

*Nuova
Rivista
di
Letteratura Italiana*

*XII, 1-2
2009*



Edizioni ETS

GIANNI VILLANI

PROCESSI DI COMPOSIZIONE E 'DECOMPOSIZIONE'
NELL'ARCADIA DI SANNAZARO*

1. *Simboli in eclisse*

1.1. Si direbbe che certa flessibilità tematico-espressiva che sembra ammettere il modo pastorale, in non difficile osmosi tra forme del discorso differenti, sia come segnata dalla parola *ecloga* (*ek lego*, 'io scelgo', 'estrapolo', dunque testo strutturalmente autosufficiente, 'sciolto'). Così operò Virgilio: che attraverso un ravvicinato confronto tra mito e storia aveva già bene autorizzato l'uso duttile del mezzo poetico¹; così opererà circa quattordici secoli dopo Petrarca, nel cui *Bucolicum carmen* rifluiranno temi molto varî (privati, politici, filosofici, religiosi), e magari non altrettante suggestioni propriamente idilliche. In maniera analoga Boccaccio comporrà il suo *Buccolicon carmen*; mentre spunti campestri o precisi sfondi pastorali si riconosceranno senza difficoltà in testi diversi dei due trecentisti, sia in latino che in volgare (così soprattutto per Boccaccio). Insomma – espli-

* Per il presente lavoro – redatto dapprima in occasione del *Colloque Sannazar Pastoral* tenutosi a Parigi il 9-10 giugno 2006 – fu da noi pensato il titolo *Composition et décomposition de la matière dans l'Arcadie de Sannazar*. Di simile formulazione, difficilmente traducibile in italiano, si preferisce comunque conservare, alla lettera, almeno un aspetto basilare. Il contributo inoltre è stato rivisto e in parte riscritto nei primi mesi del 2010, a séguito dei molti studi in materia sannazariana comparsi tra 2007 e 2009. Schiettamente ringrazio quindi Marco Santagata, Mirko Tavoni e la Direzione della NRLI per averne consentito qui il recupero.

1. Nessun travestimento può ad esempio osservarsi nella famosa quarta ecloga, canto politico di ispirata profezia; mentre anche nella sesta da un lieve spunto pastorale può subito evolvere un timbro di tipo piuttosto epico (in particolare, vv. 31-40). Quanto a Teocrito, si potrebbe ripetere cosa analoga, aggiungendo anzi che il siracusano compì una scelta letteraria parzialmente idillica e che non aveva inteso definirsi come bucolica; per cui sarà utile considerare la funzione di modello alternativo offerta da Teocrito per l'*Arcadia*, e sin dalle più antiche fasi di stesura dell'opera (v. CARLO VECCE, *Sannazaro e la lettura di Teocrito*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'"Arcadia" di Iacopo Sannazaro. Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004)*, a c. di DAVIDE CANFORA e ANGELA CARACCILO ARICÒ, prefaz. di FRANCESCO TATEO, Bari, Cacucci Editore 2006, pp. 685-96, e in particolare pp. 688 e 696). D'altronde basti ripercorrere i rinvii alla trama di memorie letterarie dell'*Arcadia* effettuati da Marino nei suoi fruibili corredi al testo, per verificare ancora come, a mano a mano che si sfogli il libro, siano forse proprio i precedenti più strettamente bucolici a perder forza gravitazionale (IACOPO SANNAZARO, *Arcadia / L'Arcadie*, Édition critique par FRANCESCO ERSPAMER, Introduction, traduction, notes et tables par GÉRARD MARINO, avec une préface de YVES BONNEFOY, Paris, Les Belles Lettres 2004, la sezione «Sources et notes complémentaires», pp. 277-386 – d'ora in avanti *Arcadia / L'Arcadie*, da cui, di norma, per il testo qui avanti si cita). Per il mutare anzi degli orientamenti sannazariani in rapporto allo stesso Virgilio, e a favore piuttosto delle «Georgiche», v. GÉRARD MARINO, *Itinéraires de Sannazaro en Arcadie. L'héritage de Virgile (de Gallus et Orphée à Aristée)*, «Lettere italiane», II (2007), pp. 251-61.

citato che qui si intende semplicemente richiamare l'attenzione sulla natura quasi di fenice che il "genere" a tratti può rivelare – Sannazaro, allorché intorno al 1480 come «coltissimo giovane» (*Arcadia, A la sampogna* 16) cominciò ad accostarsi al modo bucolico, si trovò da un lato ad assumere a iniziale riferimento una misura moderna e sperimentale, contraddistinta da notevole polimetria, venutasi comunque affermando in Italia già nei primi decenni del XV secolo²; e d'altro canto a cimentarsi con un canone che di per sé, ma ancor più in quell'Umanesimo colmo, propiziava il confronto con ampia varietà di esempi (bucolici in senso stretto ma non necessariamente, antichi e moderni, in versi o prosa, o in versi e prosa). Sicché il successivo approdo alla stesura di un prosimetro con natura di progetto unitario avrà comportato una mossa abbastanza tranquilla in partenza, incoraggiata da certa leggerezza stessa della materia pastorale³; ma nel tempo, per quel letterato davvero coltissimo e aperto – pur in consapevolezza di percorsi preferiti – a molteplici curiosità formali⁴, si porrà il problema di dover risolvere alcuni problemi di composizione (nel senso etimologico del lemma), tra cui il controllo del rapporto tra parti in versi sempre più lyricizzanti e parti svolte in una prosa sempre più matura; e di dover quindi misurarsi con taluni principî di 'decomposizione' infiltratisi nel testo forse dal momento in cui l'autore progetta di «raccontare» le sue ecloghe ([*Prologo*] 4): poiché nella cornice delle prose vengono ad essere affisse come a distanza sia certe forme, sia l'urgenza di idee e fatti che le ispiravano all'origine (per lo più, qualche vicenda tra pubblica e privata o i sensi dell'amore volgenti al disamore).

Sia chiaro: volendo, si potrebbero bene invertire i termini dell'antinomia che intitola questi appunti, e parlare anzi molto meglio di "decomposizione e composizione": perché ciò che accadde nel corso di circa un quindicennio⁵ fu la

2. Sulla tempestiva affermazione della bucolica volgare nel XV secolo in Italia, sono messe a punto precisazioni da Antonio Gargano, in un saggio in cui convengono novità di indicazioni e chiarimenti di temi intricati: *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori 2005 (di più specifico interesse sannazariano, *La rinascita dell'egloga in volgare...*, pp. 181-210; e *L'ecloga a Napoli tra Sannazaro e Garcilaso*, pp. 181-210).

3. Questa che si chiama "leggerezza" (nella speranza che ci sia fatta venia per quanto di vago possa permanere nella formula) è un po' il *pendant* di altro profilo del genere, quello della sua incredibile «longevità», sino alle propaggini del XX secolo (STEFANO CARRAI, *Premessa*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a c. di ID., Roma-Padova, Antenore 1998, pp. V-VII).

4. Non solo entro i perimetri della bucolica volgare, ma proprie di un'attività letteraria tesa a guardare sempre oltre gli schemi originari, come mostrato di recente (PASQUALE SABBATINO, *Sannazaro e la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento. Tessere per la geografia e la storia della letteratura*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento. Convegno internazionale di studi (Napoli, 27-28 marzo 2006)*, a c. di ID., Firenze, Olschki 2009, pp. 1-27). Inoltre, per quanto più in particolare concerne l'*Arcadia*, al tutto idonea sarà la seguente valutazione: «che il romanzo al suo interno sia decisamente dinamico lo dimostra [...] la straordinaria molteplicità di generi intervenuti nella costruzione, in una sorta di pastiche multiplo che scavalca la semplice alternativa fra poesia bucolica e poesia petrarchesca» (RINALDO RINALDI, *La sintesi narrativa: "Arcadia" e altri romanzi*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da GIORGIO BARBERI SQUAROTTI [Umanesimo e Rinascimento, II], Torino, UTET 1993, p. 1199).

5. Quella delle cronologie interne dell'*Arcadia*, a fronte di certa penuria di riscontri oggettivi certi, è

«conquista» da parte di Sannazaro di forme nuove di poesia bucolica o di arte *tout court*⁶; ma qui è preferita la prima formulazione per il senso disilluso che accompagna il percorso; o in sostanza perché l'*Arcadia* si sarà alla fine rivelata «un rêve, auquel il faut renoncer»⁷. Scopo di queste pagine è insomma di illustrare brevemente alcuni processi della scrittura, a partire da due modalità d'analisi, che per essere fra loro distinte si spera pongano meglio in rilievo alcuni snodi del percorso: e ciò si farà soffermandosi innanzitutto su alcuni temi poetici «en profondeur»; quindi provando a verificarne possibili corrispondenze di superficie.

1.2. Merita dunque di essere considerata l'instabilità nel testo di alcuni notevoli motivi, solidariamente declinanti quanto al senso da un rapporto di relativa adesione all'universo arcadico a uno sempre più accentuato di distacco. Si osservino, ad esempio, i panorami idrografici del libro⁸, assumendo due oggetti in particolare: *fonti* o *fontane* da un lato, quindi *fiumi* e qualche raro derivato come *fiumicello*. I due segni – riscontrabili con occorrenza pressoché identica nel prosimetro: entrambi poco più di 40 volte⁹ – potrebbero intanto rinviare a due categorie dell'immaginazione, quella delle acque «claires et printanières» e quella delle acque «profondes» o «violentes»¹⁰, sebbene per i fiumi la simbologia appaia sfumata, perché le loro correnti possono essere sia trasparenti che cupe. Ma nelle variazioni che si determinano all'interno dei medesimi segni si intuisce meglio la deriva dall'*Arcadia* sperata a quella negata: *fonti* e *fontane* ricorrono infatti più

materia non semplice da ricondurre a sintesi, per cui si rinvia ai «repères chronologiques» in *L'Arcadie*, pp. LVII-LIX; ma v. pure qui avanti, n. 11, e passim.

6. Il termine «conquista» è preso in prestito da RINALDO RINALDI, *Dal silenzio al ricordo: conquista della scrittura nell'"Arcadia"*, «Critica letteraria», II (2007), pp. 277-94.

7. È la felice sintesi di Yves Bonnefoy, nella prefazione ad *Arcadia / L'Arcadie*, p. XIII.

8. Fra mito e metafora, il tema dell'idrografia nel mondo pastorale è oggetto di indagine in FRANÇOISE LAVOCAT, *Espaces arcadiques. Esquisse pour une hydrographie pastorale*, «Études Littéraires», 1-2, XXXIV (2002), pp. 153-67.

9. In qualche caso un lemma può essere esibito con valore traslato, come ad ecloga II 130, dove fiume su esempio petrarchesco (*R.V.F.*, CCLXXIX 11) sta proprio per 'lacrime' (sicché una lieve approssimazione nel computo è necessaria).

10. Come più rapidamente accadutoci in diversa circostanza, il pensiero va a GASTON BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti 1942, in particolare capp. I-II. Tra l'esemplificazione presente nel libro figura d'altronde un brano dal *Trionfo della morte* di D'Annunzio, a sostegno dell'assunto per cui l'immaginazione «aura des visions si elle s'éduque avec des rêveries avant de s'éduquer avec des expériences» (cit., p. 24). A riguardo, premesso che il luogo dannunziano riportato da Bachelard («[...] Et, quand nous commençons à ouvrir les yeux sur le visible, déjà nous étions depuis longtemps adhérents à l'invisible»: citato ivi) ben si adatterebbe alla comprensione di certi sensi dell'*Arcadia*, è opportuno aggiungere che D'Annunzio è tra gli autori che sapranno ricordarsi del libro di Sannazaro (cenni in GIANFRANCO FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'"Arcadia" di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki 1952, pp. 105-6; e però chi volesse esercitarsi sul punto potrebbe intanto rileggere la III ecloga dell'*Arcadia*, in particolare vv. 33-52, ponendo insieme mente a certi ritmi, risonanze e lemmi della *Pioggia nel pineto*).

spesso nelle prime cinque sezioni dell'opera (16 casi, con i prevalenti sintagmi: *vivi fonti*; o *puri fonti*; e *chiare* o *pure fontane*); mentre non se ne parlerà quasi nei capitoli XI-XII (che da soli, si badi, costituiscono poco meno di un terzo della estensione complessiva dell'*Arcadia*)¹¹. Ancor più interessa però che di simili emblemi venga progressivamente degradando il senso. Infatti, mentre sino a un certo punto *fonti* e *fontane* assicurano armonia o persino edenica ricchezza (III^e 38-9; IV 15; V 18),

e le *fontane intatte*
corrann di puro latte.

A la quale [valle] in brevissimo spazio pervenute [le compagne], e trovativi *i vivi fonti sì chiari* che di purissimo cristallo pareano, cominciarono con le gelide acque a rinfrescarsi i *belli volti* [...];

molte [pecore], bevendo per *le chiare fontane, si rallegravano* di vedersi specchiate dentro di quelle;

esse poi a mano a mano diventano la pietra presso cui si consuma un trauma, ed esattamente dalla prosa VII, dove il paradigma, oltre a collocarsi all'interno di un contesto negativo (l'assenza della fanciulla amata), si ravvicina a un particolare del paesaggio *terribilis* e anticipatore di quello dei fiumi sotterranei: «E' mi pare che le *concave grotte, i fonti* [...] la chiamino» (par. 21). Analogamente nel capitolo successivo la *fontana*, dapprima detta «bella» (par. 32), è la stessa che per il pastore Carino subito si trasforma in luogo del dolore, solo convenzionalmente ricomposto alla fine del racconto¹², e la cui percezione sembra entrare in concor-

11. Per sola condotta di linguaggio, e comunque con minime precisazioni aggiunte, si riepiloga che Sannazaro inizialmente componeva tre ecloghe (future I II VI dell'*Arcadia*); e che non molto dopo avviava un «Aeglogarum liber Arcadius inscriptus» (primo possibile titolo dell'opera, per cui CARLO VECCE, *Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a c. di ANDREA COMBONI e ALESSANDRA DI RICCO, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche 2000, pp. 221-52, a p. 239). Il testo – dieci capitoli prosa-ecloga, preceduti da un breve prologo – successivamente perfezionato circolò manoscritto di sicuro dall'agosto del 1488 con il titolo di *Libro pastorale nominato Arcadio* (v. il nostro "*Arcadia*" di Iacobo Sannazaro, in *Letteratura italiana. Le Opere*, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, diretta da ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi 1992, p. 869). Dopo il 1490, plausibilmente entro la metà circa degli anni '90 (e in futuro è forse questo uno dei punti maggiormente meritevoli di qualche ulteriore riflessione), Sannazaro aggiungeva due lunghi capitoli, nel contempo intervenendo sul testo già composto, sia per alquante cose di sostanza, sia per sottoporlo a diffuso ammodernamento linguistico. Si completò così l'*Arcadia*, che, con il viatico di un congedo, molto probabilmente ancor più tardo, *A la Sampogna*, fu stampata nel 1504 a Napoli per le cure di Pietro Summonte (sulle cui tematiche, pur meritevoli di ultime postille, si sorvola). È del pari noto che l'«Aeglogarum liber» – e solo esso – era stato impresso in modo scorretto una prima volta nel giugno del 1502 a Venezia, ma già con il titolo di *Libro pastorale* [...]. (D'ora in avanti potrò indicare il *Libro pastorale* con la sigla LP; mentre nei rinvii al testo, per le ecloghe, si adotterà, dove opportuno, l'abbreviazione in apice, I^e, II^e etc. Mi permetto infine di rinviare al nostro *Per l'edizione dell'"Arcadia" del Sannazaro*, Roma, Salerno Editrice 1989 – d'ora in avanti *Per l'edizione*...; e però si vedrà la bibliografia complessiva in *Arcadia / L'Arcadie*, pp. 387-9, e pp. 397-400).

