

La Serenissima e il Regno

Nel V Centenario dell'*Arcadia*
di Iacopo Sannazaro

Estratto



Cacucci Editore - Bari

CARLO VECCE

Sannazaro e la lettura di Teocrito

Alberi, cespi, erbe, quasi
veri, quasi all'orlo del vero,
dal dominio del monte che la gran luce simula
Andrea Zanzotto

Il documento più significativo della lettura di Teocrito da parte di Sannazaro è certo il codice XXII 87 della Biblioteca Nazionale di Napoli, proveniente dalla biblioteca del convento teatino dei Santi Apostoli di Napoli, ove doveva essere confluito, con altri libri sannazariani, nel corso del Cinquecento¹. Il codice napoletano, che presenta la traduzione latina di trenta idilli teocritei e pseudoteocritei², è anche testimone di una rilevante vicenda di trasmissione testuale tra Napoli e Venezia. La serie dei trenta idilli deriva infatti fedelmente dall'edizione del *corpus* teocriteo stampata a Venezia da Aldo Manuzio nel febbraio del 1496 (1495 in stile veneto), prima parte di un volume dedicato a Battista Guarini che presentava, nella seconda parte, un'antologia di altri testi greci d'impiego scolastico. Dopo i diciotto idilli della *princeps* milanese di Bono Accursio (ca. 1480), l'edizione di Aldo poteva offrire, alla fine del Quattrocento, la scelta più ampia di testi teocritei e pseudoteocritei, permettendo il confronto diretto con l'autore che la tradizione critica, da Servio e dalle *Vitae vergilianae* antiche, indicava come il modello di Virgilio per la poesia bucolica: una questione non solo vivacemente dibattuta dalla filologia umanistica (da Poliziano a Landino), ma avvertita anche come fondativa per la rinascita del genere nella letteratura contemporanea.

¹ Cfr. CARLO VECCE, «*In Actis Sinceri bibliotheca: appunti sui libri di Sannazaro*, in *Studi vari di Lingua e Letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano, Cisalpino - Istituto Editoriale Universitario, 2000, pp. 301-310.

² Cfr. CARLO VECCE, *Un codice di Teocrito posseduto da Sannazaro*, in *Miscellanea di studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di CARLA MARIA MONTI e ANTONIO MANFREDI, Padova-Roma, Antenore, in corso di stampa.

La traduzione latina del codice napoletano deriva fedelmente dal testo dell'aldina nel cosiddetto 'secondo stato', più corretto (con il testo dell'ultimo fascicolo della parte teocritea, segnato QG, concluso dal *technopaegnon Syrinx*, incorciato in un disegno di zampogna a cinque buchi, e dal carne *In mortuum Adonem*)³. Si tratta di una traduzione elementare, *verbum de verbo*, senza alcuna ambizione di una riscrittura stilisticamente più elevata. L'elemento che sorprende, nel codice napoletano, è che questo esercizio scolastico e assolutamente privato si presenti, con ogni evidenza, come una trascrizione in bella copia di un testo preesistente, in una regolare scrittura calligrafica di primo Cinquecento, molto curata nelle titolazioni in caratteri epigrafici e in inchiostro rosso (utilizzato anche nelle *notae nominarum* marginali e nei segni paraffali). Lo spazio per la lettera iniziale di ogni idillio è lasciato in bianco, per un eventuale capolettera miniato. Tutti i nomi propri sono stati evidenziati dalla sovrapposizione di una linea orizzontale, per la probabile compilazione di un indice. La stessa mano del copista ha trascritto poi un rilevante sistema paratestuale, costituito da interventi interlineari e postille marginali, e proveniente dallo stesso antografo che aveva fornito il testo della traduzione: le varianti interlineari e le postille di linguistica storica rivelano il ricorso sistematico a strumenti grammaticali e lessicografici, anch'essi prodotti dall'officina di Aldo, come il *Dictionarium graecum* di Giovanni Crastone (pubblicato da Aldo, senza indicazione del nome dell'autore, nel dicembre 1497), e gli opuscoli di dialettologia greca di Giovanni Grammatico ed Eustazio raccolti da Guarino Favorino nel *Thesaurus Cornucopiae et Horti Adonidis* (miscellanea stampata da Aldo nell'agosto 1496). Inoltre, nelle postille non è infrequente l'uso del volgare, con la finalità di rendere il significato del lemma greco con un'immediatezza che la perifrasi latina non riusciva a dare: e si tratta di un volgare che presenta alcune inconfondibili caratteristiche della *koiné* napoletana di fine Quattrocento⁴.

