riaperto le sue porte all’angolo di via Tribunali dove si conclude esattamente la storia raccontata nell’*Arcadia*, nello stesso punto in cui, sotto i portici della scomparsa casa di Pontano, usavano ritrovarsi gli amici di quella società di poeti e intellettuali che si sarebbe chiamata di nuovo, con nome antico, “accademia”. E il mitico Sebeto? Già Boccaccio faceva fatica a trovarlo, disperso tra l’acquedotto e i canali che scorrevano nei campi paludosi a oriente delle mura di Porta Nolana e di Porta del Carmine. Oggi è un rigagnolo quasi interamente coperto da strade, fabbriche, viadotti, una fogna che, dove esce alla luce, lambisce cumuli di rifiuti tra i quali giocano ignari sorridenti bambini di campi nomadi e cani abbandonati. Se chiudi gli occhi in una giornata di sole, vi potrai ancora sognare l’uscita del viaggio fantastico che, passando sotto il mare e sotto la terra, iniziava tra i fiumi e i monti di Arcadia?

Alla fine di questo viaggio in *Arcadia* (ma quale viaggio può dirsi realmente concluso?) mi è grato ricordare le sue tappe negli anni, e gli incontri che ne hanno segnato il cammino: il tempo ormai lontano al Liceo “Iacopo Sannazaro” di Napoli e la guida indimenticata della mia prima “maestra”, Dora Ferola; la tesi di laurea e poi di dottorato su Sannazaro in Francia e le scoperte dei codici con Giuseppe Billanovich all’Università Cattolica di Milano, e la “conversazione” di Maria Corti, Carlo Dionisotti, Giuseppe Velli, e Cesare Repossi nella sua Arcadia pavese; a Parigi, Pierre Laurens, Marc Deramaix, Danielle Boillet, Françoise Lavocat; i seminari e i convegni organizzati a Pisa, Trento, Messina, Bari e Venezia da Gabriella Albanese e Marco Santagata, Stefano Carrai, Vincenzo Fera e Giacomo Ferrai, Francesco Tateo, Angela Caracciolo Aricò e Davide Canfora; a Napoli, Liliana Monti Sabia e Lucia Gualdo Rosa, Giorgio Fulco, Matteo Palumbo, Pasquale Sabbatino, Riccardo Naldi, Tobia Toscano, Giancarlo Alfano; e ancora Jon Snyder, Lucia Re, Ed Tuttle, Pietro Frassica, John A. Marino, Supriya e Sukanta Chauduri, Regina Schwartz e Ed Muir; una geografia di amici che forse ha il significato di una mia personale Arcadia. È stato importante soprattutto il dialogo con i “lettori” dell’*Arcadia*, a cui devo tanta parte dell’intelligenza di un testo che forse solo oggi (dopo secoli di un’eccessiva quanto ambigua fortuna, seguita da una sfortuna altrettanto eccessiva) si comincia a capire nella realtà dei suoi rapporti con il mondo dell’autore, e nella complessità del disegno strutturale e della rete intertestuale: Francesco Erspamer, Gérard Marino, Gianni Villani, Marina Riccucci, Enrico Fenzi, Isabella Becherucci; e infine i miei studenti del corso di laurea specialistica all’Orientale di Napoli, che si sono impegnati nella scoperta di questo *Chef-d’oeuvre inconnu* con la passione dello scavo archeologico. Archeologia di parole, di gesti e sentimenti che, riportati alla luce, possono ancora tornare a parlare alla nostra immaginazione di un mondo “altro” e possibile.

Nota al testo

Arcadia in movimento

L'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro, nel testo che leggiamo oggi, non è che il punto d'arrivo di un'opera in movimento che attraversa, nelle differenti fasi redazionali, oltre vent'anni di storia letteraria e linguistica¹. La prima fase coincide con la composizione di alcune egloghe estravaganti (E) (ca. 1480-82), testimoniate nel testo originario da un solo manoscritto miscelaneo veneto di fine Quattrocento, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 475 2 (= It. Z 60) (*Vm*), e poi confluite nel prosimetro (le attuali egloghe I, II e VI)². Le lezioni di *Vm* furono trascritte alla fine del Seicento sui margini di un'edizione dell'*Arcadia* (Venezia, Aldo, 1514) conservata a Napoli, Bibl. Naz., S.Q. XIX A 33 (*P)³. Alle tre egloghe di *Vm* bisogna accostare un'altra egloga estravagante, esclusa dal prosimetro e intitolata *Alfanio e Cicaro*⁴.

