

DIALOGHI

ISABELLA BECHERUCCI

*Le egloghe non egloghe dell'Arcadia**

Sappiamo bene, ora che l'attenzione critica sull'opera maggiore del poeta gentiluomo Iacopo Sannazaro sembra essersi risvegliata, che delle dodici egloghe, regolarmente alternate ai dodici brani in prosa dell'*Arcadia*, ben quattro non sono propriamente egloghe, ma appartengono invece a metri alti e ufficialmente consacrati dalla tradizione lirica italiana¹.

Oltre ai componimenti nella stessa terza rima con cui Boccaccio aveva per primo ridato vita, nella sua *Commedia delle ninfe fiorentine*, al nostalgico colloquio tra pastori canonizzato dalla tradizione classica (e si allude in particolare alla gara di canto tra Alcesto e Acaten nel cap. XIV)², ben presto alternata o sostituita con quei ternari sdruciolati che nella produzione quattrocentesca diverranno i più tipici marcatori del genere, Sannazaro propone, infatti, come altri esempi di bucolica volgare, ben due canzoni (egloghe III e V) e due sestine (egloghe IV – addirittura doppia – e VII).

Che si trattasse di forme che col quel particolare genere potessero intrattenere qualche rapporto di parentela, e cioè che Sannazaro portasse in luce possibilità bucoliche già latenti in quelle strutture metriche, lo hanno ben fatto vedere a suo tempo Domenico De Robertis e poi Giuliano Tanturli³: non a caso le due canzoni sono modellate sulle due contigue del Petrarca (*Rvf* 125 e 126) definite dall'autore stesso «rozze», «boscherecce» e «disadorne» (ma De Robertis evidenzia analoghi fermenti anche nel tessuto della 50), mentre entrambe le due sestine esibiscono in conclusione il motivo degli *impossibilia* già costante nella bucolica classica e che aveva contribuito a inserire in quel metro, dalle petrose in poi, forti suggestioni pastorali.

D'altro canto è naturale che il genere neonato della letteratura volgare procedesse per tentativi ed esperimenti metrici i più svariati, fornendo di volta in volta soluzioni diverse e risultati tanto originali quanto complicati proprio nella loro struttura formale: basti pensare a quell'incunabolo di egloga che è l'*incipit* del capitolo III de *La bella mano* di Giusto de' Conti, *La notte torna e l'aria e 'l ciel s'annerà*, con l'inserzione di una frottola e di stanze di canzoni frottolate fra i ternari piani, o all'altro capitolo elegiaco-bucolico, *Udite, monti alpestri, li miei versi*, col settenario nella terzina ripetuto a mo' di ritornello; capitoli che mentre saranno presenti agli esperimenti non solo del più giovane Alberti (col

* Queste pagine sono una parte di un più ampio studio su *La prosa dell'Arcadia di J. Sannazaro* iniziato come tesi di dottorato presso l'Università di Ginevra diretta da Roberto Leporatti, che ringrazio affettuosamente.

polimetro *Corimbo* e soprattutto coll'egloga *Tyrsi*), a loro volta avevano già risentito dei precedenti risultati almeno del primo dei quattro compilatori delle *Bucoliche elegantissimamente composte*⁴.

Sappiamo, infatti, ormai anche – soprattutto dopo l'edizione della Fornasiero – quanto sia contata proprio la lezione del senese Francesco Arzocchi che, dopo le traduzioni in terzine delle egloghe virgiliane di Bernardo Pulci, apre la prima antologia in volgare del genere bucolico, per tutti coloro che allora si avventuravano o si sarebbero ben presto avventurati per questa strada⁵. Tanto è vero che esplicita, e concordemente riconosciuta dai critici, è la sua citazione nel breve consuntivo per bocca del vecchio Opico al capitolo XI dell'*Arcadia* (§ 61): «Ivi vinsi Crisaldo, figliuolo di Tirreno, ne le lotte» (dove con Crisaldo «si allude ad Arzocchi, che nella prima egloga mette in scena appunto il pastore Grisaldo») ⁶. Oltre a Petrarca e Boccaccio, evocati subito dopo attraverso i nomi di Silvio (nome assunto nel *Bucolicum carmen*), Idalgo e Ameto (personaggi rispettivamente del *Filocolo* e della *Commedia delle ninfe fiorentine*), Arzocchi risulterebbe, fra l'altro, l'unico dei due moderni bucolici ricordato, se si interpreta con Velli l'invincibile Tirsi seguente («Solamente nel saettare fui superato da un pastore che aveva nome Tirsi [...]») col personaggio dell'omologo componimento di Leon Battista Alberti⁷.

Mi sembra che la critica più recente concordi, dunque, nell'indicare il posto del neobucolico Sannazaro in questo crocevia di esperimenti, in particolare riguardo a quelle sue prime egloghe, già stravaganti⁸, due delle quali (la I e soprattutto la II) accolgono pienamente l'avanguardistica proposta arzocchiana, offrendo esempi perfetti di mescolanza di metri entro la struttura del ternario, mentre la VI preferisce distendersi su quella rima incatenata di endecasillabi sdrucchioli che prevarrà nella seconda parte dell'opera. La prima parte dell'*Arcadia* si dimostra in tal modo più mossa e ricca di proposte, mentre la seconda, dopo la petrarchissima 'egloga' VII, ovvero la sestina *Come notturno ucel nemico al sole*, si limita ad accogliere la forma più specifica del ternario sdrucchiolo (VIII e XII) o sdrucchiolo e piano (IX) o piano (XI), con una sola punta di novità costituita dal ternario frottolato dell'egloga X, non a caso in posizione sintomatica chiudendosi proprio su di essa la prima redazione del libro⁹.