12. Quasi per intervento di un *deus ex machina*: troppo portentoso è infatti l'esito, per essere credibile si-

renza con quella degli abissi (VIII 39)¹³. Più avanti i medesimi oggetti possono ben esser fatti di acque chiare, ma utili piuttosto alla purificazione (X 3); o chiamati a render mesta testimonianza, come le due fontane quasi oniriche che accanto al sepolcro di Massilia, madre di Ergasto¹⁴, riescono a evocare l'immagine di un cipresso (X 50):

Era la bella piramide in picciolo piano sopra una bassa montagnetta posta, *fra due fontane* di acque chiarissime e dolci, con la punta elevata verso il cielo *in forma d'un dritto* e folto *cipresso*;

In altri termini, a partire dal capitolo VII il simbolo tende a mutarsi in segno di *déracinement*, e sino al gesto estremo di Diana che respinge gli oggetti del suo trionfo, arco e dardi (X^e 128), «[...] e la *fontana* oue il protervo / Atteon divenne cervo; [...]» (X^e 130-1). Corale sfondo di un trauma o separazione insanabile o sentimento di assenza sono ancora *fonti* e *fontane* nelle occorrenze della critica X^e (65, 96) e nelle sei (XI^e 11, 109, 136; XII 46, XII^e 109, 133) della conclusione aggiunta (rare, in rapporto alla lunghezza dei capitoli XI e XII).

Quanto ai *fiumi*, si vedrà come nelle prime sezioni del libro essi si contraddistinguano per le loro acque trasparenti¹⁵; e come poi le cose cambino alla

no in fondo: «E queste parole dicendo, mi era alzato già per gittarmi da la alta ripa *quando subitamente* dal dextro lato mi vidi duo bianchi *colombi* venire [...]» (VIII 53).

13. Nella prosa VIII l'addio ai monti di Carino, malgrado il lieto fine, lascia pensare a un equilibrio comunque compromesso: «O naiadi, abitatrici de' *correnti fiumi*; o napee, graziosissima turba de' riposti luoghi e de' *liquidi fonti*: [...] prendete le ultime strida *anzi che io moia*» (par. 47); e soprattutto: «Addio, rive; addio piagge verdissime e fiumi! Vivete senza me lungo tempo» (par. 52). E che in tali parole possa presentirsi, con più di tre secoli di anticipo, come una nota di un ben più famoso addio ai monti, quello di Lucia ne *I Promessi Sposi*, traghettata sulle acque cupe, profonde e immobili del lago, fu ammesso con delicata preterizione da un fine studioso: «non oserò ricordare un altro "addio" ch'è sulle bocche di tutti e che pure è un "idillio"» (CARLO MUSCETTA, JACOBO SANNAZARO, in *I classici italiani*, I 2, *Dal Duecento al Quattrocento*, a c. di F. FIGURELLI, RAFFAELLO RAMAT, ETTORE BONORA, LUIGI RUSSO, CARLO MUSCETTA, Firenze, Sansoni 1962, p. 1259, n. 39). Direi però che l'eco di questa nota si riconoscerebbe meno flebile ove si osasse approfondire (e magari rivedere il perché del parere negativo pronunciato da Manzoni sull'*Arcadia*). D'altronde è l'intera prosa VIII (ben presente fra l'altro a Garcilaso, per cui v. ANTONIO GARGANO, *L'"Arcadia" di Sannazaro in Spagna: l'"Ecloga II" di Garcilaso tra "imitatio" e modello bucolico* [2008], in *Iacopo Sannazaro. La cultura...*, pp. 287-96) a rivelarsi non solo ricca di tracce letterarie, ma anche densa di spunti 'moderni', sicché valga pure ricordare l'affinità elettiva intercorrente fra Sincero e Carino, nella memoria degli anni puerili dell'uno e dell'altro (VITTORIO GAJETTI, *Edipo in "Arcadia". Miti e simboli nell'"Arcadia" del Sannazaro*, Napoli, Guida 1977, p. 28).

14. E specchio di Masella, madre di Sannazaro (*Arcadia / L'Arcadie*, p. 351, n. 47). Ma ora vedi anche GISELLA SERENA, *Ipotesi su Massilia-Maria tra "Arcadia" e "De partu Virginis"*, in *La Serenissima...*, pp. 661-8, che coglie un nesso (interessante anche per futuri appunti) tra la figura di Massilia e quella di Maria nel *De partu Virginis*.

15. Con 12 occorrenze sino a V^e. A dire il vero un annuncio d'acqua impetuosa parrebbe affiorare nella prosa che precede (V 14), ma non è ancora esattamente così. Guidati dal vecchio Opico, i pastori si approssimano alla sorgente dell'Erimanto, la quale «[...] da piè di un monte per una rottura di pietra viva con un rumore grandissimo e spaventevole [...] si caccia fore nel piano [...]». Il senso di paura termina infatti in un'impressione («la qual cosa di *lontano*, a chi solo vi andasse, porgerebbe di *prima intrata* paura

consueta svolta della prosa VII, dove il simbolo – in quanto “eau violente” già alluso attraverso un riferimento al «turbulento Volturmo» (par. 6) – si pone quale forma di tormentosa percezione e *omen* di crisi imminente (par. 25):

[...] mi sovienne *che fuggendo tal ora io dal consorzio de' pastori* per poter meglio ne le solitudini pensare a' miei mali, *ho veduto* la innamorata vaccarella andare sola [...], *e poi stanca gittarsi a la riva di alcun fiume*, dimenticata di pascere [...].

Da questo punto in poi i fiumi vedono le proprie acque convertirsi in lacrime o persino farsi alveo della morte (XI^e 10, 27-8), o le loro sponde offrirsi all'ascolto di pene senza rimedio (ancora VII 25, e XI^e 136); quindi essi si fanno traccia che conduce alle viscere della terra e della memoria (XII 13 e sgg.). Riemerso Sincero dagli “inferi” (XII 34), riaperto lo sguardo sulla realtà, la ragione del simbolo cessa e l'ultima vista di un fiume sarà quella consolante, ma piccola piccola in tutti i sensi, del familiare Seбето (XII 35) e delle sue *onde* per l'appunto *picciole* («flots modestes», come ottimamente reso in francese)¹⁶: il cui dio, in una epifania di limo e lacrime (XII 37-8), è restituito dal piano del simbolo a quello del mito¹⁷. Napoli sarà pure lì, ma l'*Arcadia* si è dissolta nel paradosso di due patrie agognate come a confronto: e di cui l'una, quella dell'utopia, per sempre persa, e l'altra dell'esperienza storica privata poetica, molto segnata dalle trasformazioni.

1.3. Nel solco del mito di Alfeo (XII 26) il tema si era d'altronde venuto collegando a quello degli abissi e appunto della terra, da cui tutto si genera ma dove

inextimabile [...]», e semplice «commune opinionione de' circumstanti populi» (par. 15; ma v. anche par. 16). Sicché la lieta brigata si allontana dal frastuono dell'acqua solo per cantare meglio, nel pacifico ricomporsi di un'alba serena (e dove non mancano «chiare fontane», par. 18). Analogamente, acque mosse, quelle della Sorga in Provenza, non avevano impedito a Petrarca di disegnare un voluttuoso notturno bucolico: «Quotiens hora illa [...], *non sine voluptate horrida, in immane illud fontis specus* intraverim, quo vel comitatum luce ingredi *horror* est! [...] *pavor nullus: lupus* nunquam in ea valle visus erat [...]: *bubulci* in pratis, *piscatores* in *fluvio* pervigiles, illi quidem *canebant*» (*Seniles*, X 2, 29-30).

16. La “piccolezza” del fiume sembrava assumere, nella prosa precedente (XI 2), un valore etico-estetico (suggerito dalla memoria: «mi *parea* [...] vedere il placidissimo Seбето, anzi il *mio* napoletano Tevere, [...] passare *soavemente* sotto le volte d'un *picciolo ponticello*, e senza strepito alcuno congiungersi col mare»), con qualche eco dal luogo in cui il *locus amoenus* (I 1) era connotato con dimensione parimenti circoscritta, spazio intimo di affetti e di piacere: «Giace [...] un *dilettevole* piano, di ampiezza *non molto spazioso*» (e si sarà trattato forse, a volerla dire con Barthes, di certo «caractère asocial de la jouissance»). Parrebbe infine che sia proprio la “piccolezza” (e solo essa) a distinguere il «dilettevole piano» dell'*Arcadia* dal «bellissimo piano e dilettevole» di *Decameron*, I *Introd.*, 4.

17. Sul rapporto tra geografia letteraria e geografia reale del Seбето, si vedano le note di CARLO VECCE, *Una chiosa all'“Arcadia”*, «Filologia e Critica», III (1999), pp. 438-40. Inoltre, per le contaminazioni letterarie operanti nel passo, come anche per significati più estesi che vi si possano cogliere, v. MARC DERA-MAIX, “*Manifesta Signa*”. *Théologie et poétique, hypotypose et ekphrasis dans le “De Partu Virginis” de Sannazar*, in *La Serenissima...*, pp. 173-202, a pp. 198-201. Da un punto di vista più generale, ricordo infine come di recente si sia giustamente richiamata l'attenzione sulla riconducibilità a ragioni pur soggettive e poetiche del sistema di allusioni e immagini contenute nell'opera (ANGELA CARACCILO ARICO, *Mito e bucolica nell'Arcadia di Iacopo Sannazaro e la cultura figurativa del Quattrocento*, in *La Serenissima...*, pp. 65-80, e in particolare pp. 71-2).

anche tutto si decompone (ad es., VII^e 13, X 32; e VIII^e 88-90). Dai meandri dei «regni foschi» (VII^e 38) o degli «oscuri regni de li subterraneii dii» (X 31) a pochissime creature, elette o mediatrici, è concesso tornare se vi discesero: e però la Luna – con la quale gli antichi romani avevano già identificato Diana, divinità eminentemente pastorale – sembra condividere qualche conoscenza del regno delle ombre: poiché essa, benché di natura celeste, non solo con le alterne fasi compare e scompare, intrinsecamente partecipando della luce e delle tenebre («semper alia sibi que dissimili» [sempre un'altra cosa e contraria a sé stessa])¹⁸; ma con il suo tramonto reca sbigottimento grave, in quanto, come riuscirà a dire un incredibile Leopardi, mette in ombra le ombre: «*Scende* la luna; e si scolora il mondo; / *spariscon l'ombre*, ed una / oscurità la valle e il monte imbruna» (*Il Tramonto della luna*, 12-4; *Canti*, XXXIII). E perciò non stupisce se nell'*Arcadia* sia possibile cogliere qualcosa che bene assomiglia allo sgomento suscitato dalla catabasi lunare. Cosa avrà voluto infatti mai dire, in uno dei concitati versi dell'ecloga decima il poeta Giovan Francesco Caracciolo, le cui parole giungono come di lontano? Mediate dalla voce di Selvaggio, esse a un certo punto suonano così (X^e 83):

Non vedete la luna *ineclipsata*?

Ebbene la forma *ineclipsare* / *ineclissare* (quale che sia una possibile contingenza ispiratrice della visione) è più unica che rara, quasi di sicuro conosciuta qui da Sannazaro, subito estinta in italiano antico, e di cui invano si cercherebbe un corrispettivo nel latino classico o intermedio, o in altre lingue romanze, e non solo romanze, sicché basti precisare che in essa all'idea dell'oscuramento sembra aggiungersi quella dell'abisso, con impressione di un orizzonte irreali. La crisi significata da una semplice eclisse o velatura dell'astro sarebbe d'altronde quella di un oscuramento grave ma di breve durata, di un provvisorio *obnubilarsi* della coscienza; là dove, con la lezione poi accolta – già sottile quanto efficace manierismo – Sannazaro sembra voler suggerire un fenomeno definitivo: e insomma piuttosto apocalisse che non eclisse¹⁹. Il particolare per di più va messo in stretta connessione con quanto detto solo poco avanti (v. 86) della costellazione di Arturo, che in realtà non tramonta, ma cade in mare con un tuffo: «e già s'attuffa Arturo in mezzo l'onde»; e con quanto ancora poco oltre è ripetuto per le stelle, le quali egualmente tutte, invece di tramontare, paiono inabissarsi: «Diana [...] /

18. PETRARCA, *Le Familiari*, XVI 3, 25.

19. La forma *ineclipsata* venne introdotta dall'autore in un secondo tempo, in quanto nei testimoni dell'«Aeglogarum liber» il verso si presentava concordemente così: «non vedete la luna già *eclipsata*?». La spinta al cambiamento, all'inizio, provenne forse dalla necessità di dissimulare rispetto al già del vicino verso 86; il risultato fu comunque eccezionale, sebbene anche la forma *eclipsare* avesse qualcosa di singolare, perché lì probabilmente adottata nel valore mediale di 'nascondersi', 'venir meno', e insomma 'cadere' (nel senso di 'deficere', 'obscurarsi', *eclipsare* è attestato nel latino intermedio; ma anche l'equivalente *eclissare* dell'italiano antico è bene attestato: *Paradiso*, XXV 119, e di lì a seguire).

che vede ognor al *fondo gir le stelle*» (v. 134)²⁰. A chiudere, converrà ricordare almeno un ulteriore luogo, decisivo, dove si legge essere la «moltiforme Luna potente nel cielo e negli *oscuri abissi*» (X 29): in ciò essa infine rivelando una natura simile a quella di alberi e piante.