La fase successiva è propriamente la prima redazione del prosimetro (A), in una forma che la tradizione manoscritta e a stampa fissa in un prologo, dieci prose e dieci egloghe (fine 1482-inizio 1486). A sua volta questa prima redazione attraversa due diversi stadi: il primo con il titolo latino *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* (A¹), testimoniato da manoscritti di area veneta o emiliana (anche di sole egloghe). Un manoscritto copiato nel 1503 da Iacopo Malagugio riporta interessanti postille con proposte interpretative dei nomi dei pastori (Milano, Bibl. Ambrosiana, C 112 inf = *Ma*).

Il secondo stadio presenta il titolo in volgare *Libro pastorale nominato Arcadio* (A²). Tra primo e secondo stadio le varianti si addensano soprattutto sulle tre egloghe più arcaiche (I, II, VI), al fine di eliminare gli attriti stilistici dovuti al loro inserimento nel prosimetro. Molto vicini all'originale nello stadio A² sono i manoscritti Vat. Barb. lat. 3964 (*Vb*), con frontespizio miniato e stemma della duchessa di Calabria Ippolita Maria Sforza (quindi probabi-

le copia di dedica, anteriore alla morte della duchessa, avvenuta il 20 agosto 1488); e Vat. lat. 3202 (*V*), di fine Quattrocento, già creduto autografo di Sannazaro. Un manoscritto notevole per la ricezione napoletana dell'opera è Napoli, Bibl. Naz., XIII G 37 (*N*), copiato nel 1489 a Castelnuovo dal barone Giovan Francesco di Montefalcione, che unisce il *Libro pastorale nominato Arcadio* alle rime di Pietro Iacopo De Iennaro e a un'antologia di egloghe di Sannazaro e De Iennaro⁵.

Alla prima redazione appartiene anche il testo delle prime stampe non autorizzate, sempre con il titolo *Libro pastorale nominato Arcadio*: Venezia, Bernardino Vercellese, 14 giugno e 22 novembre 1502, e 20 dicembre 1504; Napoli, Sigismondo Mayr, 26 gennaio 1503; Milano, Giovanni Angelo Scinzenzeler, 9 gennaio 1504⁶.

La seconda redazione del prosimetro (*B*), con il titolo definitivo *Arcadia*, oltre a interventi correttorii focalizzati soprattutto sulle egloghe, comporta l'aggiunta di due prose, due egloghe e un congedo *A la sampogna* (ca. 1492-96). Unico testimone, la prima edizione curata dall'umanista Pietro Summonte (sodale di Sannazaro e Pontano) presso Mayr, a Napoli, nel marzo 1504 (*S*), sulla base di un manoscritto autografo («quello originale medesimo quale ho trovato di sua mano correttissimo», lo definisce Summonte nella lettera dedicatoria al cardinal Luigi d'Aragona), conservato a Napoli presso il fratello di Iacopo, Marcantonio Sannazaro (il poeta era allora esule in Francia, e sarebbe tornato solo nel 1505): «ARCADIA / DEL SANNAZARO / TVTTA FORNITA / ET TRATTA / EMENDATISSIMA / DAL SVO / ORIGINALE»⁷. Un esemplare conservato a Napoli, Bibl. Naz., S.Q. XXI C 26, presenta interessanti postille di un lettore napoletano del primo Cinquecento, che interpreta l'opera come allegoria politica contemporanea, anche con evidenti anacronismi (ad esempio, il pastore Elenco in IXe sarebbe «il gran capitano» Consalvo di Cordova, f. G6r) (*Sn*²)⁸.

Nonostante Summonte dichiarasse di aver curato l'edizione «senza altra sua ordinazione, anzi forse (se io mal non estimo) non senza qualche offesa de l'animo suo quando per avventura il saprà» (*Dedica* 4), non è pensabile che Sannazaro non ne autorizzasse implicitamente l'operato; anzi, probabilmente, il congedo *A la sampogna* fu composto in Francia nel 1503, e subito inviato agli

amici napoletani. Summonte, già curatore dei testi latini del Pontano⁹, si trovò per la prima volta di fronte a un testo in volgare, e sentì tutta la responsabilità di pubblicarlo in una forma linguistica coerente, cercando di portarne avanti la toscanizzazione ed eliminando dialettalismi e latinismi. Non sempre sicuro del suo lavoro, intervenne intensamente e ripetutamente anche in tipografia, sulle forme appena composte, come testimoniano le varianti tra gli esemplari superstiti¹⁰.