Incastonati fra le punte più espressionistiche delle egloghe della prima parte (che tanto hanno attirato l'attenzione dei critici dell'ultima stagione) sono del pari inseriti anche questi quattro componimenti, si è detto a prima vista appartenenti a tutt'altra tradizione, e che vengono a creare un effetto di sorpresa e contemporaneamente a suggerire per il libro, subito definito 'pastorale', la forma di un canzoniere, se pur bucolico¹⁰. Ma forse non era questa l'intenzione di Sannazaro, che il suo canzoniere andrà ben presto architettando su un altro lato del tavolo¹¹, quanto piuttosto quello di tentare una via nuova per l'egloga volgare, innalzandola dal livello più basso, sul quale sembrava essersi stabilizzata, ai ranghi più alti della tradizione. È fra l'altro da ricordare, con Saccone, il loro singolare raggruppamento con successione diversa da quella che le dispone nel prosimetro, dopo le prime tre stravaganti (I, II, VI) e l'VIII («ovvero dopo quattro vere e proprie egloghe in terzine sdrucchiole – o piane e sdrucchiole

come nella II – e per lo più frottolate») e prima delle due conclusive, ancora dialogate e in terzine sdruciole, nel codice della Biblioteca Marciana di Venezia 4752 (*It. Z. 60*)¹², quasi a sottolineare la loro diversa natura dai modelli divenuti comuni al genere, il cui denominatore va senz'altro ricondotto alla «loro strettissima osservanza petrarchesca»: I, II, VI, VIII, V, IV, III, VII, IX, X¹³.

Così, mentre la prima stesura delle più antiche egloghe sannazariane, del tutto conforme al codice allora in voga sia per la veste polimetrica sia per il contenuto allusivo alla realtà storica e per la lingua stessa fortemente venata di tratti dialettali, veniva 'nobilitata' già a partire dal momento in cui furono raccolti alcuni degli esercizi pastorali della prima giovinezza nella struttura a carattere organico del *prosimitron* introducendo numerose varianti in direzione lirica e petrarchesca¹⁴, parimenti la volontà di innalzare il tono si manifestava ancor più esplicitamente proprio nell'inserimento dei quattro componenti 'anomali' nel cuore stesso di quello che dappprincipio fu definito come *Libro pastorale nominato Arcadio*.

L'operazione dovette nascere ad un parto per questi testi colla costruzione della prosa circostante che, infatti, proprio attorno almeno ai primi tre collabora in modo evidente ad inviare segnali precisi per la loro corretta ricezione.

Prima di addentrarsi in un'analisi dettagliata di questa sorta di attiva alleanza messa in atto in particolar modo tra le prose e le prime tre egloghe anomale dell'*Arcadia*, è doveroso ricordare che lo stimolo principale a una tale lettura viene ancora dalle lucide e originali intuizioni di Serena Fornasiero, allorché riconosce come l'eredità principale di Francesco Arzocchi, e la ragione della sua citazione come fonte al cap. XI dell'*Arcadia*, l'idea di allargare i confini tematici, formali e stilistici del genere, accogliendo inserti polimetri all'interno della struttura principale ternaria. Sannazaro porta, infatti, avanti questa linea, arrivando ad assegnare alla prosa di accompagnamento la stessa funzione di cornice che, nelle egloghe del senese, svolgevano le terzine di apertura e di introduzione a materiali poetici eterogenei¹⁵.

Il procedimento di assimilazione della prosa di accompagnamento allo stesso ambito tonale dell'egloga, in realtà, è già stato inaugurato a partire dal § 7 del capitolo II, dopo l'irruzione sulla scena del personaggio principale che, apparentemente pastore fra i pastori, conduce le sue pecorelle già sazie in un luogo fresco onde evitare loro «lo sopravveniente caldo». Infatti, a partire da questo momento la prosa non è più, come nel capitolo I, solo una cornice al canto dei pastori che si limita a delineare la scena, il contesto, dove questo ha luogo, ma già funziona da introduzione al canto amebeo seguente e dunque è già sua parte integrante: esattamente come spesso anche nella tradizione classica era stato realizzato con lunghi preamboli in versi proprio in apertura dei componimenti, preludenti al canto imminente dei pastori (basti l'egloga II delle virgiliane *Bucoliche*, con la sua prima parte di introduzione al lunghissimo sfogo di Coridone che la occupa per intero; o la VII, la cui sezione iniziale tutta descrittiva prepara alla gara alterna fra Tirsi e Coridone) e come ancora avverrà in quella volgare (si pensi alle terzine introduttive delle pressoché contemporanee egloghe II e III delle *Pastorali* del Boiardo)¹⁶.

