

Il prosimetro nella letteratura italiana

a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco

Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche
Trento 2000

CARLO VECCE

IL PROSIMETRO NELLA NAPOLI DEL RINASCIMENTO

Si potrebbe credere che questa storia coincida, in gran parte, con la storia di una sola opera, l'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro. Non è così. L'analisi globale del fenomeno sarebbe limitativa, se circoscritta solo ad un momento di eccellenza. Come è noto, elemento caratteristico della produzione letteraria in volgare a Napoli tra anni Sessanta e Settanta sembra essere la comunicazione circolare dell'esperienza letteraria, al punto che la creazione di nuove forme, o l'adattamento di quelle già consolidate alle condizioni culturali del Regno, spesso è ascrivibile non a responsabilità individuali, ma piuttosto alla collaborazione di diversi autori, che scambiano tra loro epistole e versi, e contribuiscono alla formazione di manoscritti collettivi. Comune è l'apprendistato letterario e linguistico (la conoscenza e l'ammirazione per le Corone fiorentine, lo scarso coinvolgimento nelle fila ristrette dell'umanesimo latino), e soprattutto la posizione sociale: un mondo di piccoli nobili di provincia, che facevano spesso le spese della riorganizzazione centralistica dello stato promossa da re Ferrante e avversata dai grandi feudatari del Regno, e che approdavano a Napoli per gravitare intorno alla corte, in qualità di funzionari regi, scribi, segretari. La circolarità del fenomeno comunicativo, per cui gli autori del messaggio si rivolgono ad un pubblico composto primariamente da altri autori impegnati in esperienze vicine e parallele, porta ad un ele-

vato grado di sperimentazione, ad un'interrogazione permanente e collettiva sulle strutture.¹

Sia il re che il principe ereditario, Alfonso duca di Calabria, non ostacolano l'apertura alla cultura volgare, anzi favoriscono le prime tipografie e le prime stampe, l'esecuzione di volgarizzamenti, l'accoglimento nella libreria reale di opere originali trascritte in lussuosi codici di dedica. Più che per la poesia, mi sembra che i principali e più rapidi progressi (rispetto al panorama che, pochi anni prima, vedeva solo i vivaci ricordi di Loise De Rosa) siano quelli che si registrano nel campo della prosa. Ancora nel 1473 l'umanista e bibliotecario di corte Giovanni Brancati, di fronte alla traduzione della *Storia Naturale* di Plinio il Vecchio, compiuta dal Landino e dedicata a Ferrante, assumeva una posizione a favore del latino e contro l'uso del toscano, tentando poi di dimostrare (nella sua propria traduzione pliniana) la possibilità di un'opzione diversa, tale da nobilitare la *koïnè* meridionale. Brancati è categorico nel suo giudizio: «Sermo enim etruscus hoc praesertim tempore plane ingratus est, nec minus lectu quam prolatu difficilis».²

Eppure, negli stessi anni, Masuccio Guardati giunge a completare la struttura del *Novellino*, che raccoglie in cornice omogenea una produzione di novelle che risaliva agli ultimi anni di regno di Alfonso il Magnanimo. La novità principale è di carattere strutturale, come dichiara lo stesso autore nel *Prologo*:

[...] avendo da la mia tenera età faticato per esercizio il mio grosso e rudissimo ingegno, e de la pigra e rozza mano scritte alcune novelle per autentiche istorie approbate, ne gli moderni e antiqui tempi travenute, e quelle a diverse dignissime persone per me mandate, sì como chiaro ne' loro titoli si dimostra, per la cui accagione ho voluto quelle che erano già

¹ M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova 1979; N. De Blasi, *Napoli e l'Italia meridionale*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia*, a cura di A. Asor Rosa, vol. II, *l'età moderna*, t. 1, Einaudi, Torino 1988, pp. 250-59.

² G. Pugliese Carratelli, *Due epistole di Giovanni Brancati su la «Naturalis Historia» di Plinio e la versione di Cristoforo Landino. Testi inediti del secolo XV*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s., 3 (1949-1950), p. 183.

disperse congregare, e de quelle insieme unite fabricare il presente libretto, e quello per la sua poca qualità nominare il Novellino.³

Per «fabricare il presente libretto» Masuccio organizza una divisione tematica in cinque parti di dieci novelle ciascuna; all'inizio è il *Prologo*, dedicato a Ippolita d'Aragona, e alla fine un *Parlamento de lo autore al libro suo*; le parti II-V sono introdotte ciascuna da un *Prologo*. La cornice vera e propria è costituita dalle prose che avvolgono regolarmente ogni novella, e che riproducono la situazione che a livello macrotestuale si realizza con il *Prologo* e il *Parlamento*: il breve *Argomento*, l'*Esordio* (la dedica ad un personaggio illustre contemporaneo), la *Narrazione* (il testo della novella), e infine *Masuccio* (il commento morale). In questa successione ternaria (dedica-novella-commento) è riscontrabile una notevole escursione stilistica e linguistica: le dediche hanno un tono solenne, alto, formale, marcato dalla ipotassi e dall'*ordo verborum* lontano dall'uso della lingua viva; i commenti segnano invece, dopo la prosa vivace della narrazione, il passaggio al tono medio, referenziale, metaletterario, dell'autore che si fa scoliasta di se stesso.

Il *Novellino* fu stampato postumo nel 1476 da Francesco Del Tuppo, singolare figura di editore a metà tra la cultura umanistica e la letteratura volgare, autore del volgarizzamento delle favole di Esopo stampato nel 1485.⁴ Perfino in un intellettuale come Del Tuppo, così diverso da Masuccio per la lontananza dalla lezione di Boccaccio e l'influenza del dialetto, ritroviamo invece un'ansia simile di sistemazione strutturale. L'edizione, considerata il capolavoro della tipografia napoletana del Quattrocento, con le splendide silografie che accompagnano i testi, offre, oltre la *Vita di Esopo* e il *Prologo*, una regolare scansione di 65 favole in distici latini (la traduzione di Rinuccio Aretino), accompagnata ciascuna dall'illustrazione e dalla prosa volgare, a sua volta divisa in narrazione e in una coda scolastica di *Tropologia*, *Allegoria* e *Confirmatio cum exemplo*. Il libro si presenta visivamente come

³ Masuccio Salernitano, *Il Novellino. Con appendice di prosatori napoletani del '400*, a cura di G. Petrocchi, Firenze 1957, p. 7.

⁴ Cfr. *Aesopus, Vita et Fabulae latinae et italicae per Franc. De Tuppo M.CCCC.lxxxv*, a cura di C. De Frede, Napoli 1968.

un prosimetro, alternando le parti in versi (in latino) alle parti in prosa (in volgare), e i testi alle immagini.

L'esempio dell'Esopo, per quanto attardato, dovrebbe suggerire di prestare maggiore attenzione non solo allo statuto intrinseco di opere che possano formalmente definirsi prosimetri, ma anche a momenti della tradizione manoscritta e a stampa in cui la consapevole organizzazione (e presentazione) dei testi tende alla forma di prosimetro. In questo senso, l'arrivo a Napoli nel 1477 della *Raccolta Aragonese*, dedicata a Federico d'Aragona con una lettera firmata da Lorenzo e ispirata dal Poliziano, dovette segnare un punto di svolta, anche per il modo di concepire e costruire una silloge. Il codice accostava alla lirica volgare delle origini (con proiezioni in avanti fino a Lorenzo il Magnifico) i prosimetri danteschi, e soprattutto la *Vita Nova*. Le suggestioni culturali mediate dalla *Raccolta* dovevano però essere recepite appieno quando lo stesso Lorenzo, con una decisione che sorprese i contemporanei, venne a Napoli a trattare con re Ferrante, nel dicembre 1479, e vi si trattenne fino al marzo dell'anno successivo. Il riavvicinamento tra Napoli e Firenze (dopo anni di guerre che avevano visto Napoli alleata di Sisto IV e di Siena) poteva favorire anche una maggior simpatia nei confronti della politica culturale promossa da Lorenzo. Non è improbabile che si sia potuto allora conoscere o leggere qualcosa del *Comento* e della sua struttura di prosimetro, in parte ispirata alla *Vita Nova*, iniziata nel 1473, e già comprensiva di vicende come la morte di Simonetta Vespucci (1475), e la congiura dei Pazzi (1478). È significativo che, in quegli anni, a Lorenzo si rivolga lo stesso Sannazaro, in un sonetto (*Rime*, VII) che in prima redazione presenta Lorenzo come destinatario («Lorenzo mio»), ammirato dal vulgo per la ricchezza e dal poeta per la virtù: «E se destin mi alzasse in quella parte / ove Ippocrene versa il sacro fiume, / per cui grazia si acquista, ingegno et arte, / farei, di te cantando, tal volume, / che fusse il nome tuo per mille carte / memoria al mondo sempiterna e lume». In seconda redazione Sannazaro cancellò «Lorenzo mio», e vi sostituì un generico «Signor mio buon»; attuava così quel che prometteva di fare in un altro sonetto (*Rime*, LXX), in cui ammetteva di aver coltivato un progetto di celebrazione medica: «Di tuoi chiari triunfi

altro volume / ordir credea»; e finiva poi per scagliarsi non solo contro Lorenzo, ma anche contro ogni altro poeta che l'avesse celebrato (*Rime*, LXXI).⁵

L'allusione può rinviare al Poliziano: il clima antimedicco, nelle rime di Sannazaro, è quello che culmina nei primi anni '90 con il capitolo in morte del medico spoletino Pier Leoni, ed è perfettamente parallelo alla polemica contro il Poliziano, di carattere filologico e culturale, seguita alla pubblicazione dei *Miscellanea* e alla composizione di alcuni epigrammi satirici (1489).⁶ Eppure, una decina d'anni prima Sannazaro aveva imparato molto da Poliziano: echi delle *Stanze* si rinvengono nelle egloghe sciolte e nell'*Arcadia*; l'influsso dell'*Orfeo* è determinante per la rinascita teatrale della corte aragonese, e la traduzione poliziana dell'*A-mor fugitivus* di Mosco viene rielaborata nella farsa di *Venere che cerca il figliuolo Amore*. Di più, lo stesso *Orfeo* si presenta, nella parte iniziale, come una storia pastorale, in cui il dialogo tra Mopso e Aristeo ha la struttura dell'egloga recitata, inserita in una dimensione narrativa marcata dalle didascalie.