L'edizione era dotata di un privilegio decennale di Consalvo di Cordova affinché l'opera non fosse ristampata nel Regno né importata dall'esterno. Intanto, Sannazaro era tornato dalla Francia (1505), e cominciò a seguire personalmente l'attività editoriale di Summonte dedicata alle opere di Pontano. Fu allora pubblicata a Napoli una nuova edizione dell'*Arcadia*, senza data e indicazioni tipografiche: «ARCADIA DEL SANNA/ZARO TVTTA FOR/NITA ET TRATTA / EMENDATISSI/MA DAL SVO / ORIGINA/LE ET NO/VA-MEN/TE IN / NA/POLI RESTAMPITA» (*S'*)¹¹. I caratteri, quasi identici a quelli di *S*, fanno attribuire la stampa allo stesso Mayr: cambiano però la spaziatura delle righe, più ampia, e la fascicolatura, più regolare (tutti quaternioni), tali da dare un senso di maggior eleganza nell'impaginazione. A differenza di *S*, gli esemplari di *S'* non presentano varianti, testimoniando invece un lavoro editoriale unitario e senza interventi intermedi.

Se lo stampatore è Mayr, l'assenza del colophon e delle indicazioni tipografiche può essere spiegata sia con il timore di infrangere il privilegio del 1504, sia con l'imbarazzo di esibire in modo esplicito il nome del Gran Capitano, caduto in disgrazia presso Ferdinando il Cattolico. Una data probabile è il 1507, nel periodo di permanenza del sovrano a Napoli (1° novembre 1506-4 giugno 1507), e l'edizione potrebbe essere stata destinata, più che a un generico mercato librario, alla circolazione specifica nella corte del Cattolico. L'antigrafo inviato in tipografia doveva essere un esemplare di *S* che aveva raccolto nei margini gli interventi dell'errata-corrige di *S*, e altre correzioni¹². Lo stampatore si limitò a riprodurlo così com'era, aggiungendo però alcuni minimi errori di composizione soprattutto nelle ultime tre prose, come se dovesse affrettarsi a portare a compimento l'opera (ad esempio, prima della partenza del re).

Gli stessi lettori recepirono la ristampa come una vera e propria "sostituzione" dell'*editio princeps*. Un esempio singolare di questo

fenomeno è l'esemplare di Chicago, Newberry Library, Wing ZP 5351.07, in cui le decorazioni miniate ritagliate da un esemplare di *S* furono incollate e "adattate" nei punti corrispondenti del testo (con qualche sfasatura causata dalla differente paginazione): buttata la vecchia edizione, se ne salvavano solo le illustrazioni, destinate a impreziosire la nuova¹³.

A questo punto, una ristampa corretta dell'*Arcadia*, a Napoli e presso lo stesso editore della *princeps*, non può essere avvenuta senza un'implicita autorizzazione dell'autore. La ristampa della lettera di Summonte ribadiva l'intera responsabilità editoriale di quest'ultimo, al quale Sannazaro non volle sovrapporsi, evitando che il proprio nome comparisse come curatore o revisore, e accettando sostanzialmente tutto il minuzioso lavoro di normalizzazione operato da Summonte in *S*. Nel 1507 la sua attenzione era infatti ormai rivolta esclusivamente all'ambito latino, con un ambizioso progetto di pubblicazione delle opere latine (*Epigrammata, Elegiae, Eclogae piscatoriae*, e un "divinum de Christi opus" che sarebbe stato poi il *De partu Virginis* pubblicato nel 1526), di quelle del Pontano, e dei testi classici scoperti in Francia, come rivela una lettera di Summonte a Francesco Poderico premessa all'edizione dell'*Actius* del Pontano (Napoli, Mayr, ottobre 1507). Parafrasando una definizione familiare per la critica leopardiana, *S'* può essere insomma considerata una "summontina corretta", che oggi è possibile utilizzare come base affidabile (con opportuni interventi) per l'edizione dell'*Arcadia*.