Anche piante ed alberi sono infatti una forma intermedia e mediatrice, che punta in alto ma affonda nel basso, tra cielo e terra. Come scriveva Saramago, gli alberi vivono anzi in simbiosi con la terra²¹; ed hanno vita così duratura, da prolungare nel tempo gli echi di quella umana (V 13). Attraverso l'ombra protettiva dei rami, le piante sono perciò solidali con le tombe²², riuscendo il bosco in una sorta di empatia corale a perpetuare dopo la morte almeno il nome dell'«uomo fatto di terra»: «– Androgeo, Androgeo! – *sonaua il bosco*» (V^e 52). Sicché, pur nel contesto di un ufficio funebre, i riti in memoria di Androgeo si svolgono come in una festa pagana, al segno che dieci vaccai possono danzare accanto al «venerabile sepolcro» come «lascivi satiri» (V 20), e tanto che «il pastorale Apollo *tutto festivo* ne viene sulla sua tomba» (V 31)²³. Per tale motivo ancora al termine della prosa VIII saranno le *amadriadi* e soprattutto le *driadi*, rispettivamente abitatrici di alberi e selve, il termine di fidente invocazione da parte dell'afflitto Carino: tra le ninfe risultando esse le più salvifiche, in grado esplicitare una possibile funzione eternatrice (VIII 50), quasi lontano presentimento di nuclei tematici di tipo foscoliano:

20. Per la sconvolta immaginazione di X^e 83-92, 134, a parte qualche tenue eco classica (VERG., *Aen.*, VII 719) o già volgare (*R.V.F.*, L 46; e v. anche *Arcadia / L'Arcadie*, p. 361, n. ai vv. 84-6), difficile non pensare a suggestioni dall'*Apocalisse*: poiché nel testo giovanneo il nucleo della visione si riferisce proprio allo sprofondare di cieli e stelle negli abissi (*Apocalypsis Ioannis*, in particolare VIII 10-3; IX 1-2). Si vedrà anche, già in I^e, l'invocazione di Ergasto (vv. 43-5), dove però il segno («[...] *sommersgasi / la terra e 'l ciel*» [...]) interviene nel momento di uno sconforto individuale, non ancora contagiato all'esterno, in un contesto di «optimisme relatif» (volendo qui applicare la formula adottata, per paralleli aspetti della seconda ecloga, da DANIELLE BOILLET, *Paradis perdu et retrouvé dans l'«Arcadie» de Sannazaro*, in *Ville et campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, II [Le courtisan travesti], Études réunies par ANDRÉ ROCHON, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle 1977, p. 78-85). Similmente la luna a prosa III 2 era a tal punto già apparsa esente da «oscuramenti e crisi», da riuscire a irradiare una luce come diretta e non riflessa: «il lume de la luna era sí chiaro, che non altrimenti che se giorno stato fusse ne mostrava il camino».

21. In un breve racconto (*Quel vecchio uomo che abbracciava gli alberi*) lo scrittore ricorda l'addio alla vita dato da suo nonno analfabeta attraverso un lungo abbraccio agli alberi dell'orto, e a nulla più, nella misteriosa consapevolezza di un unico coincidente essere di alberi e terra («La Repubblica», 17 giugno 2006, prima pagina).

22. Per il sottile rapporto fra «alberi e tumuli» nell'*Arcadia*, e sulla funzione propiziatrice di scrittura esercitata dal simbolo delle piante, v. RINALDI, *Dal silenzio al ricordo...*, pp. 281-5. Notevole la conclusione, secondo cui «il romanzo di Sannazaro sembra tracciare la figura di un apprendistato letterario», come anche il principio individuato per la distanza che la memoria viene via via interponendo tra Sannazaro e l'*alter ego* Sincero, nella crescente consapevolezza di una ricerca formale rinnovata.

23. Della elegante levità con cui è poi svolto il tema sepolcrale nella V^e (relativamente sempre ad Androgeo) saprà ricordarsi l'Ariosto, nella *rêverie* di una celebre stanza del suo poema, la 72 del canto XXXIV (cfr. STEFANO GULIZIA, *L'«Arcadia» sulla luna: un'inversione pastorale nell'«Orlando Furioso»*, «Modern Language Notes», CXXIII, 1 [2008] [Italian Issue], pp. 160-78).

E voi, o driadi, [...] fate, *vi prego*, [...] che la *mia morte* fra queste ombre non si taccia, ma sempre si estenda piú di giorno in giorno ne li futuri secoli, acciò che *quel tempo il quale da la vita si manca, a la fama si supplisca*²⁴.

E tuttavia nell'*Arcadia* questa funzione di alberi e piante, come già quella delle acque chiare, da un certo punto in poi comincia a cedere. Non che il significato di tali oggetti venga a mutare, o che la loro funzione nel testo si esaurisca: più semplicemente nel rapporto con la morte essi si rarefanno, non più boschi, ma tundra senza echi. Al contrario del sepolcro di Androgeo, situato nel cuore di una fittissima selva (V 19), quello di Massilia è una piramide irreal e solitaria, quasi rimanda alla nozione del deserto (X 47-56; XI 10-7): cui può esser concesso il modesto conforto dei *rami* di alberi appena appositamente piantati da Ergasto, e a cui è insomma negata la solidarietà spontanea di piante radicate, di antichi boschi inviolati²⁵. Anche gli ulteriori ornamenti botanici, incluso quello di una «nave, fatta solamente di vimini e di fronde di viva edera» (X 52), non sono che doni recati in mesto omaggio dai pastori, mentre sui prati di spontaneo non crescono che fiori nutriti da linfe estinte, memorie di morti lontane: Adone, Giacinto, Aiace, Croco, Narciso – per cui, come è stato annotato, «dans le jardin de Massilia, les fleurs sont des monuments funèbres»²⁶. Ancor più netta appare la caduta del simbolo a prosa XI, poiché lí le “piante” destinate a porgere ombra al sepolcro non saranno nemmeno piú dei giovani alberelli, ma solo *rami* recati dai pastori fra le mani, e cioè spezzati, senza radici (XI 16, 17)²⁷:

24. Tra la breve durata della memoria individuale e quella protratta della poesia si interpone la mediazione delle piante, secondo uno schema che lascia quasi preavvertire futuri timbri dei *Sepolcri*, per cui intanto si confronti il luogo appena citato (insieme a un passo da XI 16 ripreso poco avanti, e insieme ad XII^e 111) con i versi 244-9 del carne. Suggestirei però ancora tre riscontri: uno che pone in comparazione *Arcadia* V^e 58-62 con *I Sepolcri* 292-5; l'altro, che vede a fronte VIII^e 47 con i vv. 42-3 del poemetto; il terzo, infine, per una intertestualità piú segreta, da riportare: «*Felice Orfeo, che inanzi l'ore estreme // E se le rime mie non son sí note*» (*Arcadia*, XI^e 64 e 73); e «*Felice te, che il regno ampio dei venti / Ippolito [...] // E se il pilota ti drizzò l'antenna*» (*I Sepolcri*, 213-5). A tali corrispondenze, ne andrebbero aggiunte altre (di cui alcune richiamammo in passate circostanze); ma più esplicitamente qui ci si limita a ricordare come uno dei precedenti immediati dei *Sepolcri*, che influenzò per concetti e forme il carne, sia stato da tempo riconosciuto ne *La Sépulture* (componimento elegiaco stampato nel 1801) di Gabriel Marie Jean Baptiste Legouvé (vedi almeno VITTORIO CIAN, *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia ed in Francia prima dei "Sepolcri" del Foscolo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XX [1892], pp. 205-35); e non c'è dubbio che i versi di Legouvé rivelino non poche componenti della pur rarefatta materia pastorale.

25. «E dintorno a quella porgevano con suoi rami ombra alberi *giovenissimi* e freschi, *non ancora cresciuti* a pare altezza di la bianca cima [della tomba], però che *di poco tempo* avanti vi erano dal pietoso Ergasto stati piantati» (X 51).

26. MARINO, in *L'Arcadie*, p. 182 (e per la nota complementare v. p. 357).

27. Gli onori per Massilia, frutto esclusivo della pietà umana, sono affidati ai ludi cui danno vita i pastori dietro la guida di Opico e sulla scorta di memorie letterarie epiche, non bucoliche. A riguardo, v. ROSA RITA LA MANCA, *I giuochi funebri nell'"Arcadia" di Iacobo Sannazaro*, «Siculorum Gymnasium», XVII, 2 (1974), pp. 514-35 (qui anche interessa che la vittoria nel tiro all'arco di Tirsi su Opico possa contenere riferimento a «evento concluso ed emotivamente lontano da chi narra»: p. 534); Quanto poi a XI^e e XII^e, nella prima le piante si intravedono attraverso le implorazioni al futuro di Ergasto; nell'altra sono

– Materne ceneri, [...] *se la inimica fortuna il potere mi ha tolto di farve qui un sepolcro eguale a questi monti, e circondato tutto di ombrose selve, [...] –*

Intorno a la quale i pastori ancora *collocarono i grandi rami che in mano teneano*²⁸,

Dal simbolo reciso a quello persino rovesciato il passo è breve. Infatti, se le piante sono afflitte da tempeste e lacrime in X^e e XI^e, esse pressoché scompaiono dalla prosa XII, dove l'unica immaginazione notevole è quella dell'«arangio» divelto. L'ultimo incubo, ben oltre ogni suo eventuale valore allegorico²⁹, è secco referto di una dispersione avvenuta: al contrario della scena in cui (IV 12-3), in un tripudio di foglie e fiori primaverili pure a «terra» felicemente cosparsi (IV 8), con suggestione pittorica di tipo botticelliano, erano state rappresentate Amarantho ('colei che non può morire') e le sue leggiadre compagne, recanti fra le mani anche alquante «fronde verdissime di arangio» (IV 13), ossia proprio dell'albero finito poi così (XII 7-8):

Ultimamente un albero *bellissimo di arangio*, e da me molto coltivato, *mi pareva trovare tronco da le radici*, con le fronde e i fiori e i frutti *sparsi* per terra. E dimandando io chi ciò fatto avesse, da alcune Ninfe che quivi piangevano mi era risposto le inique Parche con le violente secure averlo *tagliato*. De la qual cosa dolendomi io forte [...], mi era da l'un de' canti mostrato un nero e *funebre cipresso, senza altra risposta avere a le mie parole*³⁰.

rievocate al passato, nel sentimento dell'assenza, e con ricerca di singolare effetto, tendente a respingerne oltre misura la maggior parte dei nomi nei fuggenti sdruciolli (10 *giunipero*; 17 *nespilo*; 22 *corilo*; e così via, quattordici volte).

28. Un passaggio, magari corretto dal punto di vista younghiano, ci lascia un po' perplessi nel saggio pure interessante di Gajetti (p. 25): relativo al fatto di vedere in questi rami recisi un simbolo fallico, e non anche quello elementare di una vita "troncata". Accenni a rami d'albero, ma ombrosi e connotati in modo al tutto positivo, entro un bosco vivente, erano emersi a proposito degli onori funebri per Androgeo (V 30).

29. Sin ora in sostanza ipotizzato per l'affinità tra la forma *arangio* e il nome *Aragona* (per una sintesi della questione vedi il commento ad *Arcadia / L'Arcadie*, p. 374). Da parte nostra si rimane alquanto prudenti a riguardo, benché non aprioristicamente scettici (v. anche nota seguente): osservandosi intanto che il tema delle piante spezzate, era già svolto a X^e 113, dove è Pomona stessa (divinità dei frutti soprattutto autunnali, in quanto collegata a Vertumno, dio della maturazione dei frutti in autunno e del *passaggio* di stagione: vedi *vertere*) a "spargere" le proprie creature: «Pomona ha rotte e *sparse* le sue piante».

30. Il luogo è stato oggetto di reiterate riflessioni, e qui su un solo punto si vorrebbe soffermarsi. Dunque, il primo a congetturare un possibile nesso tra "arangio" e "Aragona", se non si erra, fu Scherillo (in "*Arcadia*" di *Jacobo Sannazaro...*, a c. di M.S., Torino, Loescher 1988, nella Introd., pp. LXXIII-LXXIV); se non che lo studioso, in assenza di elementi certi, risolveva in modo negativo sull'ipotesi, concludendo a favore di una ragione al bivio tra privata e letteraria. Lo Scherillo muoveva inoltre dal presupposto che l'*Arcadia* ultima fosse posteriore al 1501 (Introd., pp. XL-XLI), cioè successiva al definitivo crollo della dinastia aragonese: e non c'è dubbio che l'immaginazione di un «arangio» ormai «tronco da le radici», per non apparire inopportuna, si converrebbe a significare piuttosto una storia chiusa per sempre. Sull'argomento vanno quindi almeno ricordati: BOILLET, *Paradis perdu...*, p. 60 n. 214 (per una significazione dell'episodio di tipo poetico-amoroso); GIUSEPPE VELLI, *Tra lettura e creazione. Sannazaro. Alfieri. Foscolo*, Padova, Antenore 1983, p. 3 n. (per contaminazioni da Petrarca); FRANCESCO ERSPAMER (per varia analisi in IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, a c. di F.E., Milano, Mursia 1990 pp. 16-8, e p. 213 n.); ANGELA CARACCIOLIO ARICÒ, *L'«Arcadia» del Sannazaro nell'autunno dell'Umanesimo*, Roma, Bulzoni 1995, p. 61-5 (in merito a una nuova, probabile memoria biblica, *Prophetia Danielis*, IV 7-14).

Insomma, a fronte di una domanda che ammette come sola risposta il silenzio, qui sembra prevalere un forte motivo simbolico-letterario, figurativa palinodia di una intera età; sicché la desolata conclusione dell'arancio «tronco da le radici» sembra porsi agli antipodi di quella ipotesi di Arcadia, luogo ben circoscritto e come protetto, che aveva messo in moto la scrittura del libro. Sicuramente già nel «dilettevole piano» della prima prosa sveltava un tipico cipresso (e tipico al segno che un riferimento ai cipressi si trova in quasi analogo sintagma anche nel proemio dell'ecloga *A Safira* di Gallo, par. 2); ma lì esso era ricordato quale «veracissimo imitatore delle alte mete» (I 5); e se vi si volesse presentare una triste nota, questa risuonerebbe all'interno di un'armonia tra le cose, governata dai prevalenti sensi del piacere e della bellezza. Ma ora il cipresso è «nero» e «funebre», e peggio – ciò che più conta – si è eclissato il suo sfondo, ovvero è scomparsa la selva quale scena consacrata del mondo pastorale³¹.