Non a caso, il primo discorso del protagonista dell'*Arcadia* – quel Sincero che rivelerà la sua identità solo al cap. VII – altro non è che il classico invito al canto da parte di un pastore ad un altro pastore, 'autenticato' dalla citazione da Verg. *Buc.* IX 64 («cantantes licet usque – minus via laedit – eamus») con la mediazione di un passo dantesco sentito come 'pastorale' (*Rime*, 14: *Deh ragioniamo insieme un poco, Amore*, v. 5: «Certo il viaggio ne parrà minore / prendendo un così dolce tranquillare»)¹⁷:

§ 7: Amico, se le benivole ninfe prestino intente orecchie al tuo cantare, e i dannosi lupi non possano predare nei tuoi agnelli, ma quelli intatti e di bianchissime lane coperti ti rendano grazioso guadagno, fa che io alquanto goda del tuo cantare, se non ti è noia, ché la via e 'l caldo ne parrà minore.

Il meccanismo del canto amebeo, poi realizzato nell'egloga seguente – ma nella sua seconda parte, la prima essendo tutta occupata dalla sola voce di Montano¹⁸ – è dunque già attivato nella prosa, coll'invito al canto da parte del personaggio narrante (ripreso anche nell'egloga, v. 71: «Vuoi cantar meco? Or incomincia affatto») e con l'offerta dei doni in ricompensa. Inoltre, tenui ma precisi sono i raccordi tra questa parte della prosa II e l'egloga seguente, a partire dall'introduzione del primo personaggio dell'egloga (quel Montano, «il quale similmente cercava di fuggire il fastidioso caldo»: § 6), che inizia il suo canto appunto esortando il suo gregge a cercare l'ombra: vv. 1-3: «Itene all'ombra degli ameni faggi / pasciute pecorelle, omai che 'l sole / sul mezzo giorno indirizza i caldi raggi», con la ben riconosciuta citazione dai vv. 7-8 del polimetro di Giusto de' Conti, *La notte torna e l'aria e 'l ciel s'annera* («Itene a casa, e noi lasciate al bosco, / pasciute pecorelle»)¹⁹: motivo poi ripreso quasi in conclusione anche da Uranio (v. 125, «Pastor, che per fuggire il caldo estivo / all'ombra desiate per costume / alcun rivo corrente»). Nello stesso modo, la seconda proposizione del periodo ottativo nel discorso del protagonista («e i dannosi lupi non possano predare nei tuoi agnelli [...]») e, nel periodo successivo, il ricordo del cane (e soprattutto la sua apposizione: «animoso strangulatore di lupi», di diretta provenienza dall'idillio V di Teocrito) offerto da Toribio pastore in cambio del bellissimo bastone intagliato dal Cariteo, anticipano il tema del lupo predatore svolto tutto nella prima parte dell'egloga. Già in questo capitolo, dunque, la sezione della prosa che immediatamente precede il testo poetico presenta motivi di contaminazione con quello: e il procedimento sembra accentuarsi per quelle che abbiamo definito le 'non egloghe' dell'*Arcadia*.

Si prenda, dunque, la III, ovvero la canzone *Sovra una verde riva*, prima di queste inserzioni innovative e ad un primo livello assimilabile ai componimenti pastorali solo per il contenuto (un pastore che canta, l'ambiente arcadico con la verde riva, il fiume corrente, l'amore per una pastorella) e per lo stile (le «basse rime» così nominate dal pastore stesso al v. 29: ma la prosa seguente rettificherà, esplicitando la consapevolezza del Sannazaro della valore della sua operazione)²⁰.

Lo schema metrico, infatti, è quello di *Rvf* 125, a cui subito rinvia il sin-

tagma del v. 1 («Sovra una verde riva»), puntuale ripresa dal v. 49 della canzone petrarchesca («odil tu, verde riva»), che forse suggerisce anche la costruzione del componimento in forma di invocazione a tutti gli elementi naturali.

Apparentemente il canto del pastore che prorompe senza richiesta è collegato alla prosa III soltanto dall'ultimo periodo, introdotto con la solita formula «così suavemente cominciò a cantare»: in realtà già la prima stanza della canzone dimostra che il legame con la materia prosastica che precede il testo poetico non è di contiguità – l'uno di seguito o di appendice dell'altra – ma implica quella compromissione particolarissima dei due generi prosa e poesia che è una delle grandi novità dell'*Arcadia*.

La prima stanza fa, infatti, da introduzione o cappello al canto-preghiera di quel personaggio, il pastore Galicio, improvvisamente emerso in primo piano, senza alcuna presentazione, alla fine della prosa III; e sembra ripetere in versi la 'parte' della prosa, rivelandosi essere non altro che una variazione della medesima voce narrante²¹:

Sovra una verde riva
di chiare e lucide onde,
in un bel bosco di fioretti adorno,
vidi, di bianca oliva
ornato e d'altre fronde,
un pastor, che 'n su l'alba appiè d'un orno
cantava, il terzo giorno
del mese inanzi aprile;
a cui li vaghi ucelli
di sopra gli arboscelli
con voce rispondean dolce e gentile;
et ei rivolto al sole,
dicea queste parole.