Dopo due edizioni uscite a Milano (Mantegazza, 17 febbraio 1509) e a Venezia (Giovanni Rosso da Vercelli, dicembre 1512), derivate la prima da *S* e la seconda da *S'*, e dopo la scadenza del privilegio decennale, esce l'edizione di Aldo Manuzio (Venezia, settembre 1514), preceduta da una lettera di dedica a Sannazaro. L'aldina segna veramente il punto di partenza della vulgata cinquecentesca: è la prima edizione dell'*Arcadia* in formato "tascabile", in ottavo e in caratteri corsivi, e inoltre compie il processo di normalizzazione linguistica in senso toscano nella prospettiva inaugurata dal Bembo con le edizioni di Petrarca volgare (1501) e degli *Asolani* (1505)¹⁴. Di più, soddisfa una richiesta di pubblicazione già avanzata da Aldo nell'ottobre del 1502 (in una lettera a Sannazaro

premessa all'edizione della *Vita et sito dei Zichi* di Giorgio Interiano), e probabilmente reiterata in occasione del passaggio di Sannazaro a Venezia nel marzo del 1505¹⁵. Enorme la fortuna editoriale dell'opera fino al 1646, con quasi 90 edizioni (di cui un'ottantina a Venezia, e nessuna a Napoli, eccettuate le due summontine), notevoli anche per le cure testuali di *editors* come Lodovico Dolce, e per i primi commenti, a cura di Francesco Sansovino (1559 e 1578), Tommaso Porcacchi (1566), Giovanni Battista Massarengo (1595). Tra 1646 e 1720, una sola edizione (1672), poi la piena riscoperta dell'opera, con le edizioni di Napoli (Mosca, 1720) e Padova (a cura di Giovanni Antonio e Gaetano Volpi, Comino, 1723), e altre 27 edizioni fino al 1840¹⁶. Parallela e immensa la fortuna dell'*Arcadia* nelle letterature europee, sia sul versante delle traduzioni (a iniziare da quella francese di Jean Martin nel 1544) che su quello delle imitazioni e rielaborazioni¹⁷.

Aprè la serie delle edizioni contemporanee, ispirate a criteri di maggior cura filologica, Michele Scherillo, che in realtà accosta il testo della prima redazione (per le prime dieci prose ed egloghe, nella lezione di *V*) a quello della seconda (per le ultime due prose ed egloghe e il congedo, nella lezione di *S*)¹⁸. La summontina (già ripresa dai fratelli Volpi nella Cominiana del 1723) è invece alla base delle edizioni di Enrico Carrara e Alfredo Mauro, e di quella più recente a cura di Francesco Erspamer¹⁹.

Il testo

Mentre una futura edizione critica dell'opera non potrà non essere un'edizione diacronica che renda conto con precisione della sua metamorfosi e della trasmissione manoscritta e a stampa, questa edizione privilegia il punto di arrivo del movimento dell'*Arcadia*, riproducendone il testo secondo la lezione di *S'*. Mi servo dell'esemplare conservato a Napoli, Biblioteca dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici "Benedetto Croce", Fondo Nicolini XVI 422, già posseduto da Guidubaldo II della Rovere duca di Urbino (morto nel 1574) (ex libris stampato all'interno del I piatto di copertina). Altri esemplari collazionati: Napoli, Bibl. Naz., 41 C 71 e S.Q. XXIV G 32; Firenze, Bibl. Naz. Centrale, Magliabechiano 5.7.123; Chicago, Newberry Library, Wing ZP 5351.07.

Il sistema delle caratteristiche grafiche e fonetiche di *S^r* (identiche a quelle di *S*) è sostanzialmente lo stesso presente negli autografi delle lettere di Sannazaro nel periodo che va dal giugno del 1517 all'aprile del 1521. Le lettere, quasi tutte indirizzate all'umanista Antonio Seripando (segretario del cardinale Luigi d'Aragona a Roma, e "consulente" di Sannazaro nelle fasi di elaborazione finale del *De partu Virginis*), presentano un alto grado di formalizzazione ortografica e fonetica, confermato anche dalla cura calligrafica e dall'uso di una scrittura simile a quella degli autografi dei testi classici scoperti in Francia (Ausonio, Antologia latina, l'*Ha-lieuticon* pseudo-ovidiano e i *Cynegetica* di Grattio e Nemesiano) e delle stesse opere latine di Sannazaro (*De partu Virginis*, *Eclo-gae piscatoriae*, *Elegiae*, *Epigrammata*). Si tratta infatti di lettere destinate non tanto alla fruizione privata del destinatario diretto, quanto alla circolazione nella cerchia di amici stabilitisi a Roma presso la corte di Leone X, tra i quali spiccano i nomi di Egidio da Viterbo e Antonio Tebaldeo. A distanza di una decina d'anni dalla summontina corretta (*S^r*), la consapevole conservazione della patina latineggiante rinvia ancora alle forme scritte della comunicazione cortigiana tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento.