In effetti, Lorenzo e Poliziano potevano suggerire ai poeti napoletani una linea fiorentina di tradizione bucolica diversa da quella che fino ad allora era stata privilegiata, cioè la linea senese. Il legame tra Napoli e Siena era stato stretto dall'epoca di Pio II, e si era rinsaldato nel 1478-79, quando Lorenzo aveva minacciato la Repubblica. Antonio Piccolomini, duca d'Amalfi, aveva accolto poeti senesi come Iacopo Tolomei,⁷ e forse Filippo Galli. Ma già molti anni prima era iniziata la diffusione manoscritta delle egloghe di Francesco Arzocchi,⁸ e al 1468 risale la dedica delle prime quattro egloghe di Iacopo Fiorino de Boninsegni ad Alfonso duca di Calabria. Il Tolomei, in contatto con Pontano e De Iennaro,

⁵ Iacopo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari 1961, pp. 140, 187-88. A Lorenzo è dedicata anche l'elegia *Ad Laurentium Medicen* («Laurenti patrii decus et tutela senatus»), autografa nel Viennese lat. 9477, f. 123v, poi rifiutata dall'autore ed esclusa dalla redazione definitiva dei libri delle *Elegiae*.

⁶ C. Vecce, *Multiplies hic anguis. Gli epigrammi di Sannazaro contro Poliziano*, «Rinascimento», 30 (1990), pp. 235-55.

⁷ C. Dionisotti, *Iacopo Tolomei fra umanisti e rimatori*, «Italia medioevale e umanistica», 6 (1963), pp. 137-76.

⁸ F. Arzocchi, *Egloghe*, a cura di S. Fornasiero, Bologna 1995.

aspetta però di essere a Napoli per scrivere le due egloghe comprese nel ms. Add. 19908, forse verso il 1480-82.

Intanto a Firenze due intellettuali vicini alle aspettative del regime mediceo, Bernardo Pulci e Girolamo Benivieni, mettono assieme la prima edizione della bucolica volgare del Quattrocento, perfettamente in equilibrio tra Siena (Arzocchi e Fiorino) e Firenze (Pulci e Benivieni). La stampa Miscomini del 28 febbraio del 1482 (1481 stile fiorentino), oltre alle bucoliche virgiliane tradotte dal Pulci e ai testi dei quattro bucolici, presenta interessanti prose proemiali di Pulci e del Fiorino, l'ultima delle quali, rivolta a Lorenzo il 24 dicembre 1481 «al tempo de la iniustissima sua rebellione de la patria», denuncia le ragioni anche politiche di quest'edizione, che finisce per dichiarare in un certo senso la lealtà della tradizione bucolica senese nei confronti del primato fiorentino.⁹ Tra la fine dell'83 e l'inizio dell'anno successivo Ferrara rispondeva con le dieci *Pastorale* del Boiardo, dedicate ad Alfonso duca di Calabria come lo erano state le egloghe del Fiorino: un'opera singolare, prodotta da chi si era già cimentato nell'egloga latina, a stretto contatto con la tradizione umanistica ferrarese di esegesi e filologia, e che ora, nelle egloghe volgari, cantava gli eventi contemporanei della guerra di Ferrara.¹⁰

Se a Napoli non c'era dunque bisogno di aspettare l'edizione Miscomini per iniziare a scrivere egloghe (Rustico Romano aveva esordito nel 1477, per la morte di Galeazzo Maria Sforza), imitando le forme dei senesi, quella stampa poteva comunque essere importante per accedere alla consapevolezza di partecipare di una tradizione consolidata; e poteva ancora suggerire nuove soluzioni di organizzazione dei testi, fino ad allora egloghe sciolte, recitate in spettacoli conviviali (come un'egloga di Rustico in occasione della riconquista di Otranto nel 1481, o quelle del Galeota e De Iennaro), o inviate a pochi amici.

⁹ F. Battera, *L'edizione Miscomini (1482) delle 'Bucoliche elegantissimamente composte'*, «Studi e problemi di critica testuale», 40 (1990), pp. 150-85.

¹⁰ S. Carrai, *Dai Pastoralia alle Pastorale: l'incontro con i modelli toscani*, in AA.VV., *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Padova 1998, pp. 647-61.

Interveniva allora la suggestione dei modelli antichi. La *Vita Nova* era trascritta nelle copie della *Raccolta Aragonese*, si stampavano a Napoli il *Decameron* e l'*Elegia di Madonna Fiammetta*, e a Roma, presso Schurener nel 1478, la *Comedia delle ninfe fiorentine*. L'*Ameto* forniva una generica ambientazione pastorale, con una tecnica di raccordo tra prosa e poesia che sarà poi perfezionata nella cornice del *Decameron*: e difatti il corpo centrale dell'opera appare una successione di racconti indipendenti, ciascuno concluso da un testo poetico che è il canto della novellatrice di turno.

Ma, al di là di quei modelli, la tendenza al prosimetro si riconosce in tutti gli episodi di strutturazione di opere che nascono come raccoglitori aperti dell'intera produzione di un singolo autore, senza linee di demarcazione tra i generi. È questo il caso del cosiddetto 'colibeto' di Francesco Galeota, rappresentato da due codici di dedica esemplati in momenti lievemente diversi sotto il controllo dell'autore: Modena Estense Ital. 1168 (E), copiato verso il 1488 forse per Eleonora d'Aragona, e Napoli Biblioteca Nazionale XVII 1 (N), copiato nel 1491 da Ioan Marco Cinico per la biblioteca reale.¹¹ La raccolta di base trascritta in E doveva essere stata preparata entro il 1486, con testi che risalivano a molti anni prima. N aggiunge molto materiale rispetto a E, ma lascia assolutamente invariata la porzione testuale in comune con E: segno che il disordine strutturale del 'colibeto' è solo apparente, e risponde invece ad una strategia di variazione di stili e generi che, una volta raggiunta, non fu più mutata dal Galeota. Nel prologo l'autore si rivolge alla raccolta come ad un'opera unitaria ma aperta, a cui attribuisce il non-titolo di 'colibeto' in opposizione al termine 'libro':¹² la sua 'varietà' di voci e di stili rappresenta la varietà della vita, della fortuna, dell'amore, del dolore; la vita stessa fornisce la materia del testo, l'*inventio* procederà da «la causa de li mei sospiri e la verità del mio dolore e 'l succo de le

¹¹ F. Galeota, *Le lettere del 'Colibeto'*, Edizione, spoglio linguistico e glossario a cura di V. Formentin, Napoli 1987. Cfr. Santagata, *La lirica aragonese...*, pp. 180-81; De Blasi, *Napoli...*, pp. 261-62; G. Villani, *L'umanesimo napoletano*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. III, Roma 1996, pp. 712, 745.

¹² Santagata, *La lirica aragonese...*, pp. 172-81 e 242-47.

mie lacrime», e «non fingitive losenghe, non fictione poetice, non fabule, non inante pensate materie», un elenco che sembra chiamare in causa, negativamente, anche il genere bucolico.¹³

Prologo

O infima mia opera non senza grave fatica e dolore composta, io, havendote raccolta insieme che andavi in mille luogi dispersa, non so che nome te debia dare, che consigliarte né a chi te debia menare che tu fussi digna d'essere ricevuta, imperò che tu sei più presto uno colibeto de cosse varie che quinterno né libro a qualche laudabile fine scripto: più presto te si po' dire fortuna o veramente passione amarissima del tuo auctore che altra cossa, e 'l tuo essere variabile e disordinato e mal reducto insieme lo manifesta. E bcn che sei ad uno solo fine de amore solamente scripta, pur essendo nel fuoco, ho cambiate le voce secondo el languire derivato dal mio vario dolore causato da li continui tormenti ricevuti da la tua donna, a chi havendo dato me stesso, el cuore e l'anima, el tempo e 'l mio longo servizio, mi sono inzegnato, quando cum una rima e quando cum un'altra dissimile, quando cum alcuna epistola compiacerli, et in tal stille lacrimevole pregando e lamentando ho corsa una gram parte de la amara vita. [...]

Io non te ho scripta per haverne laude né premio, como li altri che per quello sono affatigati de scrivere, ma per ricordo del mio servitio et alleviamento de le mie fiamme e rimedio de la mia vita. Non fingitive losenghe, non fictione poetice, non fabule, non inante pensate materie, ma solamente la causa de li mei sospiri e la verità del mio dolore e 'l succo de le mie lacrime in te vedute da chi te lege sarano, in stille conveniente a le già dicte cagione, cum parole materne intellegibile per chi te scripse. E per essere acussì povera e mal vestita io non te intitolo, imperò ch'io dubito che refutata non fussi. [...]

Lo stesso Galeota è consapevole della tendenza al prosimetro presente nell'alternanza di prose epistolari e versi, che costituisce l'elemento più interessante, dal punto di vista strutturale, del 'colibeto'. È una situazione che si verifica concretamente, all'interno dei blocchi epistolari dell'opera, quando la lettera viene seguita da uno o più strambotti, legati al contenuto della prosa. All'inizio della prima sezione epistolare (E ff. 80v-81v, N ff. 54r-

¹³ *Ibidem*, pp. 17-18.