Difficile, infatti, spiegare la prima strofa come canto già di Galicio, che presenta e introduce se stesso: più naturale vedere qui il primo caso di perfetta sovrapposibilità della poesia alla prosa; anzi, come il primo caso di formulazione in versi delle parole che avrebbero potuto appartenere ancora al racconto in prosa. La voce narrante ripete, infatti, tra la fine della prosa e la prima stanza della canzone lo stesso procedimento messo in atto per le porte del tempio nella parte centrale della medesima prosa III: lì, dopo che il gruppo dei pastori è arrivato al tempio, dove ha scoperto le porte dipinte (§ 13: «vedemmo in su la porta dipinte»), il narratore osserva in prima persona alcune immagini che descrive nei dettagli (§ 15: «mi piacque di mirare»; § 23: «vi vidi per diversi luoghi dipinti»), dove con la medesima frase di apertura si vuol chiudere e circoscrivere puntualmente il primo episodio di ecfrasi dell'*Arcadia*). Anche nella seconda parte della prosa III, dal gruppo che è giunto in una bella pianura dove ha trovato molte pastorelle (§ 33: «trovammo molte pastorelle leggiadrissime»), si stacca ad un tratto un personaggio che, vedendo fra queste la sua amata, prende improvvisamente a cantare:

Fra le quali Galicio veggendo forse quella che più amava, senza essere da alcuno di noi pregato, dopo alquanti sospiri ardentissimi, sonandogli il suo Eugenio la sampogna, così suavemente cominciò a cantare, tacendo ciascuno [...] (§ 34).

Ed è proprio questa figura di pastore innamorato quella che all'inizio della poesia il narratore isola, descrivendola minuziosamente e riportandone il canto. Non a caso, nella prima strofa, è lo stesso passato remoto di prima persona del verbo *vedere* che annuncia l'improvvisa messa a fuoco del pastore che, senza essere invitato, comincia a cantare (vv. 4-6: «*vidi*, di bianca oliva / ornato e d'altre fronde, / un pastor»). E che sia il narratore il filtro attraverso cui si fotografa anche la scena descritta nella prima strofe della canzone è confermato dalla ripresa dello stesso meccanismo nell'attacco della prosa seguente (Prosa IV, § 4), dove ancora questi, fra le pastorelle che vagano per i prati, ugualmente ne individua una, «ne *vidi* una, che fra le belle bellissima giudicai», tornando ad insistere più volte sulla soggettività della sua visione: § 7: «*vidi* nel tenero petto»; § 11: «Da la qual cosa io, che intento e sollecitissimo *vi mirava*, presi per fermo argomento».

Finita la scena delle pastorelle, il narratore scompare riassorbito nel gruppo (§ 16: «Per la qual cosa [...] noi ne avvicinammo»). Dunque, l'inserzione inedita di una canzone nel libro pastorale, la sua 'assimilazione' alle egloghe, è qui giustificata dalla sua costruzione come canto alterno con le due voci giustapposte (la voce del narratore che fa da cappello e il canto del pastore) tipiche dell'egloga²².

Mentre ancora un sottile richiamo interno controfirma il rapporto già stretto fra l'egloga e la prosa che precede (v. 26, Galicio rivolto ad Apollo: «ché, se ben ramenti, / *guardasti i bianchi armenti*»; e prosa III, § 19: «E in un de' lati vi era Apollo biondissimo, il quale appoggiato a un bastone di selvatica oliva *guardava gli armenti di Admeto* a la riva di un fiume»)²³, a livello di macrostruttura lo stesso legame forte fra prosa e poesia si ritrova ad apertura del nuovo capitolo. E non tanto per l'attacco con quel compiuto commento alla canzone, di cui si sottolinea l'esecuzione (§ 1: «la giovenil voce piena di armonia inextimabile»; «il modo suavissimo e dolce [...]»), la tecnica della scrittura («le rime leggiadre e tra rustici pastori non usitate») e se ne parafrasa addirittura un verso con una perifrasi (§ 2: «il mese a' greggi e a' pastori dannoso»), citando dalla canzone (v. 8: «del mese inanzi aprile»), quanto piuttosto per la tecnica della sceneggiatura già messa in atto alla fine della prosa III.

Prosegue qui, puntualmente, l'azione del narratore attivo già nel capitolo precedente e all'inizio dell'egloga III nei due sensi della vista e dell'udito, secondo la lezione appresa dalla *Commedia delle ninfe fiorentine* nel passo seguito quasi alla lettera per il ritratto della fanciulla amata da Galicio²⁴. Infatti, dopo il canto del pastore Teogapen e ad introduzione della descrizione delle due ninfe sopraggiunte in quello stesso luogo,

Ameto, il quale non meno *Pocchio* che *Paudito* diletta d'exercitare, quello che puote prende della canzone, senza dalle nuovamente venute levare la vista.

Nello stesso modo, durante l'esecuzione di Galicio, il narratore, che ascolta e registra la canzone, contemporaneamente osserva la scena:

le *orecchie* alle parole de lo innamorato pastore e gli *occhi* ai volti de le belle giovenette teneva intentissimamente fermati» (cap. IV, § 3);

e in particolare le reazioni di una fanciulla al canto. I §§ 3-11 in cui è descritta fisicamente la supposta Amaranta corrispondono esattamente al tempo dell'esecuzione del canto e costituiscono un altro piano, quello della dimensione visiva o pittorica, che si sovrappone a quello uditivo o musicale, esattamente ancora come nella *Commedia delle ninfe fiorentine* (XIII 1):

Mentre che Ameto riguarda, esamina, distingue e conferma in sé delle venute ninfe la mira bellezza, Teogapen, contentate le donne finisce la sua canzone.