In particolare, i fenomeni sistematicamente attestati nelle lettere autografe sono i seguenti:

- *h* etimologica e paraetimologica sia a inizio di parola (*homo, hora*, coniugazione del verbo *habere* ecc.) che di seguito a consonante (*ancho, anchora, honori, charta, boccha, stomacho*), e grafia latineggiante *ph/mph*;
- grafia *t/tt/ct* seguita da *i* semiconsonantica e vocale (*electione, prudentia, diligentia*), ma anche oscillazione con la grafia *ci* (*suspicionem, negotio, reingratiato*);
- uso della congiunzione *et*, sia davanti a vocale che davanti a consonante (*et si persuada, et amici, et precipue*);
- uso della preposizione *ad* sia davanti a vocale che davanti a consonante (*ad fare, ad cento*);
- scrizione unita delle preposizioni articolate (*dela, ale*);
- uso di *y* etimologica (*Sybilla e Sibylla, Egypto, Syria*);
- grafie dotte o paraetimologiche in corpo di parola *ct, dm, dv, ns, ps, pt, x* (*expecta, advento*);
- grafie prefissali latine *ab- ad- con- ex- in- ob- sub- trans-*;
- grafia latineggiante *-ii* per il plurale delle parole terminanti in *-io*.

Come segni di interpunzione Sannazaro usa la virgola, il punto (come pausa sia debole che forte, a fine periodo o paragrafo), i due punti (con valore simile al punto) e il punto interrogativo.

Oscillante è il sistema di accentazione: compaiono di solito non accenti o senza apostrofo monosillabi come *ne, se, piu, di* ('giorno'), *fe* ('fece'); presentano accento acuto le forme verbali del futuro e del passato remoto (*trovará, pigliará, portó*), e anche talvolta *há* e *ó* (congiunzione disgiuntiva); ha accento grave la 3ª persona singolare del verbo essere (*è*).

Non è usato l'apostrofo, per cui compare di solito una scrizione unita dove oggi si richiederebbe l'elisione, l'apocope o il troncamento. L'uso è comunque alternato con la scrizione divisa (*nel animo*).

La distinzione tra *u* e *v* varia a seconda della posizione: a inizio di parola compare la forma *v*, in corpo di parola la forma *u*.

Molto oscillante l'uso di minuscole e maiuscole, utilizzate talvolta le prime anche per nomi propri di famiglia (*marra*) e le seconde anche per nomi comuni.

In questa edizione si opera sul testo di *S^r* una serie di interventi finalizzati a renderne più agevole la leggibilità, senza mutarne la sostanza linguistica. In particolare:

- si elimina la *h* etimologica e paraetimologica sia a inizio di parola (*horridi* > *orridi*, coniugazione del verbo avere ecc.) che di seguito a consonante (*anchora* > *ancora*, *Scythia* > *Scizia*) ma si aggiunge la *h* nelle interiezioni (*o* > *oh*, *ai* > *ahi*); la grafia *ph* viene modificata in *f* (*pharetre* > *faretre*, *Nymphe* > *ninfe*);
- si ripristina la *n* davanti a labiale (*Nymphe* > *ninfe*, *gomfiate* > *gonfiate*);
- si riporta *t/tt* seguita da *i* semiconsonantica e vocale al suo probabile valore di pronuncia, cioè alla grafia *zi/zzi* più vocale (*spatiosi* > *spaziosi*, *affettione* > *affezzione*);
- la congiunzione *e* (in *S^r* sempre, sia davanti a vocale che consonante, con il segno tachigrafico *ē*, o con *Et* dopo punto fermo o a capoverso) viene resa con *et* davanti a vocale, con *e* davanti a consonante;
- si riduce ad *a* la preposizione *ad* davanti a consonante (*ad questa* > *a questa*; *ad riguardanti* > *a' riguardanti*);
- si adotta l'unica grafia *i* per *i, j, y* (*Nymphe* > *ninfe*, *Corydone* > *Coridone*, *Satyro* > *satiro*);
- si eliminano i rari casi di grafia culta del dittongo *ae-oe*, ridotto a *e* (*Phaetonte* > *Fetonte*);
- la grafia di *c* e *g* palatali è normalizzata all'uso moderno (*treccie* > *trece*, *celo* > *cielo*);
- si rende la nasale palatale con la grafia *gn* (*ogniuno* > *ognuno*, *ognihora* > *ognora*);
- si procede alla divisione o unione di parole all'uso moderno, in particolare per alcune forme di preposizione o congiunzione più articolo (*dele* > *de le*, *chele* > *che le*);
- si opera sistematicamente la distinzione di *u* e *v* all'uso moderno;
- si introducono accenti e segni di elisione, apocope e troncamento (del tutto assenti in *S^r*), e segni di dieresi nei testi poetici;