55v), la lettera al principe di Capua (IV), quasi con funzione proemiale, è accompagnata da 4 strambotti, che, uniti in forma di un'unica lettera, ripetono e sviluppano il tema della prosa (il poeta preferisce non comunicare al suo signore lo strazio d'amore in cui si trova). In quei pochi versi, Galeota riesce a creare una dilatazione d'ambiente che era assente nella prosa: «Le valle obscure e queste selve el sanno, / li boschi e le montagne dov'io stento, / con le caverne che celato m'hanno, / secrete de lo mio grave tormento; / e quelle fere che parlar non hanno, / intendano la voce e 'l mio lamento; / l'ucelli attenti ascoltano l'affanno, / la terra, el ciel, el mar, fortuna e 'l vento». È un ambiente convenzionale, certo, ma che richiama lo sfondo di altre esperienze di poesia: la disperata, l'elegia, e finalmente la stessa egloga.

Autonomia tra prosa e poesia si riscontra anche in altri episodi di lettere accompagnate da strambotti: XLIV (prosa + 2 strambotti: E ff. 112v-114v, N ff. 90r-91v, all'inizio della seconda sezione di lettere: *Epistola facta in Catalogna a la sua Amata*); XLIX (prosa + strambotto: E ff. 117v-118v, N ff. 95v-96v). Nella parte aggiunta in N (ff. 205r-219v), Galeota (siamo ormai alla fine degli anni Ottanta) realizza una struttura alternata lettera-strambotto (LXXI-LXXVI, LXVIII-LXXIX), in cui i versi hanno invece la funzione di 'chiudere' la lettera. Prima di questo gruppo di lettere, in N, si trova il più ampio segmento prosastico del 'colibeto' (nella redazione del '91), cioè la novella di Americo di Guascogna (N ff. 190v-203v), preceduta da una dedica, seguita da commento-congedo, e da una cerniera poetica irrelata, costituita da uno strambotto e una frottola.

Un caso più rilevante è costituito da un dialogo in 83 strambotti (LXVI-LXVII), introdotto da due lettere a re Ferrante e al bibliotecario reale Giovanni Albino (E ff. 170r-185r, N ff. 144r-162v): un'opera autonoma, già inviata e dedicata al re: «Non senza grave dubbio, victorioso princepe, la piccola operecta te la mando, desordenata et infima, ne la quale se vegono apertamente le despectose e le occulte lachryme che sono continue negli occhi de l'amante fidele e bene amato Silvio». È un testo che segna il distacco dell'autore dall'*alter ego* di Silvio, nome col quale sono firmate molte delle lettere in prosa del 'colibeto': «deliberai a te solo manifestare la disperata partensa di Silvio, la

quale è stata presente de li mei occhi e scripta de la mia mano». Infatti gli strambotti sono organizzati in un dialogo tra Silvio, la Donna e un Remito, con interventi dell'Auctore che propongono una struttura narrativa referenziale.

La variabilità prosa-poesia non è limitata ai casi di accostamento funzionale dei singoli testi, ma anche al livello della macrostruttura. Il codice dominante nel 'colibeto' è quello epistolare; s'intende che ai blocchi di lettere in prosa si alternano sezioni di lettere in versi: strambotti in serie epistolare, come quelli «per le lucerne», l'*Epistola in rima per Tirintia*, la *Cansone in modo de epistola de passione amarissima*, i rifacimenti di *Eroidi* ovidiane, l'*Epistola in rima al tempo de la pestilencia in lamento per parte de la terra valerosa de Napuli al suo S.re Re don Ferrando de Aragona*, l'*Epistola per una donna de Boemia del Signore Illustr.mo don Francesco de Aragona*. Le lettere in prosa, a loro volta, traducono spesso situazioni tratte dal mondo bucolico, ad iniziare dal nome fittizio dell'autore: Silvio può rinviare alla tradizione delle egloghe petrarchesche, ma indica anche la condizione dell'autore che, spinto dal dolore per l'amore non corrisposto, fugge il consorzio umano, nascondendosi nelle selve, diventando, come uno dei primi pastori inventati da Sannazaro, 'Selvaggio'. Lo stesso Silvio si fa dunque autore di egloghe, consapevole del carattere ancora sperimentale del genere: «Canzone in strusciola a modo d'egroga composta vedendo piangere Tirintia, dubitando che simulato tal pianto non fusse» (E f. 6v), «Strussula in laude del Duca di Calabria» (E f. 137r, N f. 115r); e dipana nella sua prosa il tema della fuga in Arcadia: «O lettera mia, come tu vide, da ogni habitatione fugito e da ogni consorcio seperato, per palesarte li mei affanni io so' venuto fra questi arbore e recelatome in questa selva, la quale serà secretissima e fidele testimonia e forse piatosa di quanto se ragiona fra noi e determina» (II).

Col Galeota assistiamo dunque ad un'evoluzione di un genere che aveva avuto una certa fortuna tra gli scrittori volgari a Napoli tra anni Sessanta e Settanta: l'epistola amorosa, sperimentata da Ceccarella Minutolo (che si firmava Sibilla), e da Pietro Iacopo De Iennaro. In particolare, nel 1467-68, alcune lettere di De Iennaro inviate a Giovanni Cantelmo conte di Popoli sono di accompa-

gnamento a testi poetici, e figurano quindi nel 'cansonero' fatto esemplare dal Cantelmo, caratteristico nella compresenza di prose e versi (Par. it. 1035). L'elaborazione della prosa risente del tentativo di imitazione di quello che lo stesso De Iennaro definisce «lo limato dire del fiorentin Voccaccio».¹⁴ Microprose in funzione servile sono poi quelle che costituiscono la struttura organica (inclusiva di un debole filo narrativo e di un'ambientazione della storia) dei canzonieri di alcuni poeti contemporanei: il *Naufragio* di Giovanni Aloisio (1471-72),¹⁵ il canzoniere dello stesso De Iennaro (1464-86), il *Perleone* di Rustico Romano (ed. 1492).

Siamo ormai in un territorio di confine tra diversi generi, in cui travasi ed osmosi sono possibili in ogni direzione: l'epistola, l'elegia, l'egloga, lo gliommero, la novella, la lirica. Si noti comunque che, nell'ambito della prosa, prevale la forma breve della lettera amorosa o della lettera proemiale, spesso accompagnata da versi, e innalzata da una sintassi elaborata, con spostamenti dell'ordine naturale delle parti del discorso, e ricerca di effetti di ritmo e musicalità nella disposizione degli accenti, soprattutto in chiusa di periodo. Questa raffinata attenzione alle microstrutture sembra allontanare la possibilità di comporre una storia 'lunga', o meglio di immaginare e raccontare una storia dipanata nel tempo, piuttosto che una serie di quadri autonomi e intercambiabili.

Non è allora un caso che uno dei manoscritti più interessanti prodotti a Napoli in questo periodo, il codice della Biblioteca Nazionale di Napoli XIII G 37 (N), si apra con una lettera in prosa intitolata «Silvio a la Sibilla» (f. 3r), e attribuibile al Galeota: un testo singolare (non compreso nel 'colibeto') in cui Silvio chiede alla Sibilla (forse Ceccarella Minutolo) la restituzione di sue opere letterarie.¹⁶ L'epistola viene premessa ad una antologia bucolico-lirica fondata sui nomi di De Iennaro e Sannazaro: alcune egloghe sciolte, l'*Arcadia* in prima redazione, il canzoniere di De Iennaro. Non credo che il codice contenga cose di altri autori (ad

¹⁴ P.I. De Iennaro, *Rime e lettere*, a cura di M. Corti, Bologna 1956, p. 37.

¹⁵ Santagata, *La lirica aragonese...*, pp. 1-23.

¹⁶ Galeota, *Le lettere...*, pp. 119-20.

eccezione della lettera di Silvio): e in questo senso può essere emendata la lettura della nota apposta dal copista ad inizio di codice:

Adi xxv de settembr[e] 1489 8 ind(ictione) fo comenzato [ad] scrivere lo p(rese)nte quinterno de egloche et altre cose de piacere composti [per dui] poeti jentelomini neapolitani come se vederrà per ciaschuna eglocha con altre cose che se legeranno adunate et colligate insemi per me Johanfrancisco de Montefalzone stando retenuto in lo castello novo de Napoli che per fine al presente di 'nce so' stato misi dui (f. 1r).

Non fu (come pure s'è creduto) prigionia dura quella del Montefalcione, modesto signore d'una terra d'Irpinia. Su un foglio alla fine del codice (f. 173v) un'altra mano ha steso i «Memoriali delle robbe portata lo S. barone»: la scrittura è quasi svanita, ma alla lampada di Wood l'elenco restituisce tra l'altro «cinque camise del barone / cinque tovaglie / cinque collaricti / cinque morraturi / tre scuffie / doe tuvagly in filo [...] / uno mese / [...] / lo sparveri / [...] / una tassa [...] argento / [...] / una cappa francese». Il barone doveva essere stato trattenuto in Castelnuovo per un procedimento giudiziale che non aveva nulla a che fare con la Congiura dei Baroni: nel 1484 a dirimere la lite ereditaria tra Berardino e Francesco di Montefalcione era stato inviato il giurista Pietro Olivieri, consigliere regio e poi giudice del Petrucci nel 1486, collega e amico di Tomaso Gramatico. Nell'88 Alfonso duca di Calabria era passato per l'Irpinia, tra Carife, Grottaminarda, Apice, ricevendo l'omaggio dei signori locali, e le loro richieste di composizione di antiche controversie; da lì sarebbe potuto nascere, un anno dopo, l'ordine di comparizione per il signore di Montefalcione.¹⁷

Neanche quell'anno, l'89, fu un anno infausto. Nel Castel Capuano, dimora di Alfonso, si rappresentavano farse organizzate da Sannazaro e Cariteo, così ricordate da Ioan Pietro Leostello: «Et eo sero vennero certe farse fra le quali fu Jacobo Senazara et Cariteo: et de ciò lo I. S. prese grande recreatione et