Le azioni del vedere e dell'udire corrono, dunque, parallele e sono puntualmente segnalate all'inizio del passo dedicato ad Amaranta e alla sua conclusione quasi colle medesime parole:

Cap. IV, § 3: «gli occhi [...] teneva *intentissimamente* fermati, stimando per li movimenti di colei che dal suo amante cantare si udiva [...]»;

Cap. IV, § 11: «io che *intento* e sollecito vi mirava, presi per fermo argomento *colei* dovere essere la pastorella di cui sotto *confuso nome cantare udiva*»).

L'egloga risuona, infatti, nel mentre che le fanciulle si muovono per i prati cogliendo fiori e facendosi ghirlande per ornarsi i capelli: tanto è vero che essa è premessa e seguita da due periodi che descrivono movimenti simili (cap. III, § 33: «trovammo molte pastorelle leggiadrissime, che di passo in passo si andavano facendo nove ghirlandette» e cap. IV, § 8: «Et ella [...] andava per li belli prati con la bianca mano cogliendo i teneri fiori»). Inoltre, la rappresentazione visiva ed uditiva che la poesia e la prosa seguente intrecciano si salda e raggiunge il suo momento culminante contemporaneamente nel nome di Amaranta: l'evocazione di questo ai vv. 60-61 («tal che omai non è pianta / che non chiami Amaranta») è non per nulla registrata nella prosa, che dunque rinvia esplicitamente a quell'esecuzione lirica come la causa dell'improvvisa reazione della fanciulla descritta con meticolosità per tutta la durata della canzone (IV, § 8: «De' quali avendo già il grembo ripieno, non più tosto ebbe dal cantante giovane udito "Amaranta" nominare che, abandonando le mani e 'l seno, e quasi essendo a se medesima uscita di mente, senza avedersene ella tutti gli caddero, seminando la terra di forse venti varietà di colori»).

Sembra così realizzarsi per la poesia bucolica una nuova forma di espressione in virtù del legame, per così dire, di complementarità fra la canzone e la prosa che la introduce e la segue: se nella parte introduttiva della prosa è inserita pur velatamente la chiave dell'imminente amebeo, suggerendo questa attraverso una serie di segnali la possibilità di leggere due voci alternate nella medesima canzone, la parte che segue ed apre il nuovo capitolo riprende e completa la sceneggiatura creata per riconoscere come alterno il canto intitolato alla sola voce di un pastore.

La volontà di assimilazione nella parte prosastica di artifici più propri alla poesia, e dunque quel procedimento di contaminazione fra i due diversi generi di scrittura che Sannazaro ha cominciato ad esperire al cap. II del suo

prosimetro, è messo in atto di nuovo a partire dal § 17 del cap. IV, dopo l'intermezzo con la descrizione delle pastorelle bagnanti davanti agli sguardi dei pastori sempre più *volenterosi* di osservarle: la presentazione di due dei quali funziona, infatti, ancora una volta da preludio ad un diverso episodio di canto. E anche per questa nuova occasione Sannazaro, che ha deciso di inserire qui la sestina doppia di Logisto e Elpino, prepara il terreno alla corretta ricezione di questo secondo pezzo 'anomalo' col disseminare numerosi segnali perché il metro lirico per eccellenza della sestina possa entrare nel genere pastorale.

Lo sconfinamento della prosa nel campo della poesia, il suo innalzamento di tono rispetto alle sezioni di testo più propriamente narrative, è segnalato dalla concentrazione delle citazioni dai lirici classici, ancora raccogliendo i precisi suggerimenti che il capitolo 'pastorale' della *Commedia delle ninfe fiorentine* gli veniva ad offrire: è infatti Lia che, rendendo grazie a Teogapen per la sua canzone, traduce per prima dai vv. 45-48 della V bucolica di Virgilio («il tuo verso hai porto ne' nostri orecchi quale a' faticati si presta sopra le verdi erbe il sonno, o le chiare fontane e frigide agli assetati»)²⁵. Anche nell'*Arcadia* la fonte (Verg. *Buc.* VII), già evocata dalla sosta proprio sotto «una altissima elcina» (che è *l'arguta ilice* del v. 1), è tradotta alla lettera modificando la consueta sintassi sannazariana, che qui si modella, dopo uno snello periodo (subordinata concessiva: «come che molti vi fusseno [...]»; principale: «nondimeno a la più parte di noi piacque»; e subordinata completiva: «di volere udire [...]») in una serie di proposizioni nominali appositive dei due soggetti della subordinata oggettiva. Queste proposizioni ripetono, infatti e come tutti i commentatori hanno da tempo messo in evidenza, quasi alla lettera i sintagmi dei vv. 4-7 di Verg. *Buc.* VII:

[...] a la più parte di noi piacque di volere udire Logisto et Elpino cantare:
pastori belli de la persona e di età giovanissimi;
Elpino di capre, Logisto di lanate pecore guardatore;
ambiduo biondi più che le mature spiche,
ambiduo di Arcadia,
et ugualmente a cantare e a rispondere apparecchiati.

Thyrsis oves, Corydon distentas lacte capellas,
ambo florentes aetatibus, Arcades ambo,
et cantare pares et respondere parati.