³ *Theocritus quique feruntur bucolici graeci*, edidit CAROLUS GALLAVOTTI, Roma, Poligrafico dello Stato, 1955², pp. 306-307.

⁴ Ad esempio, f. 12r [Theocr. V 95, ἀπὸ πρίνοιο] "a stirpe", *add. mg.* "πρίνος pars fructus quae proximior est ramo vulgo *lo stroppone*"; f. 20v [Theocr. X 13, ἐκ πίτω δολίης δῆλον] "ex dolio fecem hauris", *add. mg.* "ἀνθλία sentina unde ἀνθλία sentinam haurio τῶν τοίω τοίω haurio; i. ex dolio sentinam hoc est fecem hauris i. *grasci a la fecca*"; f. 27r [Theocr. XV 3 ποτικρανίου] "capitale", *add. mg.* "ποτικρανίου a ποτὶ πρός ad et κράτος capud i. cervical capital quod ponitur ad capud *lo cossino*"; f. 29r [Theocr. XV 88 πλατέασθοισαι] "implentes", *add. mg.* "ὅτι πλατέασθοισαι a πλατέα via i. *piacegiante*, vel πλατέασθομαι a πλεθω impleo et πληθεῖω i. implentes".

In conclusione, l'analisi della traduzione latina e degli apparati interlineari e marginali dimostra che un lavoro così capillare doveva avere la finalità (oltre che dell'apprendimento diretto del greco) di allestire un libro di servizio che potesse facilitare la lettura diretta del testo greco dell'aldina. Probabilmente l'antografo era costituito dalla stessa edizione aldina, fascicolata a fogli alterni (foglio a stampa e foglio bianco): sui margini del testo greco si fermavano le postille marginali di interesse linguistico, mentre la traduzione veniva composta sul foglio bianco affrontato, e corretta in seguito nell'interlinea. Termine *post quem* per la traduzione è evidentemente il 1496, anno di stampa dell'aldina di Teocrito; per il lavoro di revisione bisogna considerare anche la disponibilità delle edizioni del *Dictionarium* (dicembre 1497) e del *Thesaurus* (agosto 1496), con l'aggiunta di qualche altra postilla negli anni successivi (ad esempio, per una citazione della traduzione di Gaza delle opere naturalistiche di Aristotele e Teofrasto, uscita presso Aldo nel marzo-maggio 1504). Ma d'altra parte la traduzione è sicuramente anteriore al 1516, cioè all'anno di pubblicazione di una migliore e più ampia edizione di Teocrito da parte di Giunta a Firenze e di Calliergis a Roma: edizione che avrebbe reso il testo aldino del tutto insufficiente, per chi avesse voluto cimentarsi in una traduzione completa dei bucolici greci.

Se la traduzione è ipotizzabile dunque a Napoli negli ultimi anni del Quattrocento, non altrettanto si può dire della sua trascrizione nella bella copia nel codice napoletano, la cui scrittura sembra risalire oltre il secondo decennio del secolo. Ed è a questa altezza cronologica che sul codice compare il nome di Sannazaro. Sul verso dell'ultima carta, f. 57v, in alto, si legge infatti la nota «Iac° Sanazaro 25 ott. MDXXIII»: poche parole, dall'inchiostro in parte svanito (su quella che è l'ultima facciata del manoscritto), ma sicuramente autografe, nella grafia tarda testimoniata dalle lettere scritte dal poeta ad Antonio Seripando nel 1521: una data che testimonia la fine del lavoro di trascrizione, nel 1523, ad opera di un calligrafo operante nell'ambiente di Antonio e Girolamo Seripando.

L'autore della traduzione, e del sistema paratestuale, era probabilmente lo stesso Sannazaro. Alla fine del Quattrocento è documentato il suo approfondimento dello studio del greco, in fogli di servizio nello zibaldone Viennese 3503: in particolare, in un foglio con l'abbozzo di traduzione della I Olimpica di Pindaro che presenta la medesima metodologia di traduzione *ad verbum* (rispettosa anche della divisione colo-

metrica delle strofi nell'originale greco), seguita da un saggio di rielaborazione stilistica⁵. E del resto Teocrito poteva allora guidare alcune interessanti scelte innovative nell'ambito del genere bucolico, autorizzando ad esempio la scenografia marina delle *Eclogae piscatoriae*, vicine all'ambientazione dell'idillio *Cyclops*, o dello pseudoteocriteo *Piscatores*.