¹⁷ L. Volpicella, *Regis Ferdinandi primi instructionum liber (1486-1487)*, Napoli 1916, p. 377; G. Filangieri, *Documenti per la storia le arti e le industrie delle province napoletane*, vol. I, Napoli 1883, p. 146.

piacere» (21 agosto 1489).¹⁸ La nota del Leostello richiama un'altra interessante sperimentazione sannazariana, quella teatrale: tra l'altro, il testo delle due farse allegorico-politiche del 4 e 6 marzo 1492, la *Presa di Granata* e il *Trionfo della Fama*, furono organizzate dall'autore in una struttura di prosimetro, in forma di una lettera a Isabella Del Balzo, in cui si 'racconta' l'evento teatrale, inserendo nella narrazione, coerentemente, le parti recitate in versi (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, it. 265).¹⁹

Chiuso già in Castelnuovo, Montefalcione si annoiava, e contava i mesi che passavano, in attesa della risoluzione della sua causa; e qualcuno gli procurò dei fogli di carta con le filigrane della cancelleria regia (Briquet 12202). Tra i funzionari che il barone poteva avvicinare ve n'era uno, Pietro Iacopo De Iennaro, in procinto di partire per un nuovo incarico di commissario regio in Molise. I testi che avrebbe potuto passare al Montefalcione provenivano dalla parte più segreta del suo scrittoio, e in parte non furono mai 'pubblicati', vivente l'autore, sia in stampa che nella tradizione manoscritta. Del canzoniere, N è infatti testimone unico. Quanto alla produzione bucolica del De Iennaro, si conosce più o meno la vicenda di composizione della *Pastorale*, per molti aspetti simile a quella dell'*Arcadia*: alcune egloghe sciolte, scritte tra 1482 e 1484 per lo sdegno provocato dalla sottrazione del piccolo feudo delle Fratte, perpetrata ai danni del De Iennaro dal Petrucci (1481); la raccolta di queste e altre egloghe in un'opera organica, al tempo della pace con Innocenzo VIII e della cattura dei Baroni (agosto 1486); la pubblicazione postuma dell'opera, a cura del figlio Alfonso, nel 1508, presso Giovanni De Caneto.²⁰

¹⁸ Filangieri, *Documenti...*, p. 251.

¹⁹ Villani parla quindi per le farse di «organica cornice in prosa» (*Iacopo Sannazaro*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, vol. III, p. 787). Cfr. Sannazaro, *Opere volgari*, pp. 258-305; M. Bersani, *Alla ricerca dello specifico testuale nelle «Farse» del Sannazaro*, «Lettere italiane», 34 (1982), pp. 506-29; Id., *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese di Napoli*, «Studi e problemi di critica testuale», 26 (1983), pp. 59-78.

²⁰ E. Percopo, *La prima imitazione dell'«Arcadia». Aggiuntevi l'«Egloghe pastorali» di P.J. De Iennaro e di Filenio Gallo ecc.*, Napoli 1894; M. Corti, *Le tre redazioni della Pastorale di P.G. De Iennaro con un excursus sulle*

Il Montefalcione fu fedele all'antigrafo che ebbe di fronte, anche nel rispetto della lingua e della grafia. La prima parte del codice, la silloge di egloghe, presenta nell'ordine tre egloghe di Sannazaro (*Arc.* I VI II), l'egloga anonima *Montano e Collano*, due egloghe di De Iennaro (*Past.* IV VIII), l'egloga *Alfanio e Cicaro*, due egloghe di Sannazaro (*Arc.* VIII IV), e due di De Iennaro (*Past.* I V): in totale, cinque egloghe di Sannazaro e quattro di De Iennaro, più le due che dubitativamente possono essere attribuite l'una a Sannazaro (*Alfanio e Cicaro*), l'altra a De Iennaro (*Montano e Collano*). Nel testo d'impianto, tutte le egloghe sono prive del nome dell'autore, tranne per l'apparizione del nome 'Sannazaro' dopo il 'finis' che conclude Alphanio e Cicaro (ma più vicino a quest'ultimo) e prima del titolo dell'egloga successiva, *Eugenio e Clonico*, che è appunto l'egloga VIII dell'*Arcadia*.²¹

Il copista cambia inchiostro, utilizzandone uno più chiaro, al v. 115 della penultima egloga (De Iennaro, *Past.* I), e usa lo stesso inchiostro per tornare indietro, sul testo già scritto, aggiungendo l'indicazione d'autore ad alcuni titoli («P.J. egloga VII», «P.J. de gien. [Sobetro et Astreo] pasturū egloga», «P.J.»), e operando una serie di correzioni sostanziali alle egloghe di De Iennaro (*Past.* IV VIII I), e ad *Alfanio e Cicaro*. Mentre le correzioni a quest'ultimo testo appaiono solo un più attento confronto con l'antigrafo, le correzioni alle egloghe deiennariane si rivelano il frutto di una collazione con un altro esemplare.

Secondo Maria Corti, il copista avrebbe inizialmente copiato da un modello β (egloghe sciolte in prima redazione), poi avrebbe corretto il testo con l'ausilio di un altro codice γ, anch'esso antologico, appartenente alla stessa redazione ma più corretto, in cui era compresa anche l'egloga con l'indicazione «P.J. egloga VII» (*Past.* VIII), numero d'ordine che sembra rinviare alla *Pastorale*. La studiosa (in parte anche per la difficoltà di lettura delle lezioni originarie in rasura) esclude dunque che le

tre redazioni dell'*Arcadia*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 131 (1954), pp. 306-51.

²¹ Per l'attribuzione sannazariana di *Alfanio e Cicaro*, cfr. G. Velli, *Tra lettura e creazione. Sannazaro - Alfieri - Foscolo*, Padova 1983, pp. 20-32.

correzioni di N siano varianti d'autore.²² Da un nuovo controllo del codice è possibile invece recuperare tutte le lezioni in rasura, e dimostrare, con l'ausilio di un altro testimone, che γ rappresentava la seconda redazione, cioè che era probabilmente un codice della *Pastorale*. Quattro furono allora i testi che il Montefalcione, forse grazie allo stesso De Iennaro, ebbe a disposizione: l'antologia di egloghe sciolte, la *Pastorale*, l'*Arcadia*, e il canzoniere di De Iennaro. Trascrisse le prime, corresse il testo di quelle del De Iennaro (che però non acconsentì alla trascrizione della *Pastorale*), passò all'*Arcadia* (dove ritrovò, inserite nel prosimetro, alcune egloghe già copiate nella prima parte del codice), e concluse il suo lavoro con il canzoniere.

Il nuovo testimone dell'antologia bucolica napoletana è, come vedremo, lievemente anteriore a N. Si tratta del Vaticano latino 9371 (V¹), con filigrane simili a quelle di Na, tipiche della cancelleria aragonese negli anni Ottanta (Briquet 7697-98 e 12202).²³ Un copista trascrive solo egloghe nella prima e terza parte del codice (ff. 1r-20 + 49v-62; un'altra mano a f. 21r-v); un altro copista interviene nella seconda parte (ff. 23r-49r), per un lungo inserto in prosa, il *Dialogo de Palimaco et de Filarco*, cioè la rielaborazione napoletana della *Deifira* dell'Alberti attribuita ad Angelo Caracciolo, e a stampa già verso il 1473-75.²⁴ È un accostamento significativo: la *Deifira* è percorsa dalla tensione sia verso una forma rappresentativa che verso il genere bucolico, collegandosi ad altri episodi della produzione dell'Alberti come appunto le stesse egloghe ed elegie, e l'*Istorieta amorosa fra Leonora de' Bardi e Ippolito Buondelmonti*. Altro segno di contiguità col genere bucolico, la *Deifira* (in redazione originale, ed. a Padova nel 1471) compare accanto all'*Arcadia* di Sannazaro nell'Ambro-

²² Corti, *Le tre redazioni...*, p. 317.

²³ G. Villani, *Per l'edizione dell'Arcadia del Sannazaro*, Roma 1989, pp. 48-49. Cito il testo dell'*Arcadia* dall'ed. Mauro delle *Opere volgari*, e da I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano 1990. Sulla genesi dell'opera e relativa bibliografia, cfr. G. Villani, *Arcadia di Iacobo Sannazaro*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, vol. I, Torino 1992, pp. 869-87.

²⁴ Nell'ed. a stampa: *Comincia il dialogo de Palimaco et de Piliarcho composto per lo eximio et magnifico poeta messere Angelo Carazulo de Neupoli*, Napoli, S. Riessinger, ca. 1473-1475. Cfr. De Blasi, *Napoli...*, p. 266.

siano Trotti 141; l'egloga *Tirsis* è solo in un codice del Feliciano (Harvard Univ. Libr., Cod. Typ. 24, ff. 63r-sgg.), che contiene l'*Istoriotta*, quest'ultima (probabile fonte della novella XXXIII di Masuccio) viene copiata a Napoli nel 1467 forse da Angelo Manetti (Magliabechiano XXV 626, ff. 100-109), e in altri codici si accompagna alla *Deifira*, conoscendo larga fortuna editoriale (ben 8 edizioni dal 1471 al 1479, tra cui una napoletana nella tipografia 'del Dante' ca. 1475). Infine, l'*Istoriotta* registra nella tradizione manoscritta una singolare trasposizione (non certo d'autore) dalla prosa alla poesia, in poemetto in ottave (ed. dal 1478 a Firenze) che è tra i modelli del *Paulo e Daria* di Gasparo Visconti, sulla linea che porta alla genesi della storia di Romeo e Giulietta.²⁵

Nella *Deifira* originale il dialogo era preceduto da un *Prologus*, e seguito (nel solo codice fiorentino Palatino 212) da un'appendice *A Deifira*, un minuscolo prosimetro composto da una lettera di Pallimacro a Deifira e una breve poesia. La storia conserva un parziale registro bucolico: Pallimacro esule per amore erra tra le selve («Io, vedendo te così solo errare fra queste selve tanto afflitto, non potea, Pallimacro mio, non maravigliarmi molto»),²⁶ disperato dell'amore per Deifira; l'interlocutore Filarco rappresenta la voce della ragione che consiglia di dimenticare Deifira, e di fuggire lontano; nel finale Pallimacro, con piglio teatrale, fugge da patria parenti e amici: «Misero Pallimacro, tu adunque fuggirai la patria tua, parenti, amici tuoi [...] in istrani paesi fuggirai errando solo e molto piangendo la tua miseria [...] tu adunque in essilio starai soffrendo in te pene della ingiustizia d'altrui [...] Addio, patria mia, addio, amici miei. Pallimacro, troppo fedele e troppo soggetto amante, fugge in terre strane a vivere piangendo in essilio [...] Addio Deifira mia. Io ne vo in essilio, né so del tornare».²⁷ A ben vedere, è esattamente la situazione delle lettere in

²⁵ L.B. Alberti, *Opere volgari*, ed. C. Grayson, Bari 1960, vol. III, pp. 223-48 e 381-94 (*Deifira*); pp. 275-90 e 401-25 (*Istoriotta*). Cfr. anche M. Corti, *Un nuovo codice dell'Arcadia di I. Sannazaro e della Deifira di L.B. Alberti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 140 (1963), pp. 92-98.