L'ampia citazione virgiliana dal preambolo didascalico dell'egloga VII promuove dunque questa parte della prosa a proemio della poesia e la equipara a quella sezione introduttiva all'amebeo vero e proprio già ripresa in quello che si è ora soliti definire il primo esperimento bucolico in volgare del Quattrocento, ovvero l'egloga *Tyrsis* di Leon Battista Alberti, che Sannazaro, si è detto con Velli, sembra ben conoscere e voler additare al § 62 della prosa XI²⁶:

Tyrsis e Floro, giovenetti amanti
 ricchi pastori, l'uno e l'altro bello,
 usi far loro racontar suoi canti,
 infra quell'Alpe, su, cerca 'l Mugello,
 givan cacciando le lor tormiciole.
 Così disser[o], gionti a un ponticello²⁷.

Una volta trapiantata nei paragrafi 17-18 della prosa IV dell'*Arcadia* questa introduzione in versi al canto alterno, alla sestina in appendice allo stesso capitolo non resta, pertanto, che svolgere subito quell'amebeo, al cui ascolto tuttavia il lettore viene comunque predisposto sempre nei successivi paragrafi dello stesso capitolo.

Infatti, suggeriscono l'imminente canto alterno proprio la struttura del dialogo fra i due pastori con la battuta di Logisto che offre due agnelli e richiede il cervo dell'altro e la risposta di Elpino: appunto sottolineato dalla ripresa in apertura della risposta («Il mio domestico cervo») del sintagma conclusivo della proposta («il tuo domestico cervo»), che poi è anche la tecnica della ripresa nel verso iniziale della stanza successiva della parola rima ultima della stanza precedente tipico della *retrogradatio cruciata* della sestina. La prosa anticipa, pertanto, e completa il canto alterno della sestina seguente, ponendosi qui non più come cornice, ma come inevitabile parte integrante di quella: il modello della buocolica III coi duellanti Menalca e Dameta è parimenti citato quasi alla lettera, sempre nella prosa, nell'offerta dei doni (che nell'egloga virgiliana è all'interno del canto amebeo): ritorna il *deponere vitulam* dei vv. 29-31 («Ego hanc vitulam [...] / [...] depono») al § 24 («Primieramente io ti depongo un capro [...]») e il *ponere pocula fagina* (vv. 36-37: «pocula ponam / fagina»), ovvero le tazze cesellate dal divino Alcimedonte, di cui già Virgilio abbozza una descrizione, che diventano il «nappo nuovo di faggio» cesellato ad apertura di un nuovo episodio di ecfraisi; inoltre, questo non è, parimenti a quelle di Verg. *Buc.* III (v. 43 e v. 47: «Necdum illis labra adomvi sed condita servo»), giammai stato tocco «da le sue labbra», ma sempre «guardato nettissimo ne la sua tasca». Nello stesso modo, sullo sfondo della descrizione del cervo di Tirrena che Elpino non vuol mettere in palio (e per cui Sannazaro recupera i vv. 487-92 dal VII dell'*Eneide* che ricordano quello di Tirro accaduto da Silvia, subito riconosciuti dai commentatori) è presente anche l'egloga VI di Calpurnio, dove Astilo pone in premio della gara di canto proprio il cervo amato dalla sua Petale e da cui Sannazaro preleva puntuali tessere (vv. 43-45: «monilia torque / extrema cervice natant, ubi pendulus aprì / dens sedet et nivea distinguit pectora luna»; § 22: «e quel monile che ora gli vedi di marine cochiglie, con quel dente di cinghiale che a guisa di una bianca luna dinanzi al petto gli pende»).

Come lo scambio dei premi, così anche la presenza di un giudice della gara poetica e le sue parole di invito al canto, che ancora nell'egloga virgiliana sono inserite nel carne in forma di intervento diretto (*Buc.* III, vv. 55 e 58-59: «Dicite [...] / Incipe, Damoeta; tu deinde sequere, Menalca: / alternis dicetis;

amant alterna Camenae»; v. 108: «Non nostrum inter vos tantas componere lītis / [...]»²⁸, nella prosa sono citate con discorso indiretto proprio ad apertura e chiusura della sestina:

Cap. IV, § 29: Allor Selvaggio, che in ciò giudice era stato eletto, non volle che pegni si ponessero, dicendo che assai sarebbe se 'l vincitore ne avesse la lode e 'l vinto la vergogna. E così detto, fe' cenno a Ofelia che sonasse la sampogna, comandando a Logisto che cominciasse e a Elpino che, alternando a vicenda, rispondesse [...]

Cap. V, § 2: Le quali sì come con meraviglioso silenzio erano state da tutti udite, così con grandissima ammirazione furono da ciascuno egualmente comendate, e maximamente da Selvaggio, il quale non sapendo discernere quale fusse stato più proximo a la vittoria, amoduo giudicò degni di somma lode; al cui giudicio tutti consentimmo di commune parere.