2. In corso d'opera: fra superamenti e riflessi

2.1. Risalendo in superficie, non è difficile riconoscere nel dispiegarsi del testo delle linee tendenti a disegnare una topografia non sempre perfettamente sovrapponibile a quella suggerita dalle scansioni numeriche del testo³². Una delle più significative è quella osservabile già a prosa VI e pienamente visibile a prosa VII: ci si riferisce al noto fenomeno per cui l'occhio nascosto dell'io narrante (Sincero-Iacopo) prima si rivela (VI 4), quindi si racconta (VII 1-2, e sgg.)³³,

31. Se l'immaginazione dell'albero reciso poteva inquietare il sonno di Nabucodonosor, non stupirà se, *mutatis mutandis*, la forza simbolica delle piante si dimostri tenace nel tempo. Ancora nel capolavoro manzoniano il *nostos* deluso e il senso della dispersione troveranno altissima immagine nella rovina della vigna di Renzo (XXXIII 60-4; e 61 per la breve citazione che segue): «Viti, gelsi, frutti d'ogni sorte, tutto era stato strappato alla peggio, o tagliato al piede. Si vedevano [...] qua e là, rimessiticci [...]; ma anche questo si vedeva sparso, soffogato, [...]». E di qui troppo lungo filo occorrerebbe forse svolgere, accennandosi però almeno alla *Luna e i falò* di Cesare Pavese, dove saranno nuovamente le «vigne vuote», alla fine persino incendiate (I, e XXXII) a costituire uno dei simboli del tempo perduto (e con possibilità di riconoscere, nel più recente romanzo, memoria anche puntuale da qualche diverso luogo manzoniano).

32. D'ora in avanti occorrerà produrre qualche citazione dal *Libro Pastorale*. Non potendosi utilizzare l'edizione dello Scherillo (unica che consentirebbe un approccio alla "prima" redazione, come è certo bene ricordare: ma davvero insidiosa, per cui v. MARIA CORTI, *L'impatto linguistico dell'"Arcadia" alla luce della tradizione manoscritta*, «Studi di Filologia Italiana», XXII (1964), alle pp. 590-4; e molto parziale, accogliendo limitate varianti da due soli manoscritti), si citerà, assumendolo a base, dal codice *Vaticano Latino 3202* (= V); in un caso si riporterà un verso dal *Vaticano Latino Barberini 3964* (= Vb). Per le citazioni, che presuppongono l'avvenuto controllo della rimanente tradizione della "prima" *Arcadia*, si potranno introdurre minimi ritocchi grafici. Nel caso di dubbia lettura di singoli caratteri, si dà quella più probabile, ma sottolineandola.

33. Si tratta di un aspetto, sia pur con varietà di sfumature e accenti, bene acquisito, per cui vedi: ENRICO CARRARA, *La poesia pastorale*, in *Storia dei Generi Letterari Italiani*, Milano, Vallardi s.d., p. 193; MARIA CORTI, *Il codice bucolico e l'"Arcadia" di Jacobo Sannazaro (1968)*, in *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli 2001, pp. 296-8; MARCO SANTAGATA, *L'alternativa 'arcadica' del Sannazaro*, in ID., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore 1979, pp. 342-74, a p. 372;

lasciando irrompere nel testo la memoria e con essa il 'valore' del tempo³⁴ (lad-dove a prosa I insieme alla descrizione del *locus amoenus* e del boschetto si era introdotta una 'misura' di spazio)³⁵. È da questo punto in poi che l'*Arcadia* si organizza più decisamente quale *liber*, fra l'altro con una nuova funzione dei momenti ecfrastici: non solo quadri, ma una sorta di grado zero del tempo, o di minacciosa quiete, comunque «mai dei momenti decorativi autonomi»³⁶. Pari-menti sensibile è certo isomorfismo che demarca le prime parti dell'opera dalle successive, limitandoci qui a constatare per le sezioni iniziali una mediamente più limitata lunghezza (al tutto brevi le prose I e II, seguite da una III che di fatto accoglie due segmenti in uno)³⁷. Si consideri anzi che il rapporto prosa-ecloga, ai capitoli I e II in certo senso andrebbe visto al rovescio, in quanto sono le due unità in versi, cronologicamente anteriori, a precedere nella sostanza, condizionando visibilmente gli schemi³⁸. Nella prima prosa, ad esempio, la conclusione riferita al solitario Ergasto (e avviata da un *ma* forse troppo netto: par. 8) è obbligata, per accogliere un'ecloga già composta. Anche la scrittura tende via via a organizzarsi diversamente³⁹; mentre sono pure fenomeni di superficie sia il fatto che le ecloghe più antiche siano tutte accolte entro il capitolo VI, sia il fatto che per il prologo non possa riconoscersi (al di fuori di una specularità inter-

DOMENICO DE ROBERTIS, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, «Metrica», II (1981), pp. 44 e 69 (complessivamente pp. 61-80: studio utile anche per i rapporti tra ecloghe e prose); ERSPAMER, nella Introd. a *Arcadia / L'Arcadie*, pp. 7-8.

34. Sulla funzione della memoria nel testo, v. RINALDI, *Dal silenzio al ricordo...*, in particolare pp. 291-4; e in rapporto alle sue origini retoriche, MARINO, *Introduzione ad Arcadia / L'Arcadie*, pp. XX-XXIV.

35. Il posizionamento si determina grazie alla contaminazione del *topos* del «locus amoenus» con quello del «boschetto», entrambi non esclusivi del modo pastorale (sulla contiguità fra i due *topoi*, oltre che sulla loro persistenza, da Virgilio a Claudiano a Stazio, e fino a Chaucer e Spencer, ancora felice la sintesi di ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [1948], Tübingen-Basel, A. Franke Verlag 1993, in particolare i par. *Der Hain* e *Der Lustort*, pp. 201-6).

36. VECCE, *Sannazaro e la lettura...*, p. 690.

37. La prolungata e duplicata ecphrasis della prosa III (su cui – per profili d'analisi distinti da quelli condotti in questi appunti – v. ANDREA PANTANI, «Per attentamente mirare...». *La visione alienante nell'«Arcadia» di Sannazaro*, «Letteratura & arte», I [2003], pp. 145-60) sarà da assumersi anche in rapporto a una funzione di alto esercizio che le prime prose sembrano svolgere. Per toccare con mano che sperimentazione difficile si avviasse a compiere Sannazaro con le prose dell'*Arcadia* – a Napoli, già nella prima metà degli anni '80 –, basti porre a confronto un solo luogo di esse con un solo luogo della prosa referenziale di una delle sue stesse lettere, anche di quelle scritte sul finire del secondo decennio del XVI secolo.

38. Chiosa un po' più articolata richiederebbe il tema del rapporto tra prosa VI (comunque brevissima) ed ecloga VI, inserita in una struttura ormai avviata (v. avanti, n. 58).

39. Per cui si richiama almeno il «più sensibile predominio del vocabolario latino nell'ultima parte dell'*Arcadia*, di più tarda composizione, di fronte all'equilibrio classico-boccacciano della prima» (FOLENA, *La crisi linguistica...*, p. 98). Naturalmente l'analisi dovrebbe oggi convergere soprattutto sull'intervallo tra successive soluzioni di sintassi; ma intanto si consideri che, lungo un percorso di tipo quasi circolare, Sannazaro innoverà in parte la tematica pastorale proprio spostandosi sul fronte latino, tra Virgilio, Nemesiano, Calpurnio (nelle cinque *Eclogae piscatoriae*, di cui la prima avviata prima che egli si recasse in Francia – 1501; e le altre composte al ritorno: v. *The "Piscatory Eclogues" of Jacopo Sannazaro*, a c. di WILFRED P. MUSTARD, Baltimore, The Johns Hopkins Press 1914).

venuta *ex post*) alcun necessario rapporto con il congedo *A la Sampogna*.

Il «Prologo» – che noi denominiamo così, ma che così non è designato né nella *princeps* né in molti importanti manoscritti – è poco più che una nota di avvio, che modula spunti tematici in circolazione⁴⁰. Al contrario di quanto osservabile per la prosa messa da Filenio Gallo a precedere l'ecloga *A Safira*, in cui sono anticipati temi e persino aspetti metrici dell'ecloga, singolare è che nella premessa all'*Arcadia* nulla si annunci; e se un principio strutturale si desume, questo si riferisce alla funzione ancillare delle prose rispetto alle parti in versi (par. 4):

Dunque in ciò fidandomi, potrò ben io [...] *raccontare* le rozze ecloghe, da naturale vena uscite; così *di ornamento ignude* esprimendole,

Nello specifico, va soprattutto colto il senso esatto di quel difficile *raccontare*: esso includerà non certo un'accezione narrativa (ossia non tanto l'annuncio di un filo destinato a svolgersi), ma espositiva⁴¹, o ancor meglio crediamo di ordinamento secondo l'originale significato della parola: 'presentare con ordine, *dandone conto*', 'rendicontare'⁴². Nel «Prologo» inoltre la scelta bucolica appare giustificata e convinta, secondo stringenti sillogismi: se la natura spontanea è preferibile a quella artificiosamente ricreata nelle città, ne consegue che la poesia pastorale è preferibile a quella che risuona dai «tersi e pregiati bossi de' musicisti per le pompose camere» (par. 2); e dunque la umile *fistula* di Coridone⁴³ recherà maggior gloria della tibia di Pallade (par. 6). Ben diverso sarà il congedo, problematica ri-

40. E che come tale fosse percepito dai contemporanei, è mostrato dal comportamento di alcuni codici, primo fra tutti un parmense (Biblioteca Palatina, 3071 = **Pp**), contenente in sostanza le sole parti in versi dell'«Aeglogarum liber» (ma già recante il titolo di *Libro pastorale* [...]). Qui infatti il copista, limitandosi a fornire delle dieci prose una estrema sintesi (quattro o cinque righe), trascrive invece per intero il prologo (cc. 5r-5v), evidentemente perché esso già gli appare quale breve "argomento", non oltre compendiabile. In una simile direzione muove un altro manoscritto, molto corretto e di tutt'altra linea ecdotica, contenente l'intero testo di "prima" redazione (Bologna, Biblioteca Universitaria, 1322 = **Bu**), in cui non sembra comunque colta differenza alcuna tra prologo e prosa I, trascritti l'una di seguito all'altro e unitariamente denominati «PROLOGO» (cc. 2r-4r). Del pari, in un terzo codice (Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 112 *Inf.* = **Ma**) il copista, pur trascrivendo in data tutt'altro che alta, non solo collega in un *unicum* prologo e prosa I (cc. 4r-5v), ma per di più premette alle singole prose l'intitolazione «ARGUMENTVM» o «ARGUMENTO».

41. Come opportunamente chiosato da Tateo, che intendeva «raccontare» per 'riportare' (FRANCESCO TATEO, *La crisi culturale di Jacobo Sannazaro*, in ID., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo 1967, p. 19).

42. La voce *raccontare*, variamente flessa – e sempre nella forma ancora priva di raddoppiamento della occlusiva velare sorda /k/, per plausibile memoria del traslato intermedio *contare* –, occorre dodici volte nell'*Arcadia*; e forse solo un paio nel senso di 'narrare': a VII 2 e 27. Altrove essa è esibita piuttosto nell'accezione di 'esporre', 'presentare', 'dire' (così, ad esempio, a VII 29, VIII 34); se non persino nel valore letterale di 'enumerare': *raccontarli le virtù di tutti i fiumi* (IX 19, e v. anche, altrettanto chiaro, VIII 26). Mai essa compare in XI e XII.

43. Pastore della II^e e della VII^e di Virgilio, sulla problematicità della cui figura, tra Virgilio e Calpurnio, v. ENRICO MAGNELLI, *Tradizione bucolica e programma poetico in Calpurnio Siculo*, «Dyctinna», I (2004), pp. 113-24.

flessione sui problemi del testo. Scritto plausibilmente per licenziare la *princeps* del 1504, comunque a chiusura, esso affronta il nodo del genere per come appariva all'autore dopo anni di lavoro (e dismissione di lavoro). Fatto sta che, insieme alla porosità della bucolica e alla forma mista tra prosa e versi, i notevoli tempi di gestazione del testo propiziano la natura di una composizione che, certo obbedendo a un progetto, avanza però come per montaggio, con ordinati, sapientissimi adattamenti e richiami.

Né poteva andare in altro modo, perché troppe cose dovevano interferire sul farsi della scrittura lungo un ampio arco di tempo, nella convulsa temperie aragonese⁴⁴; e tanto più perché l'ecloga, per suo statuto, tenderebbe a farsi invece allusiva di situazioni contingenti, rimanendo meglio fedele a sé stessa nella forma sciolta⁴⁵, o in contenuta raccolta di poche unità, affrancata da vincoli di macrostrutture (il che concorre a spiegare la fortuna delle ecloghe dell'*Arcadia* fuori del prosimetro). Di sicuro Sannazaro, sin dal primo scarto sulla pratica extra-vagante, avrà avuto un importante piano d'opera; ma altrettanto di sicuro nulla di così preciso poteva saperne quanto all'esatta conclusione: e ciò dicendo, non si pensa al solo congedo, ovviamente, ma soprattutto alle ecloghe X e XII, l'una condizionata, e l'altra in parte ispirata da fatti che, quando l'autore tratteggiava gli spazi del *locus amoenus*, erano ben al di là da venire (rispettivamente i torbidi della congiura dei baroni, ordita a muovere dai primi mesi del 1485; e la morte di Filli-Adriana, moglie di Pontano, avvenuta nel 1490, e si direbbe assunta non tanto a 'occasione', quanto ad emblema enigmatico di un tempo finito)⁴⁶. Sannazaro naturalmente, possedendo un rigoroso senso del testo, un'acuta percezione di ogni singolo lemma, a mano a mano che dettava il libro, conservava memoria fortissima di quanto già scritto, riuscendo a disporre in armonica geometria ciò che gusto, esperienza e tempo venivano, se non modificando, almeno differentemente orientando; attentissimo dunque a istituire notevoli riflessi (e diremmo "rispecchiamenti", se il termine non rischiasse di essere equivoco) entro la partitura del testo.