²⁶ Alberti, *Opere volgari*, p. 225.

²⁷ *Ibidem*, pp. 244-45.

prosimetro del Galeota (e del suo dialogo in strambotti), e dell'*Arcadia* di Sannazaro.

Tornando all'antologia bucolica di V¹, rileveremo nell'ordine due egloghe di De Iennaro (*Past.* VIII I), l'egloga *Alfanio e Cicaro*, due egloghe di Sannazaro (*Arc.* IX VI), una di De Iennaro (*Past.* V), l'egloga *Montano e Collano*, un'altra di De Iennaro (*Past.* V), poi (dopo il *Dialago*) quattro egloghe di Sannazaro (*Arc.* VIII I III II) e una di Rustico Romano (quella sulla morte di Galeazzo Maria Sforza). Rispetto a *Na*, è diverso l'ordine, ma quasi coincidente la scelta testuale, più ampia in V¹, che presenta in più *Arc.* IX e III e l'egloga di Rustico, mentre *Na* ha in esclusiva *Arc.* IV.

Sia il Montefalcione che il copista di V¹ ebbero dunque a disposizione un'antologia bucolica napoletana, con egloghe di De Iennaro e Sannazaro. La collazione dei due codici dimostra una sostanziale affinità: per le egloghe di De Iennaro si trattava di un testo sicuramente anteriore alla composizione della *Pastorale*, cioè al 1486-87. Per analogia si potrebbe credere che anche le egloghe di Sannazaro in N V¹ rappresentino uno stadio anteriore alla composizione dell'*Arcadia*, quello delle egloghe estravaganti (E). E invece l'attenta analisi della tradizione manoscritta dell'*Arcadia* condotta da Gianni Villani è giunta a conclusioni in parte sorprendenti, e che, in questa sede, possono illuminare anche le altre vicende della nostra storia.²⁸

Come è noto, dopo la fase di composizione di alcune egloghe sciolte (E), l'*Arcadia* attraversò due stadi strutturali: il primo, in un prologo, dieci prose e dieci egloghe, testimoniato da un'ampia tradizione manoscritta, e pervenuto alla stampa (non autorizzata) nel 1502 (A); il secondo, nell'aggiunta, alla struttura precedente, di due prose, due egloghe e un congedo *A la sampogna*, testimoniato solo dall'edizione curata dal Summonte nel 1504, e dalle sue ristampe (B). Nella prima redazione, Alfredo Mauro aveva già distinto due momenti principali, la cui successione è stata però rovesciata nell'indagine del Villani: in un primo momento (A¹) tre egloghe, già estravaganti e inserite nella nuova struttura del prosimetro, conservano elementi di contatto con

²⁸ Villani, *Per l'edizione*.

l'assetto redazionale primitivo (E); solo in seguito «l'autore tornò a lavorare intensamente alla scrittura di questi tre testi, per eliminare gli attriti tuttavia forti generati dal loro impianto nel romanzo pastorale» (A²).²⁹ Le sole egloghe di cui sia dimostrabile lo stato E sono *Arc.* I II VI, presenti tutte insieme in un solo testimone, il cod. Marc. It. Z 60 (Vm), ben nota antologia bucolica di fine Quattrocento, composta a Venezia, con materiali di origine ferrarese, padana, e napoletana: il codice aggiunge alle tre egloghe in stato E le altre sette dell'*Arcadia* in stato A¹, e in più presenta all'inizio della silloge tre egloghe inedite di provenienza napoletana e con l'attribuzione esplicita a Sannazaro (probabile soprattutto, per affinità linguistica e tematica, per la prima, *Aglao et Aglasto*, che rappresenterebbe, come l'*Alfanio e Cicaro*, un altro esempio di egloga giovanile di Sannazaro messa da parte dall'autore, che ne recupera temi, forme e gruppi di rimanti sdrucchioli in testi successivi). Oltre a Vm, solo V¹ presenta l'egloga VI nello stato E, mentre varianti di un antico testimone di egloghe nello stato E si trovano ai margini di un'aldina dell'*Arcadia* (1514) (Napoli, S.Q. XIX A 33) (*P).

Il dato testuale rilevante è un altro. Per tutte le altre egloghe sciolte, V¹ e N non presentano lo stato E, e nemmeno lo stato A¹, ma quello definito A², che è poi lo stesso del testo dell'*Arcadia* presente nello stesso codice N: un testo che denuncia un forte spessore dialettale (lontano dall'originale del Sannazaro), «punto d'arrivo del progressivo inquinamento di un testo affidato a una circolazione tutta napoletana, e all'interno di un ambiente definito (né credo sempre il più colto)».³⁰ Era una scelta compiuta da chi avvertiva ancora la difficoltà di intendere l'*Arcadia* nella globalità rivoluzionaria della sua struttura (prosa + poesia), e preferiva trascegliarne i singoli testi poetici, e non a caso quelli delle egloghe più arcaiche, meno stridenti nei confronti di una tradizione consolidata. Allo stesso modo avevano operato i compilatori di codici di sole egloghe dell'*Arcadia* alla fine del Quattrocento: dallo stato A¹, Modena, Est. It. 1797 (Me, copiato il 6 gennaio 1491, col testo delle dieci egloghe); dallo stato A², l'antologia bucolica napoletana (riflessa in N, V¹, e in

²⁹ *Ibidem*, p. 76.

³⁰ *Ibidem*, p. 128.

Par. it. 1047 = Pg, con le egloghe IV VI VIII IX X, più l'egloga di Rustico), e tutti gli altri codici di egloghe sciolte (Parma, Palatina 201 = Pp¹, egl. I; Londra, Wellcome 461, = Lw, egloghe VIII I; Oxford Bodl. 61 = Ox, egl. VII IV), in particolare Parma, Palatina 3071 (Pp), in cui il compilatore ha sentito il bisogno di non privare le dieci egloghe del tessuto connettivo delle prose, ridotte a brevi sunti di collegamento.

L'antologia napoletana copiata dal Montefalcione traeva i suoi testi da un codice di egloghe sparse del De Iennaro, e di un codice dell'*Arcadia* (prima redazione), già arrivata allo stato A². Questo significa che, anche dal punto di vista dei tempi di trasmissione, ci sono forti probabilità che la prima redazione dell'*Arcadia* (A¹) fosse stata composta con un certo anticipo rispetto alla *Pastorale*, e «pubblicata» dall'autore (limitatamente ad una cerchia di amici o di dedicatari illustri, in copie di dedica circolanti nella corte aragonese e nella cerchia di Alfonso duca di Calabria), con titoli (concordemente attestati nei due stadi A¹ e A²) ben diversi da quello con la quale l'opera uscì nel 1504, in redazione definitiva: prima *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* (A¹), poi *Libro pastorale nominato Archadio* (A²).

Credo che i due titoli risalgano entrambi a Sannazaro: in entrambi si noterà l'insistenza sul termine 'libro', che è il dato fondamentale dell'organizzazione della struttura: non più il 'piccolo libretto' dell'Aloisio, il 'libretto' di Masuccio, il 'colibeto' del Galeota, o il 'quinterno' di Montefalcione, ma il 'libro' che raccoglie materiali precedenti dando ad essi un nuovo ordine e un nuovo significato. Da *Aeglogarum liber a Libro pastorale*, poi, il passo non è solo dal latino al volgare (il che pure sarebbe significativo), ma anche dalla primitiva idea di una raccolta di egloghe sparse (quale si riflette proprio nello stato testuale delle egloghe I II VI, limitatamente mutate all'atto dell'inserzione nel prosimetro) al progetto organico di un 'libro' che fruisse della connotazione del genere in tutto il suo insieme, e quindi, soprattutto, nel suo aspetto più originale: l'invenzione delle prose, e della struttura narrativa del primo vero romanzo pastorale, «nominato Arcadio», e non ancora *Arcadia*.