L'unità imprescindibile di prosa e poesia voluta da Sannazaro diventa in questo episodio particolarmente evidente: se il preambolo didascalico è, come anche al cap. II, anticipato nella prosa, a livello formale la *fresca valle*, che fa da sfondo alla vicenda del canto alterno dei due pastori presentato nella sezione introduttiva, fornisce una delle parole rima della sestina (la sesta della prima stanza) e coincide con l'*alpestra valle* in cui è rinchiuso Logisto (v. 14, 50, 65); così i due giovani arcadi si rivolgono direttamente al pubblico che, come sappiamo dalla prosa, è loro intorno: Logisto, con recupero dall'ultimo verso del sonetto finale della *Vita nova*, alle «donne *sue* care» (v. 2), cioè alle belle bagnanti, Elpino ai pastori seduti «a piè di una altissima elcina» (v. 7):

LOGISTO: Chi vuole udire i miei sospiri in rime,
donne mie care, e l'angoscioso pianto [...]

ELPINO: Pastori, ucel né fiera alberga in valle
che non conosca il suon de le mie rime [...]

Così che la prosa qui non solo dà l'abbrivio alla poesia e di questa propone la chiave di lettura, ma in realtà essa ne costituisce già una sua prima e diversa realizzazione, essendo l'amebeo già tutto anticipato in questa, mentre la sestina viene relegata a variazione di quanto già svolto nella prosa o una sua diversa esecuzione.

E di diversa esecuzione di un medesimo motivo, suonato su due registri stilistici del tutto equiparabili, si può ancora parlare per il terzo pezzo lirico inserito a conclusione del capitolo V: dove si realizza pienamente ed in maniera del tutto evidente il tentativo di eseguire parte dell'amebeo già nella prosa, in modo che questa risulti complementare alla poesia che la segue. Solo grazie a questo primo 'tempo' di un unico grande componimento è concesso alla poesia in appendice quell'omologazione alla statuto di egloga da cui, per la sua struttura metrica, rischiava di essere esclusa.

Come è ben dichiarato dalle note dei commentatori, il modello strutturale dell'epicedio di Androgeo, non a caso collocato proprio nel V capitolo del-

l'*Arcadia*, è fornito dalla V bucolica virgiliana e dalla I egloga di Nemesiano: ma mentre entrambi i componimenti sono suddivisi nelle due voci che cantano a vicenda l'elogio del defunto, diversamente da questi nell'*Arcadia* la prima voce è anticipata già nella prosa, dove uno dei vaccari (quello «più che gli altri degno») canta (§ 21: «cantava», dove il verbo è chiara indicazione della strategia qui realizzata) «distesamente le lode del sepolto pastore».

Mentre, dunque, i §§ 22-36 del cap.V costituiscono già la prima parte dell'elegia, a cui risponde il canto di Ergasto contenuto nella canzone seguente, come negli amebici di modello dove la seconda voce subentra alla prima,

queste parole finite, subitamente prese a sonare una suave cornamusa che dopo le spalle li pendea; a la melodia de la quale Ergasto, quasi con le lacrime sugli occhi, così aperse le labra a cantare (§ 36),

di nuovo la prosa diventa fondamentale per l'assimilazione della canzone *Alma beata e bella* al genere della poesia bucolica.

Tra i due testi corre, non a caso, una strettissima rete di reciproci richiami per cui l'uno non sembra poter vivere pienamente sganciato dall'altro: si pensi soltanto all'imperativo duplicato «Godi, godi, Androgeo», con cui si apre il 'canto' in prosa (§ 22) che cita testualmente il predicato «ti godi» (v. 5) del vocativo «Alma beata e bella» del v. 1 della canzone, *ouverture* di marchio petrarchesco esperita quasi identicamente anche nel son. V («Anima eletta che col tuo fattore / ti godi assisa») del canzoniere sannazariano²⁹; infatti, è solo in seguito al riconoscimento di questa voluta ripresa che si può comprendere quell'improvviso invito a 'godere' in pienezza rivolto al defunto nella prosa, perché – come specifica la prima stanza della canzone – la sua anima è ormai sciolta dai *lacci antichi* del corpo e ricongiunta alla stella alla quale, secondo il mito di Platone qui ripreso, è legata. Altrettanto evidenti i richiami dei vv. 21 e 24 della seconda strofe della canzone con le parole con cui il vaccaro ricorda la figura e il timbro o la qualità della voce del defunto Androgeo: «dolce cantando all'ombra», «e di rara dolcezza il cielo ingombra», poi ripresi anche al v. 37, «che cantando fra noi sì dolci rime».

La *dulcedo* che caratterizza quella voce è, infatti, subito ricordata e più volte sottolineata già nella prosa:

§ 24: Deh, tu solevi col *dolce* suono de la tua sampogna tutto il nostro bosco di dilettevole armonia far lieto [...]. Tu con le tue parole *dolcissime* sempre riappacificavi le questioni de' litiganti pastori.

§ 27: come tu facevi cantando sovente per le rive de' correnti fiumi *dolcissimi* versi)³⁰; [...] i quali [armenti] mentre vivesti solevano sì *dolcemente* al suono di quella [la tua sampogna] ruminare l'erbe³¹.