Tale progressione può d'altronde meglio intendersi se si apra un piccola finestra all'esterno, osservando come nel XV secolo in Italia venisse a determinarsi in altre opere, più propriamente bucoliche o con semplici infiltrazioni bucoliche, la giuntura fra prose e versi: vale a dire senza aspirazioni a una prosimetria cogente e perfetta. Così, senza voler andar troppo lontano, restando anzi vicinissimi, sarà

44. Il che significa anche che «il problema dell'*Arcadia* e del suo significato storico-culturale va affrontato innanzi tutto con la consapevolezza di trovarsi di fronte ad un'opera *non* [cors. nostro] concepita in senso assolutamente unitario», le cui dinamiche sono connesse al progresso di una cultura dell'autore che, nel rapporto con il suo «mondo storico», si approfondisce ed entra «in una fase critica» (TATEO, *La crisi culturale...*, p. 16).

45. Per una pertinente annotazione, v. DE ROBERTIS, *L'ecloga volgare...*, p. 66.

46. Ai versi 230-67 della XII^e Rinaldi (*Dal silenzio al ricordo...*, pp. 284-5) coglie un riferimento al sepolcro edificato da Pontano alla moglie nel 1492, in una formulazione testuale che – una volta percepitone il significato, come ora percepito dallo studioso – non sembra lasciare spazio ad ambiguità, e dunque utile per i temi di datazione dell'*Arcadia* ultima.

bene ricordare che l'accostamento poteva avvenire in maniera molto pacifica nella *Pastorale* del giureconsulto partenopeo Pietro Jacopo De Jennaro, dove ben quindici ecloghe sono precedute da due semplici prose⁴⁷; mentre a un avvicinamento del tutto lineare fra prose e versi, sempre in ambito napoletano, perveniva Francesco Galeota con il *Colibeto* ('temi vari', *de quo libet*: in pratica «un epistolario di amore presunto»)⁴⁸. Sotto tale profilo, e ripensando ai precedenti boccacciani, rimane ai fini della iniziale (si dice: *iniziale*) impostazione dell'*Arcadia* forse più significativo l'esempio del *Filostrato*⁴⁹, che non quello nell'insieme notevolissimo (soprattutto come modello di lingua per la prosa) della *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*: in quanto il primo testo si annuncia come forma embrionale di prosimetro, dunque meglio idonea a renderci ragione della gradualità di un sommesso avvicinamento delle prose ai versi nella successiva pastorale italiana⁵⁰. E siccome la materia bucolica sembra a volte insinuarsi anche in testi che all'anagrafe esattamente bucolici non si direbbero, sarà interessante ricordare un episodio della poesia toscana degli inizi del XV secolo, relativo a un componimento che, pur di mediocre fattura, perviene per taluno dei suoi aspetti a schemi di tipo quasi arcadico. L'episodio tanto più incuriosisce perché manifestatosi in data davvero molto alta, e proprio perché davvero "minore".

A metà strada fra lo spunto erudito e una sensibilità campestre, il testo cui mi riferisco è *Il pome del bel fioretto* del notaio Ser Domenico da Prato (1389 - post 1432), poemetto in tre canti, per complessive 69 ottave, preceduto appunto da una presentazione in prosa⁵¹, che è qualcosa di diverso sia da un breve proemio che da

47. Ossia – essenzialmente – da un Proemio di dedica ad Alfonso d'Aragona (duca di Calabria) e da un *Transcorso del volontario exilio*, in cui l'autore chiarisce di voler esprimere sdegno per l'espropriazione di certi suoi terreni decisa da Ferrante d'Aragona (l'opera, composta tra 1482 e 1486, si legge in ERASMO PERCOPO, *La prima imitazione dell'"Arcadia". Aggiuntevi l'"Egloghe" pastorali di P.J. De Jennaro e di Fileno Gallo*, Napoli, Luigi Pierro 1894). Su genesi, struttura e composizione dell'opera, e con centrati riferimenti alle problematiche testuali della stessa *Arcadia*, vedi ora FRANCESCO MONTUORI, *Note sulla compilazione della "Pastorale" di Pietro Jacopo de Jennaro*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura...*, pp. 97-118.

48. Come altrove (e senza che importi aggiungere dove) ci sembrò già opportuno definirlo (il testo in FRANCESCO GALEOTA, *Le lettere del "Colibeto"*, a c. di VITTORIO FORMENTIN, Napoli, Liguori 1987, con ricca introduzione).

49. Sul punto, vedi anche le annotazioni di Serena Fornasiero (in FRANCESCO ARZOCCHI, *Egloghe*, a c. di SERENA FORNASIERO, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1995, Introd., pp. XVI-XVII).

50. Dai presenti rapidi riferimenti non può mancare un cenno alla *Vita Nova*, tanto più che di recente ne è stata illustrata la memoria nell'*Arcadia* (MONICA SCATTOLIN, *Dante in Arcadia. Presenze di Dante volgare nell'"Arcadia" di Jacopo Sannazaro*, in *La Serenissima...*, pp. 633-59, a pp. 641-50). Anche nella *Vita Nova*, per altro, la composizione delle parti in versi – 31 liriche in vario metro, per lo più giovanili – aveva preceduto quella delle parti in prosa, sopraggiunte con prevalente funzione esegetica, ma anche narrativa, dopo l'8 giugno 1290, forse qualche anno più tardi.

51. Lo si legge in chiara edizione a c. di R. GENTILE, Roma, Archivio Guido Izzi 1990. Databile a un tempo di poco anteriore al 1415, su prevalente traccia del Boccaccio volgare, e non senza qualche memoria da *La Châtelaine de Vergy*, il poemetto svolge il tema di un gioco a squadre, con certa somiglianza al rugby, arbitrato da Venere tra due schiere di figure femminili, una «di dee ed un'altra di ninfe (cui si aggiunge Diana)» (dall'Introd. all'ed. cit., p. VIII). Il «pome» designa il gioco, sorta di «meta».

un “argomento”. In questa il Da Prato, dopo avere ricordato la funzione delle «sante muse», che «con leggiadria retorica le *prosaiche* e le *versificate storie* loquendo hanno adornate», ritrae sé stesso *stanco* e come smemorato, quasi uno dei pastori “negletti” e fatti cosa, di cui troviamo esempio nel libro di Sannazaro:

Così spesso *a sedere in alcuno solitario loco* mi pongo, come uomo che per l’ambulare è *stracco* e, per alquanto lena ripigliare, si riposa. E *stando io colla appoggiata mano* alla destra gota nella prescripta cogitatione [...], pensa, *lectore*, quale esser dee il tumulto [...]. Per che [...] certo serei di mai non mi levare, *ma la vezzosa immagine di mia donna mi desta*: onde *dallo mortale sonno risorgo* [...]. *Ma chi mi rende il vivido colore?* Pure il ricordare *nella mente* la vaga figura d’esta novella idea [*sic*] [...]; e certamente putando non come gli altri famosi *fruttevolmente* scrivere, la tremolante mano spesso la morvida penna ritiene, ma, oppressato dalla predetta similitudine d’esta *novella Diana* [...], con franchezza a scrivere mi movo. [...] Adunque [...], *dal tenebroso abitacolo partendo, mi movo, e appié di certi cespugli o di certi sterpi, o appié di certi poggetti, o alla riva d’alcun ruscelletto o in alcun praticello soletto, mi pongo*⁵².

Continuando a leggere, si rimane non più così sorpresi nel constatare come nelle ottave successive si riconoscano spunti svolti, su evidente memoria petrarchesca, comunque in modo tale da indurre a pensare alla futura I^e dell’*Arcadia*, specie se letta nella redazione che ebbe come testo sciolto⁵³.

2.2.1. Lungo il filo del discorso vengono poi a prendere inevitabile rilievo le prime e le ultime ecloghe: dove per ‘prime’ si considereranno le tre già redatte come testi a sé (future I^e II^e VI^e); mentre per ultime occorrerà assumere oltre alla XII^e – *Arcadia* fuori di *Arcadia*, eseguita nel rimpianto del «bel viver preterito» (v. 324) –, anche la X^e, ossia quella con cui si era arrestata una prima stesura dell’opera.

Quanto ai testi originari, essi andrebbero per qualche momento letti fuori del prosimetro, quali appunto *Ecloghe*. In tal caso non sarebbe difficile constatarvi gradazioni di senso distinto da quello che gli stessi riceveranno nella compagine strutturata. Ad esempio, nella sciolta *Selvaggio et Ergasto* (o meglio, *Argasto*: futura I^e)⁵⁴ il sentimento di una individuale sofferenza d’amore, di ascendenza

52. Ed. cit., dai parr. 4-7, e 9, pp. 3-4. Più in particolare si confronterà il luogo riportato con *Arcadia* I 8, VIII 36, 40, 43-4, 55, 56; merita inoltre di essere osservato *fruttevolmente* nella memoria di un *infruttuosamente* di *Arcadia* VII 32 (per cui v. avanti).

53. Sono raffrontabili versi dalle ottave 1, 2, 7, 12 del libro I, con *Arcadia* I^e 16, 19, 20, 62, 63. A proposito del *Pome*, sarà opportuno richiamare il *Driadeo* di Luca Pulci (di circa mezzo secolo più tardo), non tanto per i brevi argomenti in prosa che ammette, quanto perché in esso sarà proprio l’ottava il mezzo metrico della pausa bucolica inclusa nel III libro. Per un ulteriore caso di sommo avvicinarsi di prose a versi, che ci porta sul finire del secolo, si ricorda l’*Opus pastoralis* di Francesco Pizio da Pontremoli, dove «le prose della *aeglogarum praefatio*, e degli *argumenta* preposti alle ecloghe, articolano la situazione amorosa in una sommaria e scontata narrazione dei temi della gelosia dello scenario bucolico, inteso come esplicitazione e concatenazione dei testi lirici» (RAIMONDO GUARINO, *L’“Arcadia” del Sannazaro e l’egloga rappresentativa tra Napoli, Ferrara e Venezia*, in *La Serenissima...*, pp. 369-83, a p. 373).

54. Nella redazione primitiva i nomi dei collocutori erano stati diversi; e anche *Argasto*, ‘l’indolente’, in

anche petrarchesca, può presentare note di *spleen*, non di trauma⁵⁵. Ma se si va a posizionare il testo all'interno dell'opera, ecco che lo stesso acquisisce (e conferisce) per semplice forza di struttura, e anche a prescindere dalle sensibili revisioni successivamente subite, riflessi di nuova profondità: di cui il più evidente è nella funzione di contrasto e opposizione che l'ecloga divenuta I^e (tempo della primavera) viene ad assumere nei confronti della X^e, con la quale è sancita invece la fine del tempo felice (X^e 85, 89):

*Mutata è la stagione e 'l tempo è duro, [...]
né so pur come o quando torne estate.*

Cosicché, pur senza ovviamente doversi mai perdere d'occhio l'universo del testo, è utile a vari fini leggerlo mediante l'assidua scomposizione nei multiversi che lo determinano: ecloghe e prose, primi e ultimi capitoli, parti aggiunte e terminali, e via di seguito⁵⁶.

In ordine poi ai criteri di ordinamento, una nota meritano almeno due temi: innanzitutto un particolare rapporto che nelle ecloghe sembra instaurarsi tra la soluzione amebea e quella monodica; quindi l'uso della rima al mezzo e delle terzine di sdruciolli. Al primo riguardo, anteposto che più specifica del genere è la forma dialogata, riconosciuto comunque che le due possibilità sono entrambe autorizzate dalla tradizione bucolica, si constaterà che I^e II^e VI^e sono amebee (tre su tre se si ragiona su di esse quali testi sciolti), mentre sulle nove rimanenti ben quattro saranno monodiche, prevalentemente liriche: III^e (*Galicio solo*), V^e (*Ergasto sopra la sepoltura*), VII^e (*Sincero solo*), o al più elegiache, XI^e (*Ergasto solo*), e tutte in posi-

luogo di *Ergasto*, 'il sofferente', dovrebbe essere indubbio, tradito com'è da più codici, appartenenti a distinte dinamiche di trasmissione, oltre che coerente, per senso, nella sciolta (v. *Per l'edizione...*, pp. 95-8). Ma si vorrebbe ora richiamare l'attenzione sul nome *Serrano* della VI^e (intervenuto a sostituire il precedente *Orcano*) quale plausibile iberismo, a ciò indotti sia dalla constatazione che i migliori codici di LP (V, Vb) esibiscono alquanto forme iberizzanti (persino dal punto di vista grafico), sia dal 'rispecchiamento' che in tale ipotesi verrebbe ad istituirsi con il nome *Montano* della II^e (tanto più che pure questo fu introdotto in un secondo momento, a sostituire il nome *Vulsano*). Si tratterebbe quindi di un esempio da disporre a possibile corredo di un «contenuto letterario» – quale corrispettivo di un «algoritmo» sin qui riconosciuto come «esclusivamente linguistico» – della koinè del testo (il tema critico è posto da GARGANO, *Con accordato canto...*, p. 109 e n.). Nel solco della tradizione classica il nome è spiegato da ERSPAMER, in *Arcadia*, pp. 108-9 n.

55. L'opposizione è già bene autorizzata dalla prima di Virgilio (Titiro rimane felice sui suoi campi, laddove costretto all'esilio è Melibeo); ma v. pure R.V.F., CCCX, soprattutto per lo schema antitetico (tra la felicità della primavera nelle quartine e il dolore d'amore nelle terzine). Nell'ecloga le funzioni parallelamente si sdoppiano: Selvaggio, 'che vive nella selva', è in armonia con la natura (e sarebbe allora da rammentare anche l'«amorosa selva» di R.V.F., XXII 26); laddove Ergasto soffre in disaccordo con essa. Ad alcune situazioni tematiche dell'ecloga, con particolare riguardo ai versi 34-6, fanno poi eco analoghe note della VIII^e, ai versi 37-42 (v. MARIA CORTI, *Passero solitario in "Arcadia"* [1966], in EAD., *Nuovi metodi e fantasmi...*, pp. 193-207).