- si normalizza l'interpunzione all'uso moderno, conservando ove possibile le indicazioni di S^r , in cui sono presenti (oltre al punto interrogativo) solo i due segni di pausa debole (due punti) e pausa forte (punto fermo, seguito da maiuscola), non sempre riducibili a un sistema coerente; si conservano invece le parentesi tonde, usate per marcare le proposizioni di tipo incidentale;
- si normalizza all'uso moderno il sistema delle maiuscole;
- si sciogliono abbreviazioni e segni tachigrafici [$p(er)$, $p(re)$, $p(ro)$, $q(ua)n(do)$, $q(ue)l$, $-q(ue)$, $titulus$ per n e m , et].

Si conservano invece tutti gli altri fenomeni fonetici, grammaticali e sintattici:

- il vocalismo e il consonantismo;
- l'uso, la declinazione e la concordanza di sostantivi, aggettivi, articoli, pronomi;
- la coniugazione e la concordanza del verbo;
- la sintassi del periodo nella coordinazione e nella subordinazione.

In particolare si conservano le grafie dotte o paraetimologiche ct , dm , dv , ns , ps , pt , x ; le grafie prefissali latine $ab-$, $ad-$, $con-$, $ex-$, $in-$, $ob-$, $sub-$, $trans-$; la grafia latineggiante $-ii$ per il plurale delle parole terminanti in $-io$.

Segnalo i casi in cui il testo di S^r è preferito a quello di S .

	S^r	S
I 2	<i>dodeci o quindecim</i>	<i>dodici o quindici</i>
IIe 108	<i>sparge</i>	<i>spargi</i>
IV 3	<i>canzone</i>	<i>conzone</i>
VIe 74	<i>communi</i>	<i>commoni</i>
VII 27	<i>recordandomi</i>	<i>ricordandomi</i>
VIIe 14	<i>qualche</i>	<i>quache</i>
VIII 2	<i>rispusi</i>	<i>ripusi</i>
VIII 17	<i>le impediua</i>	<i>le impendiva</i>
VIII 58	<i>dovresti</i>	<i>devresti</i>
VIIIe 125	<i>piangere</i>	<i>piangree</i>
IXe 116	<i>serua</i>	<i>serve</i>
X 15	<i>mane</i>	<i>mani</i>
X 52	<i>ne la</i>	<i>uela</i>
Xe 183	<i>radice</i>	<i>radici</i>
XI 14	<i>sentimo</i>	<i>sentimmo</i>
XI 37	<i>correua ad torno</i>	<i>correua ad torno ad torno</i>
XIe 116	<i>intenda</i>	<i>l'intenda</i>
XII 12	<i>donzella</i>	<i>doncella</i>
XII 19	<i>spacioso</i>	<i>spazioso</i>
XII 25	<i>maravigliaresti tu</i>	<i>maravigliarestiti tu</i>
XIIe 138	<i>homini</i>	<i>huomini</i>
XIIe 205	<i>ritorni</i>	<i>ritorne</i>

Lezioni erronee di *S*, corrette in *S'* sulla base dell'errata-corrige di *S*.

Ie 39: *dinverno* > *di verno*; Iie 123: *squardo* > *sguardo*; IVe 28: *udisti* > *udiste*; V 30: *herba* > *herbe*; V 33: *te cantamo* > *ti cantamo*; VIe 98: *con le parol manchor con la memoria* > *con le parole: anchor con la memoria (con le parole ma con la memoria*, Aldo 1514; cfr. Villani, 1989, pp. 20-1); VII 11: *nelo petto* > *nel petto*; VII 30: *de liequali* > *de le quali*; IX 26: *alleggerirne* > *alleggerirne*; XIIe 7: *cogione* > *cagione*.

Nei casi seguenti si operano invece correzioni al testo di *S'*.

Correzioni di errori e refusi di *S'* sulla base del testo di *S*.