Per Sannazaro, in ogni caso, si trattava di un 'ritorno' a Teocrito. Era al tempo della prima redazione dell'*Arcadia* (cioè il *Libro pastorale nominato Arcadio*) che era avvenuto il primo incontro: un incontro che poteva avere, per il poeta napoletano, valore genetico di superamento della tradizione bucolica antica e moderna, in latino e in volgare⁶.

Teocrito infatti è già nella filigrana della prima importante scelta compositiva dell'*Arcadio*, la questione dell'*inventio* del paesaggio, della scena per così dire 'teatrale' in cui sfila il movimento dei pastori⁷. Il carattere 'teatrale' era affine al contesto reale di fruizione della bucolica cortigiana nella seconda metà del Quattrocento, in testi che venivano spesso rappresentati nel corso delle feste di corte. La maggior parte delle egloghe moderne (come i modelli antichi) si presentavano a due o tre voci, e talvolta le didascalie nei manoscritti ne ricordavano esplicitamente le circostanze di 'esecuzione' (per esempio, nei casi dei poeti napoletani contemporanei di Sannazaro, Francesco Galeota e Rustico Romano), che vedevano coinvolti gli stessi autori, travestiti da pastore, e recitatori delle proprie egloghe.

⁵ Cfr. CARLO VECCE, *Esercizi di traduzione nella Napoli del Rinascimento. I: Sannazaro e Pindaro*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, 31, 2 (1989), pp. 309-29; e *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Sicania, 1998.

⁶ Cfr., per la precisa definizione della tradizione manoscritta della prima redazione, GIANNI VILLANI, *Per l'edizione dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Roma, Salerno, 1989; e, per questioni intertestuali e di cronologia, CARLO VECCE, *Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento, in Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di ANDREA COMBONI e ALESSANDRA DI RICCO, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000, pp. 221-252.

⁷ Sul tema del paesaggio in Sannazaro: FRANCESCO TORRACA, *La materia dell'Arcadia del Sannazaro*, Città di Castello 1888; PETER SCHUNK, *Sannazaros Arcadia*, «Romanistisches Jahrbuch», 21 (1970), pp. 93-106; DANIELLE BOILLET, *Paradis perdu et paradis retrouvés dans l'Arcadie de Sannazaro*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, vol. II, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1977, 11-140; WILLIAM J. KENNEDY, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*, Hannover and London, University Press of New England, 1983; FRANCESCO TATEO, *Le paysage dans la prose bucolique de Sannazaro*, in *Le paysage à la Renaissance*, par YVES GIRAUD, Colloque de Cannes (1985), Fribourg, Éditions Universitaires, pp. 135-146; ELZE KEGEL-BRINGGREVE, *The Echoing Woods. Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*, Amsterdam, Giebert, 1990.

Sulla soglia d'ingresso dell'opera (pr. I), Sannazaro voleva introdurre il suo lettore in un luogo assolutamente letterario, consacrato da una lunga tradizione poetica di descrizione botanica del *locus amoenus*, contaminando allusioni di segno ambivalente a Virgilio (*Georg.* 2, 63-72), Ovidio (*Met.* 10, 86-105: la foresta cantata da Orfeo, ma anche il luogo dove il vate sarà dilaniato dalle Baccanti; luogo teatrale per eccellenza nell'interpretazione contemporanea di Poliziano, non ignota a Sannazaro), Claudiano (*De raptu Pros.* 2, 101-17: la natura primaverile che vede il passaggio di Proserpina, ma anche il suo rapimento da parte di Plutone), gli autori greci, il *Dafni e Cloe* di Longo, e soprattutto Teocrito, di cui sembra ripresa l'immagine della foresta selvaggia sulla montagna, contemplata dai Dioscuri, composta da alberi di ogni specie, con una sorgente viva come il cristallo e l'argento ai piedi d'una roccia, pini elevati, pioppi bianchi, platani, cipressi dalla chioma frondosa, e fiori ovunque (Teocr. 22, 37-42). Accanto agli antichi, Sannazaro evocava anche i moderni, da Boccaccio (*Ameto*, XXVI: la descrizione del giardino di Pomona, ripresa di nuovo nella prosa VIII; e il *Decameron*, VI, concl. 19-32) a Poliziano (*Stanze* 1,82-85: il meraviglioso giardino nell'isola di Venere)⁸.