56. Alla forma poliedrica del libro è dedicata particolare attenzione da BOILLET, *Paradis perdu...*, che più volte si sofferma, tra l'altro, sui capitoli XI e XII, pur in costanza di considerazione del rapporto che li lega con il resto dell'opera (v. almeno pp. 26-7, 50-2, 61).

zioni tendenzialmente centrali (la stessa XI^e per certi aspetti lo è, in quanto interna tra le due aggiunte). In tal modo la voce dell'autore, meglio affidabile alle monodiche, si fa discreta, ritirandosi dagli inizi e dalla fine del libro (al contrario di quanto sostanzialmente osservabile nelle *Pastorali* di Boiardo, dove di dieci ecloghe ad esser monodiche sono le ultime due e la seconda). In merito all'altro aspetto, soprattutto considerevole sarà il fatto che la rima al mezzo – scelta metrica fra le più antiche in ogni senso dell'*Arcadia* –, oltre che appunto in I^e e II^e, sia ripresa esclusivamente nella X^e, già ultima del primo assetto redazionale; e del pari che le terzine di sdrucchioli, opzione metrica parimenti datata e forse ancor più tipizzante il canone, sia adoperata in modo assoluto (cioè senza alternarsi a nessun altro tipo di verso) soltanto nella VI^e (pur essa fra le prime del prosimetro) e nella XII^e che la doppia e chiude. Insomma, a giudicare dai metri di X^e e XII^e, parrebbe che Sannazaro voglia superare il vero superamento da lui realizzato, ossia l'avvenuto abbandono di moduli in voga tra gli anni '50 e '60, a favore di un processo di liricizzazione (massimo nelle ecloghe centrali⁵⁷). Più semplicemente sta però riassettando il genere, cercando di rientrarvi a mezzo di sin troppo trasparenti richiami, con corrispondenze di “superficie” sia dal punto di vista metrico, che tematico e linguistico⁵⁸. Davvero flagrante ci sembra, sotto tale ultimo profilo, una correlazione osservabile tra un ampio luogo della prima ecloga (vv. 31-45: cui è già andato parziale cenno) e un luogo critico della decima (vv. 83-92, soprattutto). I versi della I^e (che unicamente qui di séguito si riportano, ma con evidenziazioni mirate a favorire il riscontro con i paralleli della X^e) sono quelli in cui Ergasto invocava, per sé medesimo, la fine dell'*Arcadia*:

ERG. Selvaggio mio, per queste *oscurе grottole*
 Filomena né Progne vi si vedono,
 ma meste strigi et importune nottole.
Primavera e suoi di per me non riedono,
 35 né truovo erbe o fioretti che mi gioveno,
 ma solo *pruni e stecchi* che 'l cor ledono.
Nubbi mai da quest'aria non si moveno,

57. Dove ovviamente si prescinda dalla originaria sciolta divenuta VI^e, centrale in egual modo in LP e nell'*Arcadia* (prima delle seconde cinque sezioni in LP, ultima delle prime sei nell'*Arcadia*), e lì messa per necessità di armonizzazione complessiva: sia, e innanzitutto, per «allentare un climax ascendente», distanziandola da I^e e II^e (come osservato da ENRICO FENZI, *L'impossibile "Arcadia" di Iacopo Sannazaro [2008]*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura...*, pp. 71-95, a p. 81), sia forse anche per equilibrare l'espansione del nucleo lirico al centro. Si vorrebbe aggiungere che la VI^e è quella che subì i massimi rifacimenti e che, se si dovesse decider la cosa solo in base a entità di correzioni e stile, parrebbe la più antica in assoluto.

58. Che la ripresa dei vecchi metri fosse dettata dalla necessità di riequilibrare la struttura, non c'è dubbio, almeno nel senso che per Sannazaro la vera direzione del percorso era stata quella contraria. Ponendo mente a questa, si constaterà che una traiettoria parallela sarà seguito da Lorenzo il Magnifico nel parziale rifacimento (1485) dell'ecloga *Corinto*, in cui un nuovo finale comporta l'eliminazione degli sdrucchioli (TIZIANO ZANATO, *Percorsi della bucolica laurenziana*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento...*, pp. 109-50, in particolare 142-3).

e veggio, quando i dí son chiari e tepidi,
 notti di verno, *che tonando pioveno.*
 40 *Perisca il mondo, e non pensar ch'io trepidi;*
 ma attendo sua rüina e già considero
 che 'l cor s'adempia di pensier piú lepidi;
caggian baleni e tuon quanti ne videro
 i fier giganti in Flegra, *e poi sommergasi*
*la terra e 'l ciel, ch'io già per me il desidero*⁵⁹.

Nel contempo, rilevazioni di superficie saranno pure quelle misurabili attraverso il sistema delle correzioni, constatandosi come attraverso di esse certi profili tematici, invece di definirsi tendano piuttosto a sfumare: e se qualcosa acquisisce maggior senso, ciò concerne una più alta idea della storia, attraverso una palinodia in grado di investire finalmente la stessa illusione pastorale, con ridimensionamento del formulario bucolico più scoperto, ivi incluso il topos dell'età dell'oro, che infatti sembra volgere al più moderno tema dell'*ubi sunt*⁶⁰. Al tutto coerente con simile sviluppo è quanto si osserva per la X^e. Questa, pur non appartenendo al manipolo delle ecloghe già composte in quanto tali, subì in realtà importanti rifacimenti nel passaggio tra *LP* e *Arcadia*, quasi di sicuro per la posizione di confine che veniva ad occupare rispetto ai capitoli aggiunti⁶¹. Ebbene tale lavoro di revi-

59. La negazione dell'*Arcadia* (per il solo pastore cui essa si nega in I^e: *per me*, v. 45) si esprime dunque attraverso un riferimento negativo alle piante (*pruni e stecchi*), quindi attraverso la percezione di un tempo fortemente turbato, comunque antitesi già fattasi ritmo ed eco di parole (R.V.F., CXXXII 14: «tremo a mezza state, ardendo il verno», sciolto qui da Sannazaro nei versi 38 e 39). Il raffronto potrebbe inoltre estendersi ai vv. 49-51 della I^e e ai vv. 79-82 della X^e, dove con schema parallelo ma invertito, i collocatori descrivono il proprio stato infelice: Ergasto prima della sua profetica invettiva, Selvaggio-Carraccio al termine della sua aggravata rappresentazione (meritando di essere esplicitato che, per i versi in esame della I^e, l'assetto redazionale è stabile). A parte infine, in più particolare riferimento alla battaglia dei giganti nella valle di Flegra in Tessaglia, si prende nota di una plausibile memoria dantesca (da *Inf.*, 52-60), per cui v. LUIGI SCORRANO, «*Se quel soave stil...*». *Sannazaro in traccia di Dante* (2008), in *Iacopo Sannazaro. La cultura...*, pp. 119-47, a p. 124.

60. Ad esempio per dei sottili rifacimenti subiti da un gruppo di versi della VI^e, da 80 a 110 (v. *Per l'edizione...*, pp. 99-105; e pp. 75-108, per le maggiori varianti di I^e II^e VI^e). Il tema dell'*ubi sunt* emerge d'altronde anche in certo Sannazaro latino, per cui v. FRANÇOISE LAVOCAT, *La syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*, Genève, Librairie Droz S.A. 2005, pp. 136-7. Si consideri quindi, sul fronte della pastorale latina di Sannazaro, che l'*Elegia ad ruinas Cumarum, urbis vetustissimae* (*El.*, II 9), ispirata da Rutilio Namaziano, «comporta un rovesciamento in negativo di quanto in Rutilio riscattava ed in fondo illuminava il quadro di desolata decadenza, e cioè il mito dell'eternità di Roma» (CARLO VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Antenore 1988, p. 156).

61. Si dà il prospetto dei versi coinvolti (non considerando esiti *singulares* o adiafori, né fatti minori benché di certo rilievo stilistico, e ovviamente nulla di ciò che abbia solo significato linguistico). Variazioni comuni alla intera tradizione di *LP*: 13, 28, 29, 72, 74, 108, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 135, 142, 155, 159, 160, 169, 183, 184, 186, 188, 197. Variazioni interne a *LP*: 6, 14, 15, 33, 48, 83, 115, 158, 181, 183, 204. A parte, qualche riflessione meriterebbe forse l'avvio della prosa XI. Quasi che l'apocalissi non fosse mai stata evocata, eccone l'*incipit*: «Se le lunghe rime di Fronimo e di Selvaggio porsono *universalmente diletto* a ciascuno della nostra brigata non è da dimandare»; e però questo cielo, d'improvviso

sione, sottilissimo, e coerente con il progredire reale del testo, viene di nuovo a comportare, con singolare parallelismo rispetto a quanto verificabile per I^e II^e VI^e, un tendenziale superamento di modi convenzionali, a favore di una pastorale dai timbri più scuri, con alterazioni sul rigo (X^e 13, e 71-4; per LP, V cc. 63r, 64r):

LP	Arcadia
et s'una volta advien che <i>i ciel</i> si sdegnino non già per aurea età ghiande pascevano <i>in loro capanne</i> , da l'agosto al iulio. Viven di preda qui, come solevano fare <i>i seguaci di [sic] pastori</i> hetrurii;	e s'una volta advien che [<i>gli dii</i>] <i>si disdegnino</i> non già per aurea età ghiande pascevano <i>per le lor grotte</i> da l'agosto al giulio. Viven di preda qui, come solevano far <i>quei primi pastor nei boschi</i> etrurii;

Dunque – rimanendo nella circostanza strettamente ancorati al fenotesto – nei confronti degli errori umani, saranno gli *dii* a mostrare un più forte *disdegno*, e non più i *cieli*, pur sempre possibile tratto paesaggistico e idillico, sebbene turbato; ovvero, nella memoria di un stagione perduta, la *capanna* ('casa' propria del pastore, meglio denotativa del mondo bucolico, e ridotta a singolare *capannuola* nel rimpianto di XII^e 288) si trasforma in *grotta* (con recupero diversamente contestualizzato delle «oscare grotture» di I^e 31): nella 'casa' cioè dell'uomo primitivo: ben s'intende, quello che sarà misero per Vico, non quello della futura ipostasi di Rousseau, con più risentita negazione del mito dell'età dell'oro.

O in altri versi, sempre al di là o al di qua, per ora, dei sensi allusivi che accolgano, e comunque con il sovrapporsi di piani sia allegorici che simbolici, si constaterà come al solidale corrispondere dell'eco potrà sostituirsi una ripercussione grave, come di tuono; mentre, in perfetta analogia con il processo per cui una «capanna» si era appena trasformata in «grotta», alla idea stessa del «tetto» (pur in un momento di negazione) subentrerà quella di un «bosco» non più in sintonia con l'*Arcadia* (X^e 158-60, 186; per LP, V cc. 65v, 66r):

LP	Arcadia
che forse non intende <i>ogne mio detto</i> . Dormasi fuor del <i>tecto</i> . [...]	che forse non intende <i>il mio dir fosco</i> . Dormasi fuor del <i>bosco</i> . [...]
Cossì cantava, e i boschi <i>rispondevano</i> [...]	Così cantava, e i boschi <i>rintonavano</i> [...]

E che la revisione (ove si prescinda da certi riflessi di superficie) transiti nella sostanza sempre attraverso la riduzione delle linee bucoliche più arcaiche, è confermato (per un primo aspetto) da modifiche apportate a dettagli privi di significati

sereno, denuncia la sua ragione, sembrandoci una delle modalità con cui Sannazaro riprende il progetto: prima superamento, quindi 'rispecchiamento' (si ripensi ancora una volta al «*diletto*so boschetto» di I 1: e la spia lessicale è tanto più sorprendente perché la nozione del "diletto", come stiamo per chiarire, tende a regredire in corso d'opera). Su questo *incipit*, si veda però anche ENRICO FENZI, "Arcadia" X-XII, in *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell'Europa delle corti*, a c. di RAFFAELE GIRARDI, Bari, Edizioni di Pagina 2009, pp. 35-70, a p. 54.

importanti: dunque non motivabili se non per motivi stilistici, sebbene non sempre l'attenuazione riesca perfetta, potendo talora sopravvivere del materiale refrattario all'ammodernamento (vv. 107-8; per *LP*, V c. 64v):

<i>LP</i>	<i>Arcadia</i>
E 'l misero Sylleno vecchiarello <i>perduto ha</i> l'asinello [...]	E 'l misero Sileno vecchiarello <i>non trova</i> l'asinello [...]

La piccola disarmonia non sfuggì all'attenzione di qualche studioso, che giustamente precisava: «dans cette longue théorie de dieux désolés, Silène est le seul à être évoqué sur un mode légèrement comique»⁶². Ma è proprio tale distonia che ci interessa: alla riformulazione infatti poco può il pur sapiente ritocco, poiché qui esso concerne un dettaglio troppo preciso, una figura esatta del mondo pastorale che, per quanto le si voglia mutare intorno, rimane pur sempre la stessa (Sileno, e figura appunto retoricamente "comica")⁶³. Ad ogni modo, l'intervento di Sannazaro è sensibile: il particolare, se letto al negativo («*non trova* l'asinello»), si fa quanto meno espressione di una ricerca delusa, sopprimendo l'asserto in positivo di un fatto universalmente banale. Nel contempo risulta eliminato l'inopportuno prolungamento vocalico, in *LP* comunque prodotto dalla sinalefe (*perduto ha*).

2.2.2. Per un secondo aspetto, se è vero che le cortine pastorali sono a tratti allusive di accadimenti coevi, ne discende che un loro assottigliarsi possa pure rendere in qualche circostanza meglio visibile quanto dietro vi si celi⁶⁴. L'effetto può lì per lì apparire come cosa un po' distinta da quanto appena descritto, ma la meta è quella: l'approdo a significati più intensi e profondi. Così si osserva in alcuni versi della X^c (117-23), dove con molto buone probabilità si allude al funzionario regio Antonello Petrucci, coinvolto nella congiura dei baroni del 1485-6, finito poi sul patibolo (11 maggio 1487)⁶⁵. Non che nell'*Arcadia* il ritratto ne risulti adorno di

62. LAVOCAT, *La syrinx...*, p. 138.

63. Memorabile il ritratto basso tracciato nella *Canzona di Bacco* (vv. 33-8) dal Magnifico, cimentatosi tempestivamente sia sul fronte bucolico (soprattutto con le ecloghe *Corinto* e *Apollo e Pan*) che su quello rusticano (nella *Nencia da Barberino* a lui attribuita, di qualche anno anteriore al 1470). Per i notevoli intrecci di tipo pastorale tra forme convenzionalmente ascrivibili a diversa rubrica, in ambito laurenziano, v. ZANATO, *Percorsi...*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento...*

64. Gli appunti che seguono non erano previsti per questa sede; ma ad anticiparli si è stati indotti dalla lettura di FENZI, *L'impossibile "Arcadia"...* Lo studioso – muovendo da una riconsiderazione di ampi aspetti di I^c II^c VI^c X^c, oltre che dal tipo di indagine con cui Santagata (*L'alternativa 'arcadica'...*) aveva saputo riconoscere articolate dinamiche storico-sociali entro il magma di allusioni rifluenti attraverso tali ecloghe – dischiude importanti prospettive: e, come distinguendo tra dinastia e istituto politico da essa espresso, coglie nei segni di certo disagio osservabili nel testo, ragioni complesse, un po' diverse da quelle al tutto filoaragonesi per lo più accreditate, e senza poter anzi «escludere in Sannazaro una forte vena filo-baronale e anti-monarchica» (p. 94). Tale analisi (dallo studioso ripresa in "*Arcadia*" X-XII..., in particolare pp. 43-54) veniva ad incrociarsi, mentre si leggeva, con paralleli sospetti cui da parte nostra si perveniva (per altra via e con altri scopi). Sicché si aggiunge già qui il piccolo tassello.