Iie 50: *fatti* > *fati*; III 8: *satturi* > *saturi*; IV 7: *vieta* > *vietta*; V 29: *accutissime* > *acutissime*; ve 50: *dolce* > *dolse*; VI 5: *più che giallo* > *più che 'l giallo*; VI 10: *dirimpeto* > *dirimpetto*; VII 8: *padre mi* > *padre mio*; VIII 4: *pregi* > *preghi*; VIII 44: *mille corona* > *mille corone*; VIIIe 24: *vederannosi* > *uderannosi*; IX 2: *notte* > *notti*; IX 16: *lenguagi* > *lenguaggi*; IXe 142: *tacia* > *taci*; X 21: *intentivamente* > *intenzionalmente*; X 29: *potenti* > *potente*; X 50: *fate* > *fatte*; XI 13: *suovi* > *suoni*; XI 21: *leggrezza* > *leggerezza*; XI 32: *qualsivolia* > *qualsivoglia*; XI 33: *servisse* > *servirse*; XII 6: *attufase* > *attuffasse*; XII 15: *altro* > *alto*; XII 26: *abbraciamenti* > *abbracciamenti*; XII 29: *distesso* > *disteso*; XII 31: *finitivi* > *finitimi*; XII 41: *divide* > *si divide*; XII 43: *le coverta via* > *la coverta via*; XIIe 48: *fero* > *ferro*; XIIe 194: *cridava* > *gridava*; XIIe 199: *Sygni* > *Cygni*.

Correzioni di errori di *S*, segnalati nell'errata-corrige di *S*, ma non recepiti da *S'*.

V 2: *da tutte uditi* > *da tutti udite*; V 10: *postini* > *postine*; XIe 92: *altere* > *altera*.

Integrazioni di lacune di *S/S'*, proposte da Mauro sulla base delle prime edizioni.

III 5: *Et volta* > *Et <alcuna> volta* (Mauro) (*Et alcuna volta*, Vercellese 1502; *Et talvolta*, Porcacchi 1556); IV 28: *che una capra* > *che <per> una capra* (Mauro) (*che per una capra*, Aldo 1514); V 36: *su gli occhi* > *<in> su gli occhi* (Mauro) (*in su gli occhi*, Vercellese 1502).

Correzioni di refusi di *S/S'*.

VIe 121: *viglia* > *vigila*; *Dedica* 6: *tua Reverendissima* > *sua Reverendissima*.

A livello di impaginazione e paragrafatura si osserva in *S'* un importante carattere macrostrutturale (comune anche in larga parte della tradizione manoscritta e a stampa della prima redazione dell'opera), cioè che l'*Arcadia* è un libro privo di divisioni in parti o capitoli. Il prosimetro si presenta infatti come un *continuum* narrativo-lirico, in cui prose ed egloghe si alternano senza soluzio-

ne di continuità. Il passaggio dalla prosa alla poesia e poi di nuovo alla prosa è marcato non da un obbligatorio cambio di pagina (che occorre nove volte, per le seguenti prose ed egloghe: I, II, IIIe, VI, VII, VIIe, VIIIe, IXe, XIe; in *S* solo cinque volte: I, IXe, X, XIe, XII), ma da un semplice rigo bianco, e dalla presenza dello spazio bianco per il capolettera o per l'eventuale inserzione di un'iniziale miniata nelle copie di lusso. Solo le egloghe (oltre al congedo) sono dotate di un'intestazione in caratteri capitali, con i nomi degli "attori" (i pastori che cantano le egloghe), e l'eventuale indicazione del luogo (per la v egloga, *Ergasto sovra la sepultura*). Prose ed egloghe sono dunque prive di numerazione, elemento aggiunto da lettori e commentatori moderni per facilitare i riferimenti all'interno del testo. In questa edizione la tradizionale numerazione di prose ed egloghe (introdotta nel corso del Cinquecento) è comunque indicata all'inizio di ogni segmento testuale. Si adotta inoltre la numerazione dei paragrafi interni delle prose proposta da Mauro, e ripresa da Er-spamer. Il rinvio a prosa e paragrafo si effettua con un numero romano seguito da un numero arabo (ad esempio, I 3); il rinvio a egloga e verso, con un numero romano con la lettera "e" seguito da un numero arabo (ad esempio, Ie 25). Il prologo, anepigrafo, si indica con *Prologo*; il congedo, intitolato *A la sampogna*, con *Congedo*. Nell'*Appendice* si pubblica la lettera dedicatoria di Summonte, paratesto fondamentale in apertura delle prime edizioni napoletane *S* e *S^r* (e riprodotta ancora nella veneziana di Rosso nel 1512)²⁰.