Nella prima parte dell'opera, l'io dell'autore-attore è quasi inesistente. Il suo ruolo è quello di un testimone, di un registratore fedele dei canti dei pastori. Un 'noi' indefinito compare nella seconda prosa per identificare il gruppo di pastori che hanno ascoltato l'egloga di Selvaggio ed Ergasto, e tra i quali si colloca anche Sannazaro, che, nella stessa prosa (ma dopo un tempo indeterminato: «passando in cotal guisa più e più giorni») si stacca a un certo momento dagli altri, e si dirige col suo gregge in direzione di una vallata più fresca; li incontrerà per caso un pastore di nome Montano, che lo invita a cantare, offrendogli un bastone fatto dal pastore Cariteo. In seguito, l'io del poeta è sempre confuso nella collettività pastorale. I pastori camminano e si spostano, di luogo in luogo, dando un movimento nuovo alla dimensione bucolica, di solito statica nella tradizione lirica. Come in una processione rituale, che va da una stazione all'altra, si susseguono la festa religiosa in onore della dea

⁸ Per le citazioni del testo dell'*Arcadia*, il commento e l'apparato delle fonti, cfr. IACOPO SANNAZARO, *Arcadia / L'Arcadie*, édition critique par FRANCESCO ERSPAMER, Introduction, traduction, notes et tables par GERARD MARINO, avec une préface de YVES BONNEFOY, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

Pale, i giochi, i riti funebri (pr. III). Ma vi si riconosce anche il ricordo del *Fedro* di Platone, con l'insistente tema del viaggio nel corso del quale si svolge la conversazione filosofica, il viaggio interiore degli spiriti che cercano insieme la verità.

Le descrizioni dei paesaggi d'Arcadia, per quanto nutrite della memoria della poesia classica, (soprattutto Virgilio), non sono mai dei momenti decorativi autonomi, ma si legano in profondità alla notazione dell'ora, del momento della giornata, e in effetti al movimento dei pastori nello spazio arcadico: l'alba e l'aurora, il mezzogiorno e il pomeriggio (l'ora divina, consacrata a Pan), il tramonto del sole (rappresentato nel dettaglio magnifico dei colori delle nuvole nell'ultima luce del giorno), la sera (con il verso dei 'fastidiosi' grilli), e infine la notte (con uno straordinario paesaggio lunare 'virgiliano'). Si tratta sempre di paesaggi 'sonori' (*songscapes*, per utilizzare la definizione di Charles Segal per i paesaggi di Teocrito)⁹, con dei suoni precisamente associati al cronotopo (anche nel caso dell'assoluto silenzio, dell'assenza di suono, associato all'ultimo paesaggio lunare). Bisogna osservare inoltre che questi paesaggi, o meglio, questi presentimenti di paesaggi segnano l'inizio o la fine di una sequenza narrativa, l'inizio di una nuova giornata pastorale, o il momento del riposo, o del sonno. Il paesaggio non è tratto solamente da questa 'realtà' arcadica (del tutto letteraria), ma può essere anche di secondo grado, derivato da una pittura, o un'opera figurativa, con il procedimento dell'*ekphrasis*, come nelle scene viste sulle porte del tempio di Pale (pr. III): una pittura che è lo specchio della stessa Arcadia, nel quale i pastori si vedono riflessi con i loro greggi. Accanto al *locus amoenus*, Sannazaro sviluppa infine le possibilità descrittive del *locus terribilis*, il luogo che fa paura, il regno del terrore sacro, dimora degli dei della terra e dei morti, come nella prosa V, prima del rito di commemorazione funebre del pastore Androgeo, con le fonti del fiume Erimanto, vera anticipazione del paesaggio manierista del giardino del Cinquecento, con le sue grotte, cascate, giochi d'acqua.

Fin a questo punto (pr. V), dunque, il paesaggio è una atmosfera più che una realtà naturale, una sorta di commento amplificato al tempo del racconto¹⁰. Resta allo stesso tempo un paesaggio molto 'letterario', per

quanto le citazioni degli autori antichi (soprattutto Virgilio, Ovidio, Claudiano, ma anche Plinio il Vecchio) siano sempre ricreate in modo originale. È la proiezione di un mondo interiore (come nel grande modello virgiliano), un paesaggio dell'anima ripiegata in attitudini malinconica, in cui l'esattezza ossessiva di certi dettagli (le orme dei cani, lo stridore dei grilli) dà un carattere quasi magico all'indefinito spaziale e temporale dell'insieme. La personalità di Sannazaro è quasi completamente confusa nel gruppo, ma allo stesso tempo si riflette in quella di altri pastori come Selvaggio ed Ergasto (e il pastore morto, Androgeo, è stato percepito dai commentatori come figura del padre del poeta).