65. Una prima possibilità di identificazione fu intuita (in rapporto ai versi 177-85 dell'ecloga) da EDUARDO

rose e fiori, tutt'altro; ma, se si sovrappone in modo sistematico la filigrana del testo definitivo su quella anteriore, si constaterà come molte più bullette e spine inchiodassero l'uomo alle sue responsabilità nel *Libro Pastorale* (per LP, V c. 65r):

LP

Ma s'un pastor per vicio fa dispregi,
che colpa ne hanno i greggi di [sic] vicini?
Che sotto gli alti pini e i dritti abeti
si stavan mansüeti ruminando,
Le sampogne ascoltando al modo usato;
quando cotal peccato, non giù errore
entrò nel fiero core al nequitoso.

Arcadia

Ma s'un commette il vicio e tu nol reggi,
che colpa n'hanno i greggi de' vicini?
Che sotto gli alti pini e i dritti abeti
si stavan mansüeti a prender festa
per la verde foresta a suon d'avena;
quando, per nostra pena, il cieco errore
entrò nel fiero core al neghittoso.

Dunque, anche qui, come si vede, sono intanto ridotti di molto i costumi di scena, sino al punto che scompare il riferimento al massimo segno pastorale, la "sampogna" (verso 121), sostituita grazie a un provvidenziale soccorso ovidiano (*Metam.*, VIII 192) dalla metonimia dell'*avena*, mentre l'allegorico "ruminare" dei greggi viene svelato per quel che storicamente fu: una gioiosa socialità, ora interrotta, di chi stava innocente («mansuetos») a «prender festa». Notevole pure l'abrogazione di *pastor* (in ordine di importanza, seconda casacca del genere); ma proprio qui, se ben si consideri, la revisione si affina oltre il pensabile: ciò che più conta, infatti, è che la caduta di *pastor* impone una immediata mutazione, e morfologica e semantica, al precedente *un* («s'un»), promosso dalla modesta funzione di articolo ad una pronominale indeterminata. In tal modo il tema di una responsabilità *individuata* (un "pastore") tende a trasferirsi su di un generale piano di regole e principî. Con coerenza, viene quindi protestata con forza ben maggiore l'innocenza dei «vicini»: non solo esenti da colpe, semmai essi stessi vittime, e gruppo attestato in solidale autodifesa («per nostra pena»).

E veniamo alle varianti maggiormente riferibili a una precisa situazione, cominciando a considerare la differenza tra uno sbagliar «per vicio» e un commettere «il vicio». Nel primo caso, si presuppone un'indole che "reitera"; nell'altro, lo sbaglio è uno soltanto, come suggerito anche dalla caduta del plurale *dispregi* a favore del singolare *vicio*, con nuova duplice attenuazione, morfologica e semantica. Analogamente – per un Sannazaro nella cui mente cominciavano a prender forma prime linee o persino isole testuali del *De partu Virginis* – una nozione di *peccato* non poteva essere se non più grave di quella di errore, come da verso 122 di LP: «cotal

SACCONE, L'«Arcadia» di Iacopo Sannazaro: storia e delineamento di una struttura, «Modern Language Notes», LXXXIV (1969), pp. 84-5; quindi il tema fu considerato, attraverso più specifica analisi, da SANTIAGATA, L'alternativa 'arcadica'..., p. 372; per poi essere ampiamente svolto, nel quadro di sensibili tematiche connesse, da MARINA RICCUCCI, Il "neghittoso" e "il fiero connubio": filologia e storia nell'«Arcadia» di Iacopo Sannazaro, Napoli, Liguori 2001. Oggi si aggiungono le annotazioni di Fenzi, soprattutto in «Arcadia» X-XII..., pp. 46-9.

peccato, *non già errore*» (cioè 'tutt'altro' che errore, dunque cosa più grave).

Il conseguente passaggio da *nequitoso* a *neghittoso* chiude il cerchio. Quanto alla prima voce, essa coincide con il tardo *nequitosus*, denominale immediato da *nequitia*; e in latino – che non solo era una delle due lingue in cui scriveva Sannazaro, amante di lessicografia classica, ma soprattutto era una delle componenti incidenti e decisive per la formazione della lingua dell'*Arcadia* – *nequitia* assume già nell'antichità il valore di *scelus*, cioè 'crimine'⁶⁶; soprattutto essa è riferibile, in modo pertinente, a una azione commessa con 'consapevolezza'⁶⁷, ossia 'dolo' finalizzato a un male estremo⁶⁸, di tradimento e fellonia (*nequitosa* [...] *proditio*)⁶⁹. Ma anche se si considerino i corrispondenti volgari, non sarà difficile trovare conferma di accezioni radicali, sia per «nequizia» che per «nequitoso». Proprio un Boiardo, pur nei ritmi non drammatici delle sue ottave, adotta la forma in eloquente dittologia («Partisse in vista *nequitosa e fella*», *Orlando Innamorato*, I 2 22, 4). Molto diverso è *neghittoso* (che ci sembra intanto suggerito da una finalità destitutiva piuttosto che instaurativa): non avendo nulla a che fare con la "nequizia", la voce nel suo etimo vale per 'abbandonato a sé', 'negletto', dunque 'inattivo', e nel caso di specie credo stia per '(alquanto) negligente'⁷⁰ (più o meno tradotto, in un presente di valore

66. E così anche nel latino umanistico, come in Ugolino Verino (1438-1516), letterato e notaio (per una esatta comprensione va letto l'intero epigramma 40 del libro II, per cui vedi U.V., *Epigrammi*, a c. di FRANCESCO BAUSI, Messina, Sicania 1998).

67. Ad esempio in Properzio («*nec tremis admissae conscia nequitiae*», *Elegiarum libri*, I 15 38), autore ben noto a Sannazaro, che prima del 1495 si era cimentato per due emendamenti al testo classico (di cui uno da apportare a una elegia proprio del libro I, verso 3 della XI, a cui riguardo vedi VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia...*, pp. 150-1 e nn). L'umanista si era quindi confrontato con temi lessicografici e metrici relativi a Properzio (per cui CARLO VECCE, *Gli Zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Sicania 1998, in particolare pp. 69, 202).

68. Così Ulpiano: «*capitalem fraudem admittere est tale aliquid delinquere, proter quod capite puniendus sit: [...] capitalem fraudem admisisse accipiemus dolo malo et per nequitiam*» (*The Digest of Justinian*, Latin text edited by THEODOR MOMMSEN with the aid of PAUL KRUEGER [1870]. English translation of A. Watson, Philadelphia [Pennsylvania], University of Pennsylvania Press 1985, XXI, 1, 23, p. 609). Si aggiunga che Ulpiano è autore che nel Cinquecento, per il rilievo denotativo del lessico usato, si raccomanderà a letterati come Alessandro D'Alessandro, umanista e giurista napoletano, in contatto già con Pontano oltre che con Sannazaro (per l'utilizzo di Ulpiano nei *Dies Geniales*, stampati nel 1522, v. VECCE, *Gli Zibaldoni...*, pp. 118-9); è per altro noto che la cultura del diritto, tra medioevo ed umanesimo, fu molto meno lontana di oggi da quella delle lettere (soprattutto in certi centri come Napoli: lo stesso De Jennaro, autore di una *Pastorale*, di mestiere fu un giurista).

69. Il sintagma è in CHARLES DU FRESNE DU CANGE, *Glossarium [...]* (1885), Bologna, Forni 1992, s.v. *nequitosus* (ma v. anche s.v. *nequitas*). Annoterei in più che il prefisso *ne-* implica una valutazione etico-giuridica grave, e di divieto (v. *nefas*), e non semplicemente privativa (come l'*in-*: *inhabilis*). Se possibile, ancor più radicale è l'accezione per il latino cristiano, come segnalato dai lessici specialistici (e quanto poi Sannazaro sarà attento al valore delle parole, dal punto di vista della dottrina cristiana, lo mostra lo scrupolo correttorio nel *De partu Virginis*).

70. Un accostamento tra *negligente* e *neghittoso* si registra in una lettera di Pietro Bembo del 3 agosto 1503 indirizzata a Ercole Strozzi, a Ferrara. In essa Bembo, riferendosi al fratello Carlo, che gli non scrive mai, debitore di un libro di Properzio, invita il duca, ove mai dovesse intercettare di tali cose, a provvedere: «acciò che almeno la tardezza di questo camino ancora non me le [sic] faccia parer, di *negligente*,

mediale, il passivo latino *neglectus* da cui la forma proviene)⁷¹.

Insomma, se dovessimo ragionare “in punta di diritto”, nel passaggio da *LP* all'*Arcadia* la responsabilità del fiduciario del re risulterebbe molto alleggerita, derubricata dalla modalità del “dolo” a quella di una “colpa grave”, come a dire dalla fellonia a una pessima condotta dell'ufficio a lui affidato. E allora a questo punto, giustamente e a ben maggiore ragione, «che colpa n'hanno i greggi de' vicini?». Nell'alludere alle confuse vicende della congiura, Sannazaro sembra in altri termini qui sollecito a circoscrivere le responsabilità del raggruppamento sociale coinvolto o sfiorato: per un primo verso, tendendo a limitarle a un solo attore⁷², quindi molto ben affinando, attraverso le modifiche introdotte, la delimitazione pure operata in rapporto a quell'“unico” soggetto. Più di tanto non sembra che Sannazaro potesse nel tempo procedere (e sarebbe da chiedersi in quale tempo abbia potuto concedersi una revisione testuale così sensibile). D'altronde, non risulterà nemmeno illecito chiedersi chi sia adombrato dietro quel «*tu nol reggi*» (v. 117). La domanda, non maliziosa, potrebbe esser destinata a rimanere senza risposta. Ma difficile è che rimanga senza qualche tentativo di risposta l'interrogarsi sul *reggi* cui il precedente *tu* si lega; la forma “reggere”, si sa, è strettamente connessa a *rex*, e “reggere” ha tra le sue accezioni basilari (e accezione primaria nel latino *regere*) quella proprio del ‘governare di un re’. E non basta, perché come si dice in gergo c'è di più.

A chiarire infatti maggiormente il quadro, ove mai ciò necessitasse, soccorre un forte *linkage* sussistente tra X^e 117-23 e VIII^e 133-5. Ebbene nel luogo in questione della VIII^e il pastore saggio (Eugenio) impartisce lezioni di disamore al pastore in pena (Clonico), suggerendogli rimedi, ma forse non solo d'amore, con esplicito invito a liberare la terra dalle piante parassite. Per una migliore comprensione si richiederebbe una rilettura dei vv. 127-41, ma qui basti l'indispensabile, purché di nuovo con testi “a fronte” (per *LP*, V c. 45v):

<i>LP</i>	<i>Arcadia</i>
Così si scaccia amor, così le 'nuidie di pastor <i>nequitosi</i> si postergano; così <si> <i>sp(re)gia</i> il mondo e sue perfidie.	Così si scaccia amor; così le invidie de' pastor <i>neghittosi</i> si postergano; così si <i>spregia</i> il mondo e sue perfidie.

neghitosissimo [sic]» (*Lettere*, a c. di ERNESTO TRAVI, vol. I [1492-1507], Bologna, Commissione per i testi di lingua 1987, Lettera 165, p. 156), dove il *neghitosissimo* implica per il corrispondente positivo un giudizio pari, o meglio un po' aggravato di quello *negligente* (e relativo a specifica condotta).

71. Sulla forma *nequitoso* vs *neghittoso* si soffermava già RICCUCCI (*Il “neghittoso”...*, pp. 69-72). La studiosa concludeva su due punti: un primo, più centrale in quelle pagine, condivisibile, per il quale l'emendamento avrebbe concorso a palesare meglio l'uomo, noto per la sua indolenza; un secondo, per cui la modifica sarebbe stata dettata anche dall'intento di sottolineare il «lato peggiore» (p. 71) del Petrucci, nel quadro di un giudizio, a quanto mi sembra di capire, più severo (l'analisi qui risulta comunque svolta con giuste formule potenziali e condizionali, pensandosi, fra l'altro, a una forma linguistica, *neghittoso*, affacciata alla mente di Sannazaro a esclusivo livello di seconda redazione; e però non fu del tutto così).

72. Ed è questo un punto essenziale negli studi di Fenzi, che anzi osserva come il procedimento (di addossare le colpe a uno solo) sia osservabile pure in VI^e (“*Arcadia*” X-XII..., pp. 46-7).

Non sarà innanzitutto sfuggita la forma *spregia*, di cui una eco sul piano del significativo si riproporrà – come si è visto – in *LP X^e 117*, qui con senso rovesciato, nondimeno: perché Eugenio, interloquendo nel ruolo di chi corregge e consola, postula la necessità di un “dispregio” del mondo, non certo nell’accezione di un *de contemptu*, semmai al fine di salvare il salvabile nell’oasi di un sogno arcadico declinante, e nondimeno a questa altezza non al tutto ancora declinato. Anche qui, poi, la logica che si afferma è quella di operare un *distinguo* tra la buona e la mala pianta, «postergando» (alla lettera ‘mettendosi alle spalle’, ossia ‘allontanando’ e ‘isolando’) la malvagia avidità dei vari pastori “nequitosi”; infine, quel che più sorprende, è l’opportunità a un certo punto avvertita da Sannazaro di una prudente destituzione (oltre che, si badi, non problematica in *X^e* per la rima): facilmente coprendo *nequitosi* con *neghittosi*.