Note

1. Rinvio (anche per il sistema di sigle) al fondamentale studio di Villani (1989), che sulla base di un'attenta *recensio* integra e corregge tutte le indagini precedenti (in particolare Carrara, 1905; Mauro, 1954; Corti, 1954 e 1964).
2. Mauro (p. 421); Villani (1989, pp. 46-51); Riccucci (1999; 2002).
3. Scherillo (pp. CCLXXV-CCLXXVII); Villani (1989, pp. 60-74).
4. Tramandata da due codici napoletani, Napoli, Bibl. Naz., XIII G 37, ff. 19v-31v (*N*) e Vat. lat. 9371, ff. 6v-7v (*V^r*), in un'antologia di egloghe di De Iennaro e Sannazaro, e dall'edizione Mayr del *Libro pastorale nominato Arcadio*, Napoli 26 gennaio 1503, ff. L3r-4v (Velli, 1983, pp. 20-32; edizione moderna in Scherillo, pp. 335-9).
5. Corti (1954); Vecce (2000, pp. 231-5). Un'analisi approfondita dei due manoscritti vaticani, con l'identificazione di *V* come il più vicino all'autografo, è ora in Villani (2012).

6. Mauro (1949).
7. Ed. in 4°, 98 fogli non numerati, segnatura A-L⁸, M⁶, N³; eleganti caratteri romani, 27 linee per pagina. Cfr. Volpi (pp. LIII-LV); Scherillo (pp. XXXV-XXXVIII); Folena (1952, pp. 11-2); Manzi (1971, p. 31); Villani (1989, pp. 10-5); Marconi (1997); Becherucci (2011b). Ne sopravvivono 24 esemplari, di cui alcuni membranacei con decorazioni miniate nel frontespizio e nelle pagine iniziali di prose ed egloghe, copie di dedica per destinatari illustri.
8. Scherillo (pp. CCV-CCVIII); Marconi (1997, p. 55).
9. Monti Sabia, Monti (2010, pp. 195-257).
10. Villani (1989, pp. 9-15); Trovato (1991, pp. 154-5); Marconi (1997); Villani (2006); Becherucci (2011b, pp. 251-8). Alla fine dell'edizione, f. N6v, anche un'errata-corrige, con il titolo «Errori dela Stampa». Anni dopo, lo stesso Summonte ricorderà quel lavoro di *editing* come estremamente gravoso, nella lettera di dedica a Iacopo Alfonso Ferrillo del *De fortuna* di Pontano (Napoli, Mayr, 1512, f. A1v): «Hoc mihi, qui tantopere in ea re laboravi, quam molestum fuerit, dicere vix queam. En quo labores nostri tantaque illa abiit cura. Non ab re, ait poeta noster, omnia fatis in peius ruere».
11. Ed. in 4°, 104 fogli non numerati, segnatura A⁸-N⁸, caratteri romani, 25 linee per pagina. Cfr. Volpi (p. LV); Scherillo (p. XXXVIII, con attribuzione al Mayr, «ugualissima alla stampa anteriore»); Manzi (1971, p. 31: «identica alla precedente»); Villani (1989, pp. 15-8: ne rileva per primo la non identità con *S*); Marconi (1997, pp. 115-6: la considera invece «edizione pirata», con caratteri «non identici» a *S*); Becherucci (2011b, pp. 258-61); Faini (2009). Finora identificati 20 esemplari.
12. Villani (1989, pp. 15 e 18); Becherucci (2011b, p. 260).
13. In particolare, le miniature che incorniciano l'inizio di alcune prose presentano elementi direttamente legati al testo (strumenti musicali, animali, e soprattutto paesaggi sfumati che evocano la campagna veneta) e rinviano all'ambiente veneziano del primo Cinquecento, tra Giorgione e Benedetto Bordon, secondo Teresa d'Urso (che ringrazio per la preziosa *expertise*): ma rinvio altrove per uno studio approfondito su questo episodio, e sulla ricezione dell'*Arcadia* in ambito figurativo.
14. Volpi (pp. LV-LVI); Folena (1952, p. 14); Trovato (1991, pp. 156-8); Becherucci (2011b, pp. 261-3).
15. Vecce (1988, pp. 58-9).
16. Volpi (pp. LVI-LXIV); Mauro (pp. 427-9).
17. Torraca (1882); Riccucci (2004); Alfano (2010).
18. Il testo della prima redazione risulta comunque criticamente inaffidabile (Corti, 1964, pp. 590-4; Villani, 2009).
19. Erspamer (p. 34, per il confronto anche con *S'*). A cura di Erspamer è anche il testo dell'edizione di Marino.
20. Edizioni moderne: Scherillo (pp. XXXVI-XXXVIII); Erspamer (pp. 49-51); Marino (pp. 2-7). Importanti considerazioni su questa dedica (in cui non sembra «estranea la mano dell'autore») in Becherucci (2011b, pp. 249-50 e 271-2).