Per poter giungere a questo risultato, Sannazaro aveva dovuto superare i confini del genere, e cogliere contemporaneamente le

tensioni in atto in tutto il sistema, soprattutto nel mondo che lo circondava: oltre i grandi modelli di prosimetro (Dante e Boccaccio), recepiva così la prosa breve dell'epistola amorosa, naturalmente disposta all'accompagnamento dei versi, e le prose narrative e dialogiche dell'Alberti; la «dinamica narrativa» nell'evoluzione del canzoniere dei lirici aragonesi, verso la strutturazione in romanzo amoroso;³¹ l'ampia contaminazione e variazione operate con la tradizione lirica nel suo insieme, e soprattutto con Petrarca, anche nel territorio della prosa. La grande differenza, rispetto a De Iennaro, Rustico e Galeota, è che Sannazaro giunge in Arcadia già «coltissimo giovane», passando cioè attraverso un'intensa formazione umanistica, che naturalmente lo porta (come, tra i contemporanei, il solo Poliziano) a confrontare tradizione classica e volgare, senza pregiudiziali di fondo. Allievo di Giuniano Maio, maestro dell'indagine sulla parola nel *De priscorum proprietate verborum*, Sannazaro impara soprattutto dai latini l'arte di costruire una prosa dotata di una musicalità interna, di un ritmo che la rende consustanziale alla poesia, sfuggendo, in chiusura di periodo, alla rigida convenzionalità del *cursus* medievale. È il punto d'arrivo di un cammino iniziato proprio dal Boccaccio, nel laboratorio del volgarizzamento di Livio.

È probabile che fin da questo periodo Sannazaro abbia lavorato sui testi (latini e volgari) con quel metodo di destrutturazione in minime unità ritmiche e metriche che riscontriamo, nei frammenti superstiti dei suoi zibaldoni, solo negli anni più tardi, tra 1501 e 1505, sul testo di Orazio, Stazio e Ovidio. Il poeta rinviava ad una data precisa per l'inizio della sua «manera di indagine», in una lettera del 1521 relativa al processo correttivo del *De partu Virginis* fondato sul confronto con gli autori antichi: «Son più de trenta octo anni che non fo altro se non questa maniera di indagine, né credo haver fatto cosa che non l'abbia observata in buoni autori».³²

Torniamo dunque al 1483: a quest'epoca dovrebbe risalire la prima fascia di schede raccolte nel *Repertorium rerum antiquarum*, grosso quaderno di antichità romane composto di estratti

³¹ Santagata, *La lirica aragonese...*, p. 173.

³² C. Vecce, *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina 1998, p. 32.

dai classici, e organizzato in sezioni tematiche simili a quelle adottate dal Maio o da Pomponio Leto. Le schede sono tratte principalmente dai *Fasti* di Ovidio, dal *De lingua latina* di Varrone, e dalla *Storia naturale* di Plinio, testi che sono tra quelli costitutivi del mondo favoloso immaginato nelle prose dell'*Arcadia*. I versi dei *Fasti* sono tradotti nella prosa di servizio degli estratti, ma conservano il tratto di fondo della venerazione dell'ideale della romanità delle origini, ricostruita nel rituale, nella semplicità, nella povertà rustica: l'*Arcadia* non è un travestimento, ma un'aspirazione reale, corrispondente ad una precisa dimensione storica, come appare in questa scheda del *Repertorium* sulla festa delle Palilie, poi ampliata nella prosa III dell'*Arcadia*:

Palilia sacra simplicitatis amanda Pali deae pastorum et pascuorum antiquissima ante urbem Romuli, accepta ab eo, in iis purgantur pastores et pecora, adhibetur laetitia agrestium, ideo retenta summa religione semper, additum a Romulo ut inter laeticiam iuvenes ignes transiliant, refertur factum Romuli qui convocante pastores ad novam urbem properantes tecta incendebant atque ita per ignes et pecus et pastores transilire. Lupercalia item ab Evandro antiquissima iis primae mortalium vitae refertur imago. Nudi saltant et pecus circumstat, in Archadia nata quae regio antiquissima.³³

L'*Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* (A¹) dovette nascere non molto tempo dopo. L'unica testimonianza sulla sua prima «pubblicazione» è quella di Niccolò Liburnio, che rinvia con precisione «al MCCCCLXXXIII o poco più oltre»,³⁴ se si considera la possibilità della dedica di una copia dell'opera nell'ambito della corte aragonese, il miglior candidato sarebbe Alfonso duca di Calabria, di cui Sannazaro era «cortesano» da qualche anno; e Alfonso tornò a Napoli, dopo due anni di lontananza e di guerre, solo il 3 novembre 1484, con un trionfo ricordato dai cronisti contemporanei, e inaugurando una stagione di rinascita delle arti e delle lettere. Di poco posteriore, ma anteriore alla *Pastorale* di

³³ Viennese lat. 9477, f. 10 r. Cfr. Vecce, *Gli Zibaldoni...*, p. 36.

³⁴ N. Liburnio, *Le occorrenze umane*, a cura di L. Peirone, Milano 1970, p. 27; C. Dionisotti, *Niccolò Liburnio e la letteratura cortigiana*, «Lettere italiane», 14 (1962), pp. 57-58; Velli, *Tra lettura e creazione...*, pp. 14-15.

De Iennaro (1486-1487), sembra essere anche il secondo stadio, il *Libro pastorale nominato Arcadio* (A²), che fu trascritto in un codice di dedica per Ippolita Sforza duchessa di Calabria (morta nel 1488), nel codice Vaticano lat. 3202, e, nel 1489, in N. Al 1490-94 risalirà infine (per legami formali con testi contemporanei del Pontano e dello stesso Sannazaro, e la congruità con la situazione storica e politica) la seconda redazione dell'opera (B), approdata all'edizione Mayr del 1504.

Nel processo elaborativo, durato poco più di un decennio (1483-1494), le egloghe subirono un'attenzione correttoria che invece lasciò quasi immuni le prose, che, come ha intuito la Corti, «continuavano a rappresentare per il poeta una felice sintesi fra la prosa boccaccesca e l'umanistica, un prodotto armonioso di sintassi e di stile». ³⁵ Il segreto di quella prosa era nella tessitura delle microstrutture, evidente soprattutto nelle prime prose dell'*Arcadio*. L'opera, priva all'inizio di una chiave narrativa, venne formandosi per fasi successive, limitandosi forse il disegno originale solo al raggiungimento del numero canonico di dieci prose e dieci egloghe (come in Virgilio, e nel più vicino Boiardo): le due prose iniziali hanno funzione di raccordo tra egloghe già composte come testi singoli e autonomi (e inserite in A¹ senza molte varianti), e sono per questo motivo privilegiate nella loro dimensione formale. Ancora secondo la Corti, «La caratteristica prima della scrittura in prosa dell'*Arcadia* sta nel fatto che essa non presenta fulcri di rilievo, punte, ma procede, per così dire, a onde: come l'unità ritmica dell'egloga è data dal verso e, negli endecasillabi con rimalmezzo, dall'emistichio, in questa prosa poetica l'unità ritmica è realizzata da minime strutture sintattiche che si costituiscono nell'ambito della proposizione e, quindi, del periodo. Il ritmo di un periodo si proietta su quello successivo in base a un impianto a ripetizione, soggetto a lievi varianti, oppure a progressione, cioè a successivo ampliamento mediante l'aggiunta di relative, comparative, consecutive, tipi sintattici prediletti dal Sannazaro». ³⁶

³⁵ M. Corti, *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro*, in *Metodi e fantasmi*, Milano 1969, p. 322.

³⁶ M. Corti, *Il codice bucolico e l'*Arcadia* di Jacobo Sannazaro*, in *Metodi e fantasmi*, p. 294.

Nelle prime prose la scansione per unità ritmiche segue anch'essa un criterio iterativo, a cominciare dal primo periodo del *Prologo*, in cui prevale il modulo dell'ottonario piano con accento in prima e quarta sede: su quindici unità ritmiche presenti nel primo periodo dell'*Arcadio*, sei coincidono con questo modulo, e quattro (con diverso numero di sillabe) presentano la stessa clausola; in totale, dieci occorrenze dello schema ritmico $-+|-+-$, assimilabile al *cursus planus*, e meglio ancora alla clausola classica costituita dalla successione di cretico e coreo: in pratica, una parola sdrucchiola e una piana, la stessa situazione che si crea (come un'eco) alla fine del *Prologo*: «miseramente imboschire». La clausola in cretico-dicoreo (assimilabile al *cursus velox*: $+--|+--+$) si riconosce invece tre volte, al centro e alla fine del primo periodo del prologo.

8 $-+ -+-$	7 $+-- +--$
Sogliono il più de le volte	gli alti e spaziosi alberi
6 $-+ -+-$	8 $-+ -+-$
negli orridi monti	da la natura prodotti,
9 $+--+ +--$	8 $-+ -+-$
più che le coltivate piante,	da dotte mani espurgate,
7 $+--+ +--$	8 $-+ -+-$
negli adorni giardini	a' riguardanti aggradare;
10 $-+ -+-$	7 $+--+ +--$
e molto più per i soli boschi	i selvaticchi ucelli
9 $+--+ +--$	8 $+--+ +--$
sovra i verdi rami cantando,	a chi gli ascolta piacere,
8 $+--+ +--$	11 $+-(+)-+--+$
che per le piene cittadi,	dentro le vezzose et ornate gabbie
8 $-+ -+-$	
non piacciono gli ammaestrati.	