Ma l'intera struttura cambia con la prosa VI (il centro dell'opera nella prima incompiuta redazione dell'*Arcadio*). L'autore-attore, il personaggio che dice 'io', prende la parola in prima persona. Nella prosa VII, Carino, pastore *ne l'aspetto giovanissimo*, descritto come un dio, parla a Sannazaro, invitandolo a raccontare la propria storia. È una vera rivelazione del soggetto, conclusa da un'egloga (egl. VII), la sola cantata in prima persona da Sannazaro, e composta nel difficile metro della sestina. In che consiste il racconto di Sannazaro? Non è una finzione bucolica o allegorica, ma la storia dell'infelice amore vissuto a Napoli, causa del viaggio e dell'esilio in Arcadia. Il *topos* è quello tipico della poesia *alla disperata*, in una diffusa digressione autobiografica, precisa anche in dettagli come l'origine della famiglia Sannazaro, gli eventi straordinari negli anni della nascita del poeta, i nomi storici dei re di Napoli; e vi si trova infine la dichiarazione del nome dell'autore (la prima volta nell'opera, quasi una *sfraghis*), il nome 'reale' Sannazaro seguito dal nome 'accademico' Sincero (e anche 'pastorale': Sannazaro è definito come un 'pastore napoletano', non è un Arcade, ma proviene dalla civiltà urbana). Le foreste d'Arcadia (le 'resonanti selve') si trasformano ora (in consonanza con l'angoscia dell'autore, la sua disperazione) in luoghi alpstri, solitari, quasi disumani, e in cui la stessa vita è difficile.

Il *Libro pastorale nominato Arcadio* (la prima redazione dell'opera) si conclude con la prosa X e l'egloga X, luoghi fondamentali per la poetica dell'autore, perché vi si racconta la storia della poesia bucolica, attraverso la storia allegorica della 'sompogna' sospesa nel tempio di Pan, passata di mano in mano, dal dio a un pastore siracusano (Teocrito) fino a Titiro (Virgilio): un *locus terribilis*, una grotta meravigliosa: «sotto una pendente ripa, fra ruinati sassi una spelunca vecchissima e grande, non so se naturalmente o se da manuale artificio cavata dal duro

⁹ Cfr. CHARLES SEGAL, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essay on Theocritus and Virgil*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

¹⁰ TATEO, *Le paysage* cit., p. 136.

monte» (pr. X, 5). Dopo il ricordo di un altro *locus terribilis*, una «profondissima valle» associata alle divinità infernali (pr. X, 22-26), dove si effettueranno i riti magici dei *remedia amoris* per liberare Sannazaro dalla schiavitù erotica, i pastori arrivano presso il sepolcro di Massilia, figura allegorica della madre di Sannazaro, Massella¹¹. È il pretesto per la descrizione di un vero giardino del Rinascimento italiano, con il monumento piramidale di Massilia, circondato dalle piante coltivate dal pastore figlio di Massilia, Ergasto, una delle controfigure di Sannazaro nell'opera. La recitazione dell'ultima egloga sarà affidata a Selvaggio, sul tema della lode del «nobile secolo» (non quello del mito, ma del tempo presente!); e Selvaggio celebrerà un poeta napoletano amico di Sannazaro, Giovanfrancesco Caracciolo, ricordato col suo nome reale, e con allusioni precise alla difficile situazione politica contemporanea (la lotta tra i principi aragonesi e i baroni meridionali).

La questione del paesaggio è dunque assolutamente fondamentale nell'economia dell'opera, già in questa prima redazione, né si risolve in elemento puramente esornativo, in decorazione scenografica, ma concorre alla definizione di un vero spazio di emergenza del soggetto. Tale questione, posta nella soglia d'ingresso dell'*Arcadio*, ne segna anche la soglia d'uscita, a chiusura della decima ed ultima prosa: ed è qui che il rinvio a Teocrito diventa assolutamente dominante. Si tratta di una descrizione eccezionale di *locus amoenus*, in cui i pastori finalmente si distendono, per ascoltare il canto finale:

ne ponemmo insieme con Ergasto in letti di alti lentischi distesi a giacere. Ove molti olmi, molte querce e molti allori sibilando con le tremule frondi, ne si moveano per sovra al capo; ai quali aggiungendosi ancora il mormorare de le roche onde, le quali fuggendo velocissime per le verdi erbe andavano a cercare il piano, rendevano insieme piacevolissimo suono ad udire. E per li ombrosi rami le argute cicale cantando si affatigavano sotto al gran caldo; la mesta Filomena da lunge tra folti spineti si lamentava; cantavano le merole, le upupe e le calandre; piangeva la solitaria tortora per le alte ripe; le sollecite api con suave susurro volavano intorno ai fonti. Ogni cosa redoliva de la fertile estate: redolivano i pomi per terra sparsi, de' quali tutto il suolo dinanzi ai piedi e per ogni lato ne vedevamo in abbondanza coverti; sovra ai quali i bassi alberi coi gravosi rami stavano sì inchinati, che quasi vinti dal maturo peso pareva che spezzare si volessono (pr. X, 57-60)

¹¹ Cfr. ANGELA CARACCILO ARICO, *L'Arcadia del Sannazaro e l'autunno del Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1995.