Il caso a questo punto sarebbe davvero chiuso. E però una interessante complicazione aggiunge l’ultimo tassello: infatti, mentre la lezione *nequitoso* di *X^e 123* è condivisa dalla intera tradizione di *LP*, non così è per il parallelo *nequitosi* di *LP VIII^e 134*, in quanto un *neghittosi* [*sic*] va a far capolino addirittura nel codice destinato a Ippolita Sforza D’Aragona: «D_e pastor neghittosi si postergano» (**Vb**, c.43r, rigo 5), ciò ben mostrando come Sannazaro avesse per di più cominciato presto a elaborare il diverso segno linguistico⁷³. Ora, non si immagina minimamente un autore preoccupato di cambiare in tempo in tempo una lezione; il timore che si nutre, e non da oggi, è che – a prescindere da quanto vi fu di revisione certa: linguistica e spesso di sostanza – il materiale autografo recasse in realtà tra margini e interlinee anche alcune irrisolte esitazioni di autore, di una prima, di una intermedia e forse di un’ultima ora (magari non così tante, ma neppure così poche, decisive a molti effetti).

Ma occorre ormai fermarsi, recuperando il filo centrale del discorso, non senza aver prima aggiunto che le varianti discusse, divenute utili all’approfondimento di un giudizio, erano pur dettate nel loro complesso da coerenti esigenze di

73. A proposito di *Vb* va da noi fatta un’ammenda, avendo a suo tempo definito il codice quale uno «splendido, correttissimo esemplare di dedica a Ippolita Sforza, duchessa di Calabria, morta il 20 agosto 1488» (*L’Arcadia di Iacobo Sannazaro...*, p. 870). Quanto allo «splendido», ci si riferiva all’aspetto esterno, che si conferma; quando al «correttissimo», avremmo forse potuto meglio ripetere il «molto corretto» usati in precedente circostanza (*Per l’edizione...*, p. 30), per cui è sul tema della «dedica» che occorre autocorreggersi. Più preciso in merito era già stato Velli, che nel richiamare l’attenzione sul monogramma Y-A, stante per Ippolita d’Aragona (attestato da *Vb* a c. 1r, in frontespizio), si era limitato a parlare di manoscritto (corsivo nostro) «allestito per Ippolita Sforza» (*Tra lettura e creazione...*, p. 15 n.). Perciò, se oggi qualcosa produce moderata meraviglia, essa si riferisce al fatto che una dedica in *Vb* non vi sia, specie considerando l’amore di Ippolita per le lettere (suo maestro fu il Lascaris), come pure prendendo atto delle molte opere a lei davvero dedicate (ricordo almeno, nel solo Regno di Napoli, il *Novellino* di Masuccio Salernitano). Per converso, la vicenda di *Vb* non farà dimenticare che abbondante materiale concernente il *Libro pastorale* giungeva nelle galere di Castel Nuovo, a confortare i giorni di uno dei baroni ribelli lì rinchiuso: ci si riferisce al manoscritto *XIII G 37* della Biblioteca Nazionale di Napoli (N), che Giovan Francesco di Montefalcione cominciava a trascrivere il 25 settembre del 1489.

scrittoio: nell'intento primo di disporre a più misurata distanza, insieme agli oggetti di scena, anche temi canonici o riflessi di vicende inquiete, recuperando una nuova profondità di campo, simultanea all'acutizzarsi di un sentimento di crisi poetica.

2.3. Tale convergere di ragioni appare confermato dal fatto che la sostanza di quanto lamentato per ampio procedere della X^e (79-185) trovi significative corrispondenze nel commiato (*A la sampogna*, 10-1), dove sarà ancora una volta il silenzio delle piante a far tutt'uno con la fine della pastorale: «Le nostre Muse sono estinte, *secchi sono i nostri lauri*, ruinato è il nostro Parnaso, *le selve son tutte mutole*» (par. 10). Sembra insomma che si osservino due linee di fuga nell'*Arcadia*, separate ma interdipendenti: una, meglio misurabile, dai luoghi di una immaginazione offuscata in una stagione al tramonto, l'altra metatestuale, concernente il rapporto dell'autore con il suo libro. Avviato forse il prosimetro con l'intento di modellarlo come qualcosa di un po' simile a un eccezionale, strutturato, canzoniere quattrocentesco, Sannazaro si ritrovò alla fine sullo scrittoio qualcosa di relativamente simile a un romanzo (pastorale); ed è ben probabile che di questa interna deviazione egli avesse perfetta coscienza, temendo perciò il rischio di misconoscimenti, di opposto segno, del testo.

L'esitazione si direbbe dovuta alla consapevolezza di un'opera condotta, come in modo preterintenzionale, a esiti maggiori rispetto a quelli immaginati anni addietro; ma anche a uno sbocco formale non esattamente previsto, esposta perciò alle possibili denigrazioni della «turba de' detrattori» (*A la sampogna*, 18): tanto che in chiusura si rende necessario ricordare la originale centralità entro il prosimetro delle «già dimenticate *canzoni*» (ivi, 15). Un simile sofferto e contrastato sentire (ma quel *dimenticate* non sarà un po' anche un *lapsus*?) induce quindi Sannazaro a cercare di volgere in positivo o a circostanza attenuante l'aver avviato il lavoro negli anni della giovinezza, come appunto «coltissimo giovane benché sconosciuto» (ivi, 16). Sicché, in conclusione occorrerà un'ultima volta ritornare a quella davvero critica prosa VII (32), là dove il pastore Carino esterna a Sincero un simile giudizio:

– E sí come insino qui i *principi de la tua adolescenzia* hai tra semplici e boscarecci canti di pastori *infruttuosamente* dispesi, così per lo innanzi la felice giovinezza tra sonore trombe di poeti chiarissimi del tuo secolo, non senza speranza di eterna fama, trapasserai. –

La questione si era già accennata altrove ad altri fini⁷⁴, né possiamo esaurirla qui. Ma ora interessa almeno annotare meglio il tentativo dell'autore di respingere come indietro nel tempo l'esperienza della bucolica volgare (versi e prosa): spostandola dalla età dell'«adolescenza» (lezione già attestata in *LP*) a quella dei «*principi de la adolescenzia*» (compromesso terminale dell'*Arcadia*, raggiunto però dopo

74. L'«*Arcadia*» di Iacobo Sannazaro..., p. 871.

un problematico avvio di modifica interno a *LP*); e altrettanto interessa, se non di più, l'aggiunta di *infruttuosamente*, del tutto sconosciuto ai precedenti assetti testuali, e che viene a rafforzare una preoccupata difesa preventiva. Gli interventi in questa direzione per altro non si limitano a questa rettifica, di per sé eloquente; ma si fanno sistema, venendosi a rivelare la prosa VII come vero punto critico del testo sul piano diacronico forse ancor più che sull'altro, acquisito, di tipo sincronico. E perciò si deve proporre, fra gli altri, un raffronto che, se ci si fermasse a una implicazione di primo livello (a dirla continianamente), si commenterebbe da sé (par. 18; per *LP*, V c. 32v),

LP

Maximamente *ricordandomi de' piaceri* de la deliciosa patria tra queste solitudine de Arcadia, ove, con vostra pace il dirò, non che **gli uomini** ne le nobili città nodriti, ma appena mi si lascia credere che le selvatiche bestie vi possano con dilecto dimorare.

Arcadia

Maximamente *ricordandomi in questa fervida adolescenzia de' piaceri* de la deliciosa patria tra queste solitudini di Arcadia, ove, con vostra pace il dirò, non che **i giovani** ne le nobili città nudriti, ma appena mi si lascia credere che le selvatiche bestie vi possano con diletto dimorare.

Se non che l'opportunità che il luogo ci offre per una implicazione di secondo livello, ci impone di ricordare una tormentata modifica apportata da Sannazaro nel *De Partu virginis*, per cassare analogamente un concetto di "piacere" (con sostituzione di un *perio lepore* a favore di un *perio paratu*)⁷⁵.

In nessun modo potendo invece commentarsi da sé, va considerata la notevole sintonia fra certi temi del «Congedo» e talune annotazioni di Summonte nella «Dedica» al cardinale Luigi d'Aragona da lui premessa alla *princeps*, tra le quali la più importante va come a nascondersi in un inciso, in cui il vigile curatore ed editore, mostra di essersi bene avveduto – e probabilmente non per caso ma per causa – di certe delicate varianti d'autore: «peroché essendo ella [*l'opera*] stata composta son già molti anni e *ne la prima adolescenzia del poeta* [...]), non ho possuto supportare [...] par. 3). Parimenti notevole è che Summonte ponga anche lui l'accento solo sul problema delle «ecloghe leggiadrissime» (par. 2); mostrandoci che, se per una geometria piana il «Congedo» può sembrare speculari al «Prologo», per la realtà di una geometria curva esso si

75. All'interno di uno di tre versi proemiali, indirizzati alle Muse, poi non ammessi nella redazione definitiva del testo (DAVIDE CANFORA, *Ideologia e fortuna nel "De partu Virginis": alcune note*, «Critica letteraria», I [2004], pp. 133-57, a pp. 139-40). Quello cui si è fatto su riferimento non è che un episodio; e perciò un'altra delle direttrici correttorie dell'*Arcadia* consiste nel progressivo abbassamento, pur senza riduzione al completo silenzio, di note riconducibili a una sensibilità transitata, attraverso Lucrezio, per suggestioni di tipo epicureo (incompatibili, se connesse alla idea di "piacere" oltre "l'adolescenza"). Il fenomeno insomma precorre quello che si afferma, in modo più evidente, per il *De partu Virginis* (pp. 134-46 del citato studio di Canfora).

pone quale *pendant* della «Dedica» (preziosa davvero, come l'oro; e però non al tutto già colato).

E infatti, ancora nella prosa VII, ecco un ulteriore svelamento, che non sarebbe neppure l'ultimo volendo, ma qui di valore assoluto (par. 24; per LP, V c. 33r):

LP

Elli interviene ancora spesse fiate ch(e) guardando io (*sí come è nostra usanza*) i vagabundi armenti, veggio tra li fertili campi alguno toro magrissimo [...]

Arcadia

Elli interviene ancora spesse fiate che guardando io, *sí come per usanza ho preso in queste vostre selve*, i vagabundi armenti, veggio tra i fertili campi alcun toro magrissimo [...]

L'incrinatura sembra dunque denunciare il sentimento di un esilio letterario e poetico forse ancor più che biografico e storico. Il *locus* di per sé non cessa di esistere: è la eccezionalità della presenza di Sincero in quella terra ad esser oggi rimarcata da un Sannazaro arcadè non per nascita, ma per educazione (*per usanza ho preso*), ossia temporanea sperimentazione; sicché a sopravvivere non sarà certo un "liber Aeglogarum", ma l'*Arcadia* (metafora oggi un po' spenta, all'origine felice simbolo globale, precipitato in una parola unica, ricca di echi e lontananze). Anzi, nel testo più tardo non solo Sincero ostenta la sua estraneità alle selve, ma quasi esprime per esse una riserva propria di chi già occupi una posizione alquanto più alta (quale mai sarebbe, sennò, il senso del deittico *queste* messo a precedere *vostre?*)⁷⁶. Naturale che il cercare qui di distinguere, mentre inevitabilmente per qualche aspetto il pensiero corre a Jacques Derrida, non serve a "decostruire" ma a sperare di vedere; e altrettanto naturale che nei sensi ultimi, di sintesi del testo, vengano a incontrarsi in vitale equilibrio più temi, quelli della poesia oltre quelli che la poesia aveva evocato.

Nondimeno Sannazaro, grazie a una spiccata consapevolezza critica, se per un aspetto teme quelli che lui giudica i possibili limiti dell'esperienza condotta, dall'altro intuisce la forte novità dell'opera; e per difenderla nella totalità e specificità dei suoi esiti, proprio a quei limiti si appella. La «lode» della sampogna – purché siano "dimenticate" anche da parte nostra almeno per un po' le ecloghe – consiste infatti in quella della sua "rozzezza", però ormai formulata non tanto in senso retorico, per il livello *humilis* che originariamente le apparterebbe («Prologo» 4; e XI^e 99, 113): quanto forse come strumento (*A la sampogna*, 13) di espressione lontana dalle «sonore trombe», non davvero alta, affidata a uno stile certo accuratissimo, d'arte, e pure intimo o 'medio' per come allora poteva esserlo nella storia della lingua e forme della letteratura italiana, attraverso la messa a

76. Cosicché, nell'ultimo assetto della prosa VII Sincero si fa erede del Carino di prosa VIII (par. 38): «[...] ai quali *io* niuna risposta facea ma, al *mio* lacrimare intendendo, così con lamentosa voce dicea: «Voi, Arcadi, cantarete nei *vostri* monti la *mia* morte; Arcadi, soli di cantare esperti, *voi* la *mia* morte nei *vostri* monti cantarete. Oh quanto allora le *mie* ossa quietamente riposeranno, se la *vostra* sampogna a coloro che dopo *me* nasceranno dirà gli amori e i casi *miei!*».

punto di una prosa ricca e finemente analitica (sicché verrebbe pur fatto di ricordare l'interesse che per l'*Arcadia* nutrirà il d'Urfé); come anche all'interno di un'opera contraddetta, forse inibita, ma nel suo fondo vocata a un diverso destino, e in tale sua vocazione sicuramente europea. Si tratta di un conclusivo ideale di scrittura e vita, di una medietà intesa come scelta estetica ed etica, in un sincretico sentire fra nobilissimi residui epicurei e crescente conformità cristiana, che consente di chiudere con le parole stesse con cui terminò l'*Arcadia*: «colui tra' *mortali* si può con più verità chiamar *beato* che, senza invidia de le altrui grandezze, con *modesto* animo de la sua fortuna si contenta» (ivi, 20).

ERRATA CORRIGE (Allegato)

Processi di composizione e 'decomposizione' ... («NRLI», XII 1-2, 2009, pp. 49-77)

Nella elaborazione informatica delle ultime bozze si sono prodotte due sviste irrelate al testo, e su di esso ininfluenti. Inoltre si legge:

Luogo	<i>Errata</i>	<i>Corrige</i>
p. 55, n. 19	rispetto al già	rispetto al <i>già</i>
p. 57, n. 27	p. 534);	p. 534).
p. 58, n. 28	youngghiano	junghiano
p. 73, n. 73	quando al correttissimo,	quanto al ...

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2011