Sannazaro combina le unità ritmiche della prosa servendosi delle misure dei piedi classici, che venivano letti, nella scuola umanistica del Pontano, con forte valenza accentuativa: spondeo, coreo, dattilo, cretico, dicoreo, peone; e variandone l'ordine in modo da ottenere una cantabilità fondata su richiami interni non fissi e non prestabiliti. Molti anni dopo, nel tentativo di tradurre

in latino la I Olimpica di Pindaro, avrebbe cercato di rendere la sostanza del ritmo dell'ode pindarica in una traduzione in prosa latina 'numerosa': «Optima quidem elementorum omnium est aqua, aurum vero tanquam ignis nocte precellit supra magnificas divitias».³⁷ Quella traduzione era più o meno contemporanea all'*Actius* del Pontano (ca. 1499), in cui il vecchio maestro dell'umanesimo napoletano esponeva, per bocca di Sannazaro, la poetica e la teoria del *numerus* e dell'allitterazione nella poesia, in un vivo confronto con la prosa narrativa e storica, definita, secondo la tradizione retorica antica, «solita poetica». La scelta di Sannazaro come espositore della poetica pontaniana dell'*admiratio* non poteva essere casuale, o informata solo a motivi di amicizia e sodalizio umanistico: a quella data, fra produzione latina e volgare, Sannazaro poteva apparire grande, sul panorama italiano, solo per l'*Arcadia*, e a Pontano (che l'*Arcadia* ricordava negli *Hendecasyllabi*, e che era soggetto del grande omaggio del finale della seconda redazione dell'opera) non poteva sfuggire il dato fondamentale di quel primato: la novità della prosa volgare 'numerosa' inventata da Sannazaro, contaminando tradizione classica e tradizione moderna, latino e volgare. E' così che ritroviamo nell'*Actius*, ma *post eventum*, una serie di osservazioni che potrebbero essere riferite al laboratorio compositivo dell'*Arcadia*:

Omnis igitur illa sive dignitas sive gravitas magnitudoque numerorum a numerositate ipsa gignitur accentuum, de dictionum collocatione syllabarumque delectu profecta, quippe cum syllabae dictionesque accentuum, accentus vero numerum, numerus autem et plenum et generosum et admiratione dignum versum statuat.³⁸

Tra le microscopiche analisi pontaniane, attente all'autonomia del significante, fino a far emergere, con parola nuova, il fenomeno dell'*allitteratio*, emerge un'osservazione che ha grande importanza nel ritmo della prosa dell'*Arcadia*:

³⁷ C. Vecce, *Esercizi di traduzione nella Napoli del Rinascimento. I: Sannazaro e Pindaro*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Sezione Romanza, 31-2 (1989), pp. 309-29; Id., *Gli zibaldoni...*, pp. 125-35.

³⁸ G. Pontano, *Dialoghi*, a cura di C. Previtera, Firenze 1943, p. 152.

Dictionum quae e quatuor constant syllabis ea ratio habenda est, ut neque ipsae müssent neque vastitatem faciant aliquam. Virgilius eas libenter in quarto et quinto pede collocat, et sistunt enim et implent numeros, temperantque celeritatem, si qua forte antecesserit, ut 'tacitae per amica silentia lunae', et 'totoque ingens extenditur antro'.³⁹

Ovviamente Pontano si riferisce all'esametro virgiliano. Nella prosa volgare, la clausola cretico-coreo (ampliabile in cretico-cretico) può essere costruita sull'accostamento di un aggettivo di grado superlativo (polisillabo sdrucciolo) e un sostantivo (bisillabo piano), cifra stilistica già riscontrata in Sannazaro, ma che risponde anche alle leggi interne del ritmo (*drittissimo abete, amenissimo platano, durissimi frutti*), perfettamente consonante alla cadenza sdrucciola delle rime delle egloghe: talvolta la clausola si sposta dal superlativo al sostantivo polisillabo che segue, ritardando l'effetto acustico già presentito dal lettore-ascoltatore (*veracissimo imitatore*). L'assoluta prevalenza di questa clausola in Sannazaro si avverte soprattutto in fine di periodo, dove può essere ampliata dal cretico-cretico, che da un punto di vista ritmico ha la possibilità di aggiungere una sillaba atona alla fine, di ritardare la chiusa del periodo in un giro musicale, spesso reso, con effetto di grandezza, da un'unica parola di cinque o sei sillabe (*oltra misura annobiliscono*).

Nella loro brevità, le prime prose (il prologo e le prose I-II) sono costruite su una struttura di unità ritmiche che si addensano, con maggior cura, all'inizio e alla fine, soprattutto, come suggerisce De Robertis, nei punti di sutura tra prosa ed egloga: «Prosa e poesia nascono da una stessa matrice, crescono su uno stesso linguaggio, proseguono, si può dire, una nell'altra; e il passaggio dall'una all'altra è la figura di quell'accordo».⁴⁰ La cura dell'autore è rivelata intanto dall'ultimo periodo di ogni prosa, quello che introduce e prepara l'egloga, dove il modulo di raccordo viene elaborato in forma molto più complessa e variata che non nell'*Ameto*: la I prosa, per introdurre la prima terzina

³⁹ *Ibidem*, p. 168.

⁴⁰ D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento* in AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi - N. Sapegno, Milano 1966, vol. III, p. 734.

della I egloga, caratterizzata da un forte ritmo ascendente giambico («Ergasto mio perché solingo e tacito»), si conclude con un periodo dominato dallo stesso tipo di ritmo:

Del cui misero stato
Selvaggio mosso a compassione,
per dargli alcun conforto,
così amichevolmente ad alta voce
cantando gli incominciò a parlare:

Alla fine della I egloga, dopo l'endecasillabo sdrucchiolo «Per lei li tori e gli arieti giostrano», il ritorno alla prosa è marcato da un endecasillabo piano, con incipit discendente, molto cadenzato negli accenti in prima, quarta, sesta, ottava, decima sede: «Stava ciascun di noi non men pietoso»: segue immediatamente un modulo sdrucchiolo di quattro sillabe metriche: «che attonito». Non è un caso, allora, che tutte le prose dell'*Arcadio* comincino in modo simile, con un'unità lunga seguita da un'unità breve:

11 +-+---+--+	6 -+--+
1 Giace nella sommità di Partenio,	non umile monte
11 +-+---+--+	4 -+-
2 Stava ciascun di noi non men pietoso	che attonito
11 +-+---+--+	7 --+--+
3 Già si tacevano i duo pastori	dal cantare espediti
12 +-+---+--+	8 --+--+
4 Piacque meravigliosamente a ciascuno	il cantare di Galicio
12 +-+---+--+	8 +-+--+
5 Era già per lo tramontare del sole	tutto l'occidente sparso
13 +-+--+ --+--+	
6 Mentre Ergasto cantò la pietosa canzone	
12 --+--+--+--+	
7 Venuto Opico a la fine del suo cantare,	
10 -+--+--+	9 -+--+--+
8 Appena era io a le ultime note	del mio cantare pervenuto,
11 +-+--+--+	7 --+--+
9 Non si sentivano più per li boschi	le cicale cantare,
12 --+--+--+	

10 Le selve che al cantare de' duo pastori,

Si noti, negli *incipit* di Pr. 2, 3 e soprattutto 5, l'accumulo di monosillabi, secondo una tecnica definita da Pontano nell'*Actius*, allo scopo di creare effetto di gravità ad inizio e fine di verso.⁴¹

Il cambiamento significativo si avverte dalla VI prosa in avanti, dove cioè inizia a cambiare anche la struttura dell'opera, determinando un rovesciamento del rapporto prosa-poesia a tutto vantaggio della prima. In posizione incipitaria, la prevalenza della clausola cretico-coreo denuncia chiaramente quale sia il modello a cui tende l'unità ritmica, e che emerge con evidenza proprio nella prime tre prose: l'esametro. È il segno della forte presenza, all'interno delle prose (più che nelle egloghe), della tradizione poetica classica: in primo luogo il genere bucolico (Teocrito, Virgilio, Calpurnio, Nemesiano), ma poi anche l'*Eneide* e le *Metamorfosi*. L'esametro risalta, all'interno della prosa, in quei luoghi in cui l'innalzamento del tono lirico porta ad inserti esclamativi (Pr. IV: «O fortunato il possessore di cotali bellezze»), a inserti precativi o canti funebri, come la preghiera a Pales (Pr. III: «O riverenda Dea la cui meravigliosa potenza»), o il canto per Androgeo (Pr. V: «Godi, godi, Androgeo, e se dopo la morte / a le quiete anime è concesso il sentire»), ripetuto nell'egloga lirica che adotta il metro della canzone petrarchesca *Chiare fresche e dolci acque*.

La struttura della canzone gemella, *Se 'l pensier che mi strugge*, era stata ripresa nell'egloga III, con significativo ampliamento delle possibilità stilistiche del genere bucolico. Nella composizione dell'opera, e parallelamente all'esperienza delle rime (cfr. *Rime* LIII e LIX), si trattava probabilmente della prima egloga non estravagante, che veniva composta *ex novo* per il 'libro pastorale'. Non è un caso che la prosa che la precede sia la prima in cui si registri un significativo ampliamento, costituito in massima parte di tessere umanistiche tratte dai *Fasti* di Ovidio, in funzione descrittiva (la festa della dea Pales, e lo stereotipo retorico dell'*ekphrasis*). Parallela è la genesi dell'egloga IV, una setina doppia che rappresenta la gara tra Logisto ed Elpino, coe-

⁴¹ Pontano, *Dialoghi*, pp. 165-66.

rentemente preparata nella prosa IV. Poesia in prosa è soprattutto quella della prosa V: il canto funebre per Androgeo (nodo memoriale della tradizione dell'egloga funebre, dal I idillio di Teocrito alla V egloga di Virgilio e alla I egloga di Nemesiano) è presentato in doppia versione, prima in prosa (con singolare scansione in esametri 'barbari'), poi in poesia (con escursione lirica petrarchesca). L'ultimo grande inserto nella nuova struttura del prosimetro sembra essere proprio quella che, tra le egloghe, può essere una delle più arcaiche, l'egloga VI.