I commentatori moderni hanno già evidenziato il fatto che tutto questo passo deriva dall'idillio VII di Teocrito, le *Talisie*, con alcune contaminazioni di altra fonte (per esempio Boccaccio)¹²:

un fiumicello [...] cadendo faceva un romore a udire assai dilettevole [...] infino al mezzo del piano velocissima scorreva. (Bocc. *Dec.* VI, concl., 25-26.)

argutae [...] cicadae (Calpurn. 5, 56)

[...] ἐν τε βαθέαις
ἀέλαις σχοίνω χαμαῖσιν ἐκλιθήμες
ἐν τε νεοπιάταις γεγραβότες ἀνάρται.
πολλὰ δ' ἄμιν ὑπερθε κατὰ κράτος δοκοντο
ἀγέροισι πτόλαι τε· τὸ δ' ἔγγιθεν κερν ἕσσω
Νυμφῶν ἔξ ἄντροιο κατεβόμενον κελάρυζε.
τὰ δὲ ποτὶ σκαρπῶς ὄρθαμῖνισιν ἀθάλωτες
πέττες καταγέμετες ἔχον πόνον ἢ δ' ἰδιολυγῶν
πρόθεον ἐν πικναῖσι βῆταιν πρῶτασκον ἀνάσθαι·
δειδον κέρουα καὶ ἀκαυθίβες, ἔσπετε τρυγῶν,
πυγίστην σφαιλὴν περὶ πιδάκας ἀμφὶ μέλισσαι.
πῖν' ἴσθεον ἄερος μάλα πίνοντες, ὡσθε δ' ὄμῳρος.
ὄρναι μὲν πᾶρ ποσσὶ, παρὰ πλευραῖσι δὲ μάλα
δαφνιλέως ἀμῖν ἐκλινέετο, τὰ δ' ἐπέχωντο
ὄρναικες βραβύλοισι καταβύβοντες ἔραζε·
τετραέρες δὲ πῖθων ἀπελλετο κράτος ἀλειθαί.

Su alti letti di soffice lentisco ci distendemmo
e su pampini tagliati di fresco.
Sulle nostre teste stormivano molti
pioppi e olmi; vicino una fonte sacra
mormorava cadendo dalla grotta delle Ninfe.
Sui rami ombrosi le cicale bruciate dal sole
si davano gran pena a gridare; la ranocchia di lontano
faceva sentire il suo gracido, nascosta nei densi spineti.
Cantavano allodole e cardellini, gemeva la tortora,
api d'oro volavano intorno alle fontane.
Tutto esalava l'odore dell'estate matura, e dei suoi frutti.
Ai nostri piedi le pere, al nostro fianco le mele
rotolavano abbondanti; si curvavano
fino a terra rami carichi di prugne;
e dal collo degli orci si toglieva la pece di quattro anni.
(Id. 7,132-46)

Qual è il senso di una citazione così estesa, così raffinata, alla fine dell'*Arcadio*? Qual era la finalità allusiva di Sannazaro, nei confronti dei lettori contemporanei (e soprattutto dei lettori umanisti, che erano in grado di identificare la fonte, e il gioco imitativo)? Perché questo rinvio così forte a Teocrito, che va sicuramente al di là del modello dominante virgiliano nella bucolica (latina e volgare) del Quattrocento? Infine, Sannazaro (di cui sono noti i saggi di traduzione di poesia greca, ad esempio Pindaro, alla fine del secolo) era già in grado, intorno al 1484, di leggere direttamente i testi greci?

Nel caso di Teocrito, l'unica traduzione latina facilmente disponibile per i primi sette idilli era allora quella, in esametri, di Martino Filetico, pubblicata a Roma da Eucharis Silber verso il 1480, ma probabilmente già presente a Napoli, nel testo della prima redazione composta

¹² Cfr. *Arcadia di Jacobo Sannazaro secondo i manoscritti e le prime stampe*, con note ed introduzione di MICHELE SCHERILLO, Torino, Loescher, 1888, pp. 220-21; IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di FRANCESCO ERSPAMER, Milano, Mursia, 1990, pp. 180-181; SANNAZARO, *Arcadia / L'Arcadie* cit., pp. 184-85 e 358-59.

da Filetico a Urbino e dedicata al re Alfonso d'Aragona prima del 1458 (un testimone di questa prima redazione è oggi a Padova, Biblioteca del Seminario, ms. 84, ff. 5r-21v)¹³. In entrambe le redazioni Filetico, nello sforzo di dare una nuova interpretazione poetica degli idilli, rispettando la struttura dell'esametro latino, apporta notevoli varianti al testo originale di Teocrito, omettendo dettagli che apparivano al traduttore privi di reale importanza. Ora, la presenza di quei dettagli, omessi da Filetico, nella prosa dell'*Arcadio* sembra invece rivelare un ricorso diretto, da parte di Sannazaro, al testo greco (riporto di seguito i luoghi corrispondenti di *Id.* 7,132-46 nella versione del manoscritto padovano, f. 21v, e dell'edizione Silber, f. 20r, evidenziando in corsivo le consistenti varianti di traduzione del Filetico):

*Tunc lectis iunco laetata recentibus uvae
frondibus umbratae et resonabant desuper ulmi
populeumque nemus: gelida nec longius unda
fons sacer et viridi nympharum lapsus ab antro.
Et graciles ustae rapido sub sole Cicadae
umbrasis stantes ramis arbusta sonabant,
atque suos cantu miseris philomela labores
lenibat vepres et densas inter achantos.
Et volucres aliae recinebant molliter ore
quae recolunt symas tenues papposque volantes
arboribus tristis gemitus dare turtur ab altis.
Et liquidos fontis volitare examina circum
stridula. Fecundis tum messibus omnia longe
et pingui teneris redolebant fructibus aestae.
Dulcia fundebant pira necnon rosida mala
arboris in curvae fragiles tunc undique rami
qui laetam flexi magno sub pondere terram
iam quasi tangebant: crater redolentia apertus
corpora ab unguento pinguis faciebat olivi.*

*Lectus erat levibus iuncis et frondibus illic
pampineis positus quo nos dormivimus altum.
Dulciter umbratae resonabant desuper ulmi,
populeumque nemus: gelida nec longius unda
fons sacer atque cavo nympharum lapsus ab antro.
Hinc etiam graciles rapido sub sole Cicadae
vocibus assiduis crepitabant aestibus aptae:
inde suos cantu miseris philomela labores
lenibat vepres et densas inter achantos.
Hinc aliae volucres recinebant molliter ore
quae pappos circum volitant; et carduus asper
omnibus in terris tenuis his porrigis escas:
arboribus tristis gemitus dare turtur ab altis.
Et liquidos fontis volitare examina circum
stridula. Fecundis tum messibus omnis plena
et pinguis rosatis redolebant fructibus aestae.
Ili pira fundebant: hi cortice mala rubenti
arboribus incurvae fragiles per gramina rami:
qui laetam flexi pressanti pondere terram
iam quasi tangebant: redolens spirantia crater
corpora ab unguento pinguis faciebat olivi.*

Vale la pena di confrontare la traduzione del Filetico con il testo corrispondente della traduzione *verbum de verbo* del manoscritto napoletano dal quale s'è iniziato questo percorso, probabile lavoro di interpretazione condotto da Sannazaro verso la fine del Quattrocento. Vi si può riconoscere, ad esempio, l'attenzione meticolosa per parole rare come κελάρυζε, fondamentali nella costruzione del paesaggio 'sonoro': quel 'mormorare' (delle acque come delle fronde degli alberi) è anche

¹³ Cfr. GUIDO ARBIZZONI, *Note su Martino Filetico traduttore di Teocrito*, «Studi Umnistici Picensi», 13 (1993), pp. 25-31.

una delle prime impressioni acustiche in apertura del libro degli idilli di Teocrito, con i primi versi del *Tirsi* (Id. 1,1: «Dolce il mormorio del pino, o capraio, che canta là, accanto a quelle sorgenti»; tradotto letteralmente in «Suave quid susurrus»; cf. *Arcadia* pr. VII, 23, il «suave mormorio» delle colombe; e pr. X, 59, il «suave susurro», onomatopea per il ronzio delle api). Trascrivo il passo del codice napoletano, dal f. 17r, con le relative postille marginali