Nella breve prosa che la precede è comparso per la prima volta, in maniera definitiva, l'io dell'autore-personaggio: «Finalmente io (al quale e per la allontananza de la cara patria, e per altri giusti accidenti, ogni allegrezza era cagione di infinito dolore) mi era gittato appiè d'un albero, doloroso e scontentissimo oltra modo» (Pr. VI). È il segno del grande snodo dell'opera, dal quale inizia a dipanarsi un filo narrativo, destinato a restare aperto nella prima redazione, e concluso nella seconda redazione: nient'altro che il tema dell'esilio d'amore, tipico della tradizione romanzesca, lirica ed epistolare amorosa, fino al 'colibeto' del Galeota. Dal punto di vista della poetica, non possiamo fare a meno di notare che l'avvio della storia, con la prosa VII, avviene dopo il superamento dell'egloga VI, cioè dopo che l'autore ha lasciato alle sue spalle (inserendola in una struttura organica) la sua originaria produzione di egloghe sparse. L'individualità dell'artista ha ragione di emergere, e di trionfare, proprio nella prosa VII, in cui racconta la propria vicenda autobiografica, creando il rapporto biunivoco tra Arcadia e Napoli, e nella sestina, cantata in prima persona, dell'egloga VII. Da questo punto in poi, l'opera aveva in sé tutte le carte per procedere verso la conclusione: provvisoria nella prima redazione, in cui il vagheggiamento della patria e la profezia del ritorno trovano rispondenza non in un ritorno reale, ma nella celebrazione funebre della madre Massilia e nel canto morale di Caracciolo; definitiva nella seconda redazione, dove, tra impressionanti inserti umanistici ed archeologici (contemporanei alle esplorazioni antiquarie di Sannazaro e fra Giocondo a Pozzuoli, e alla costruzione di Poggioreale e della cappella Pontano), il ritorno avviene

effettivamente, fra oscuri presagi di morte, e con il commiato alla Sampogna che segna l'abbandono della poesia bucolica.

Per certi aspetti, l'esperienza dell'*Arcadia* restava solitaria, prodotta nello scrittoio di un umanista che era consapevole di staccarsi, con un colpo d'ala, al di sopra di un genere e delle sue regole. Nessuno dei contemporanei era capace di tentare altrettanto, né tantomeno il De Iennaro, che forse aveva cominciato prima di Sannazaro a scrivere egloghe, e che ora si trovava inesorabilmente superato. Resta un enigma il nodo dei rapporti tra i due, che mai si ricordano nelle loro opere: eppure, le loro egloghe sono strettamente unite in un ramo della tradizione manoscritta, quello della piccola antologia bucolica napoletana, che, come si è visto, raccoglie egloghe stravaganti di De Iennaro ed egloghe di Sannazaro tratte già dall'*Arcadia* nello stato A². Un altro indizio di una collaborazione poetica (poi cancellata nella memoria di entrambi) è in un carne latino in endecasillabi faleci, attribuibile al giovane Sannazaro, e conservato nel Viennese lat. 9977, in cui il legame si allarga a Giovan Francesco Caracciolo: «Quid scedes? Propera. Quid immoraris / [...] / Venere mei sodales / meus Ienarius Carazulusve»; e in cui l'elogio dei due amici sembra celare anche l'allusione alla poesia bucolica («siculis cannis»).⁴²

Delle quindici egloghe di De Iennaro raccolte nella *Pastorale*, le prime dodici sembrano essere databili ad un periodo anteriore al novembre 1484 (cioè a prima del ritorno di Alfonso a Napoli); la V è legata all'ambiente dei funzionari di corte, con in primo piano quel Filippino Bononi che fu amico di Sannazaro, copista dell'*Itinerarium* del Petrarca, custode di un manoscritto dell'*Arcadia*, e del *De reditu* di Rutilio Namaziano;⁴³ la IV, dialogo tra Piatino e Fileno (cioè l'umanista milanese Piattino Piatti e il poeta senese Filippo Galli, detto Filenio Gallo), imita l'egloga

⁴² Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, lat. 9977, ff. 183r-184r (ed. A. Altamura, *Iacopo Sannazaro*, Napoli 1951, pp. 148-49).

⁴³ Vecce, *Gli zibaldoni...*, pp. 52-59.

Safira di Filenio Gallo, che si potrebbe comunque datare tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80.⁴⁴

Quando De Iennaro decide, sull'onda dell'immediata fortuna dell'*Arcadia*, di raccogliere le sue egloghe in un 'libro pastorale', vorrebbe creare un prosimetro, ma non ci riesce. La distanza dall'*Arcadia* è abissale: le egloghe sono raccolte in ordine seriale, preceduta ciascuna da un'ampia didascalia, e introdotte da una prosa proemiale (fortemente debitrice delle prime prose dell'*Arcadia*) che ha la funzione di tracciare la trama narrativa in cui il lettore dovrà poi inserire i testi. Il *Transcorso del volontario esilio*, dedicato ad Alfonso duca di Calabria, è precisamente datato tra il momento della pace con papa Innocenzo VIII (21 agosto 1486) e il ritorno di Alfonso (27 dicembre 1486): ma l'egloga XV allude, con tono moraleggiante, al già avvenuto supplizio del maggiore dei 'lupi', Antonello Petrucci (maggio 1487). La storia presenta il tema solito dell'esilio, causato ora dall'ingiustizia sociale e politica (le vessazioni di baroni e di funzionari iniqui, che hanno portato alla sottrazione del feudo delle Fratte): ne consegue un pellegrinaggio che porta a Roma, e poi in Abruzzo e in Campania, finché non giunge l'ora del ritorno e della restaurazione della giustizia.

Qual è il rapporto tra prosa ed egloghe? Solo le prime cinque egloghe sono citate nel *Transcorso*, con indicazione del luogo e dei pastori che le hanno recitate. Singolarmente (e questo denuncia i problemi irrisolti di organizzazione dell'opera, forse composta in fretta, e non più rielaborata, fino all'edizione postuma del 1508), le citazioni all'interno della prosa non corrispondono talvolta con le didascalie, con i nomi dei pastori recitanti, o con l'effettivo contenuto delle egloghe.

E Filenio? Non escludo la possibilità che Filippo Galli, prima di divenire frate agostiniano a Siena (1485), sia stato a Napoli, come il Tolomei, verso la fine degli anni Settanta, quando erano più forti i legami politici e culturali tra Napoli e Siena. Si può benissimo ammettere che la *Safira* e l'egloga IV di De Iennaro siano anteriori (di poco) all'*Arcadia*: ma non lo sono né il

⁴⁴ Percopo, *La prima imitazione...*, pp. 162-204; Corti, *Metodi e fantasmi*, pp. 327-67; Filenio Gallo, *Rime*, a cura di M. A. Grignani, Firenze 1983, pp. 187-42.

Transcorso del volontario esilio, né la prosa proemiale che precede l'egloga del senese nel solo codice della Biblioteca Nazionale di Napoli XIV E 7, esemplare veneto di fine Quattrocento trascritto da un antigrafo (forse una copia di dedica) esemplato dal calligrafo Alberto de' Maffei nel 1497. E' dirimente, in questo caso, il dato testuale: il testo dell'egloga unito alla prosa proemiale (che tanti punti di contatto ha con l'*Arcadia*, al punto che la Corti ha creduto Sannazaro imitatore di Filenio, e non viceversa) rappresenta una tarda redazione, rispetto al testo originario, privo di prosa introduttiva, ed anzi dotato di propria funzione proemiale, unica egloga all'inizio di un organico canzoniere per Safira: una grande raccolta di testi amorosi, rivolti a una donna veneziana (dunque, secondo la cronologia conosciuta di Filenio, un amore senile, intorno agli anni '90, quando Filenio insegnava a Venezia), e aperti da un'egloga che invece, composta molti anni prima, rappresentava una Safira angelicata, capace di guidare l'autore sulla via della virtù, lontano dall'amore folle e sensuale per Lucida. Concorde è, su questo dato, la tradizione manoscritta, grazie soprattutto al codice Roscoe, già considerato perduto, e invece ancora esistente nella biblioteca dell'Athenaeum di Liverpool.⁴⁵

Solo a Venezia dunque, Filenio poté riprendere e rielaborare l'egloga, e comporre *ex novo* la prosa proemiale, riprendendo in modo originale temi e forme dell'*Arcadia*: siamo forse a metà degli anni '90, considerate le analogie con un'altra opera strutturata in modo simile, una visione a Caterina Cornaro (1494) composta da una lettera di dedica, un «exordio al somnio» in prosa, quattro capitoli e quattro sonetti, e un ultimo pezzo in prosa, una «Risposta de l'autore a li perniziosi pendicoli da li obloquenti contra la fatta operetta tendibili».⁴⁶ Sulla stessa linea d'onda, forse scolari della sua scuola veneziana, si trovarono subito i gio-

⁴⁵ Il codice, già nella biblioteca di Maffeo Pinelli, venduta a Londra nel 1789 (J. Morelli, *Bibliotheca Maphaei Pinelli*, Venezia 1787, p. 99), posseduto dal Roscoe (W. Roscoe, *Vita e pontificato di Leone X*, Milano 1816-1817, vol. II, pp. 298-301), e creduto «disperso» dalla Grignani (Gallo, *Rime*, p. 45), è l'attuale ms. Roscoe 3 dell'Athenaeum Library di Liverpool (G. Blair, *The Athenaeum Library*, Liverpool 1947, pp. 20-21; P. O. Kristeller, *Iter Italicum*, vol. IV, London-Leiden 1989, p. 50).

⁴⁶ Gallo, *Rime*, pp. 345-79.

vani Pizio e Badoer, autori di precoci prosimetri pastorali, rispettivamente l'*Opus pastorale* e il *Phylareto*: l'ultima opera avrebbe avuto la ventura di unirsi all'*Arcadia* nella sua pur limitata tradizione manoscritta (Marciano Cl. IX 351 e Ambrosiano C 112 inf.), mentre il suo autore, ambasciatore veneziano a Napoli nel fatale 1501, avrebbe incontrato Sannazaro alla vigilia della partenza per l'esilio francese.⁴⁷ Incontro emblematico, quello tra l'ambasciatore e l'umanista, che aveva ormai il senso di un passaggio del testimone, di un cambiamento dei tempi, sulla scena del tragico declino della civiltà umanistica, non solo nel Mezzogiorno d'Italia.

⁴⁷ M. A. Grignani, *Badoer, Fileno, Pizio*, in AA.VV., *Studi di filologia e di letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli 1973, pp. 77-115.