[...] inque profundis
suavis lentisci cubilibus cubavimus
inque nuper oesit letantes pampinis
multaeque nobis desuper iuxta caput movebantur
alni ulmique, de prope autem sacra aqua
nympharum ex antro destillans celaryzabat
ad umbratosque ramos ardentis
cicadae perstrepentes habebant laborem, ululaeque
a longe in densis ruborum stridebat spinis
cantabant corydi et cardueles, gembat turtur. avis genus
Volabant flavae circa fontes circum apes.
Omnia redolebant Estatem valde pinguem, redolebantque autumnum
pira quidem iuxta pedes, iuxta latera autem mala
abunde nobis volebantur, effundebanturque
rami brabyliis gravati ad terram.
Quadrimumque dolorum solvebatur a capite unguentum.
unctum quod ponitur in foramine dolorum ad bene
servanda vina ne evaporent;

Nell'*Arcadio*, la maggior parte delle citazioni da Teocrito (almeno quelle per le quali si può avanzare l'ipotesi di un ricorso sistematico al testo greco) compaiono dopo la prosa VII, dopo la rivelazione del soggetto nell'opera, anche se nella prosa X il modello di Teocrito si lega al mito dell'età dell'oro, collocato non nel passato ma nel presente raffinato e civilizzato della Napoli contemporanea. Ora, il settimo idillio di Teocrito, le *Talisie*, è il solo testo teocriteo condotto in prima persona dall'autore-attore, lo stesso Teocrito (sotto il nome di Simichida, che torna nel carne figurato della *Syrinx*, dedicato a Pan). Esempiare 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 Prasadamo e Antigene, e festeggiarvi le feste Talisie in onore della dea Demetra. Lungo la strada è raggiunto da un capraio, Licida, che sembra piuttosto un dio (l'incarnazione di Pan?), e camminando ognuno dei due canta (Licida l'amore per Ageanax, ricordando gli esempi di Dafni e Comata; Simichida l'amore per Mirto), poi, al mo-

mento di separarsi, Licida 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.

In questo finale, Teocrito dimostra così di aver compreso pienamente la magia del paesaggio, con la straordinaria descrizione del *locus amoenus*. Nel contrasto tra il poeta di città e il poeta-dio pastorale, il paesaggio è in sintonia patetica con i personaggi, con la loro idealizzazione primitivista, e con l'atmosfera ritualizzata che è propria del culto di Demetra¹⁴. Ed è proprio questa selezione metonimica del mondo pastorale ad essere colta perfettamente da Sannazaro, con una profondità di introspezione autobiografica ineludibile. Il culto di Demetra è per lui anche il culto della Grande Madre, anticipato dalla visita al sepolcro di Massilia, figura della madre del poeta. È il tempo della fusione armoniosa con la Natura opulenta, onnipotente nelle sue offerte di frutti e di felicità edenica.

L'*Arcadio* rivela così, anche nei suoi paesaggi, una struttura circolare. Il libro comincia con un *locus amoenus* chiuso e naturale, il paesaggio selvaggio di Partenio (pr. I), e termina con *locus amoenus* chiuso e coltivato, il paesaggio civilizzato del giardino rinascimentale presso il sepolcro della madre Massilia (pr. X). Comincia con una sintesi da Boccaccio e da altri autori classici, e termina con la citazione diretta di Teocrito, dal finale di un mimo che Sannazaro poteva considerare come associato agli idilli propriamente bucolici (e anche come un testo 'conclusivo', dal momento che costituiva l'ultimo testo della traduzione di Filetico): il solo mimo teocriteo, per di più, in cui sia evidente la rivelazione del soggetto. Teocrito poteva così autorizzare le deviazioni dalla tradizione bucolica latina, deviazioni riconoscibili anche nelle egloghe latine contemporanee di Pontano, e in seguito nei paesaggi marini delle *Eclogae piscatoriae*. Nel viaggio allegorico dell'*Arcadio*, in questo movimento lineare che torna al punto di partenza, Sannazaro compiva così il suo rito personale di iniziazione, il suo privato *bildungsroman*, il passaggio dai tormenti dell'amore e della morte alla *hesychia*, la calma serenità evocata nel *Fedro* di Platone, e riflessa nel paesaggio. Un sogno di armonia tra natura e civiltà umana, che la storia contemporanea, gli eventi violenti e tragici degli anni finali del Quattrocento (profetizzati da Caracciolo nell'egloga X) cancelleranno definitivamente, riportando la morte nello spazio dell'utopia.

¹⁴ Cfr. MARCO FANTUZZI e RICHARD HUNTER, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Bari, Laterza, 2002.