Costruito, dunque, dalla traduzione quasi letterale di ampi brani della prima egloga di Nemesiano e dalla citazione di gruppi di versi dalla V bucolica virgiliana (con anche qualche richiamo dalla IX), intercalando anche alcune

modeste inserzioni dal lamento di Florio sulla «nuova sepoltura» di Biancifiore (*Filocolo* III, 3) o da quello per la morte del vecchio Ascalione (*Filocolo* V, 75, 9)³², il canto del vaccaro è suddiviso in due parti: una prima, §§ 2-30, in cui si guarda indietro e si rievoca la figura del defunto e le conseguenze della sua morte sul gruppo dei pastori e una seconda, §§ 31-35, aperta sul presente e sul futuro delle sue celebrazioni. Tuttavia la fonte nemesiana, introdotta nella prosa fin dalle prime battute, diventa assolutamente predominante nella seconda parte e ne condiziona l'andamento ritmico e gli ampi artifici retorici che la improntano (per esempio la struttura a chiasmo del § 33: «le Muse ti donano versi; versi ti donano le muse»: «dant carmina Musae, / carmina dant Musae», che Gérard Marino giustamente riconnette a VIII, 38 («Voi, arcadi, cantarete nei vostri monti la mia morte; arcadi, soli di cantare esperiti, voi la mia morte nei vostri monti cantarete»)³³.

Di certo, delle principali due fonti ampiamente usufruite in questa che si può definire come la 'prima parte' di un medesimo epicedio è data indicazione anche da Sannazaro stesso al v. 23 della canzone, che dunque dalla sua collocazione in seconda posizione guarda tuttavia indietro, alludendo esplicitamente alla parte che la precede: «Tal fra soavi odori / dolce cantando all'ombra, / tra Dafni e Melibeo / siede il nostro Androgeo»: se, infatti, è il lamento per la morte del vecchio Melibeo dell'egloga di Nemesiano ad aver fornito le più ampie riprese della prosa, è invece dall'epicedio virgiliano per Dafni che attinge principalmente la canzone, assieme ai debiti con il canzoniere petrarchesco, primo fra tutti si è detto la struttura metrica del componimento, identica a *Rvf* 126. Basti qui, per la canzone, citare i due spunti virgiliani trapiantati e tradizionalmente segnalati in tutti i commenti: Verg. *Buc.* V, 57: «sub pedibusque videt nubes et siderea Daphnis» e *Arcadia* V, vv. 9-10: «e coi vestigi santi / calchi le stelle erranti» (nella prima redazione proprio: «Et sotto le tue piante / Vedi le stelle errante»³⁴); e Verg. *Buc.* V, 32-34: «Vitis ut arboribus decori est, ut vitibus uvae, / ut gregibus tauri, segetes ut pinguibus arvis, / tu decus omne tuis» e *Arcadia* V, vv. 27-31: «Quale la vite a l'olmo, / et agli armenti il toro, / e l'ondegianti biade ai lieti campi, / tale la gloria e 'l colmo / fostù del nostro coro».

La canzone, proprio nel suo venire ad integrare le citazioni dalla medesima fonte virgiliana disseminate, pur se in misura minoritaria rispetto a quelle nemesiane nella parte in prosa, sembra creare dunque un soffuso effetto di eco con tutta quella prima parte, presentandosi veramente come un controcanto suonato sulle sue stesse note. A questo effetto collabora non solo la ripetizione di puntuali sintagmi (§ 25: «O nobile padre e maestro di tutto *il nostro stuolo*», vv. 30-31: «tale la gloria e 'l colmo / fostù *del nostro coro*»; § 30: «però che così vuole *il nostro Androgeo*», v. 23: «siede *il nostro Androgeo*»; § 30: «di ombrosi rami coprite i freschi fonti», v. 39: «e di bei rami induca ombra su l'onde») o di effetti sonori (§§ 30-31: «il nostro *Androgeo*. O felice *Androgeo*, addio», v. 52: «*Androgeo*, *Androgeo* – sonava il bosco»), ma soprattutto la ripresa di medesimi costrutti sintattici e artifici retorici. Così per l'interrogativa al § 7, «Chi ne darà più ne le nostre adversità fidel consiglio?», che torna ai vv. 35-39 della canzone, «Chi vedrà mai nel mondo / pastor tanto giocondo [...]?»; così per la se-

rie di *dynata* della parte conclusiva della prosa: §§ 33-34, «e noi con le nostre sampogne ti cantamo e ti cantaremo sempre, mentre gli armenti pasceranno per questi boschi. E questi pini [...] mentre il mondo sarà [...]», ripresi ai vv. 61-62: «mentre serpenti in dumi / saranno, e pesci in fiumi».

E questo effetto di riecheggiamento dei motivi già cantati nella prosa si arricchisce nella parte conclusiva della canzone di una sorta di completamento o coronamento di quelli: ripreso ai vv. 40-51 il tema del lutto nella natura in seguito alla morte di Androgeo,

Pianser le sante dive
la tua spietata morte,
i fiumi il sanno e le spelunche e i faggi;
pianser le verdi rive,
l'erbe pallide e smorte,
e 'l sol più giorni non mostrò suoi raggi;
né gli animai selvaggi
usciro in alcun prato,
né greggi andâr per monti
né gustaro erbe o fonti,
tanto dolse a ciascun l'acerbo fato [...],

già svolto anche nella prosa ai §§ 28-29 («Ohimè, che a pena i nostri armenti sanno senza la tua sampogna pascere per li verdi prati [...]. Ohimè, che nel tuo dipartire si partirono insieme con teo da questi campi tutti li nostri dii. E quante volte dopo avemo fatto pruova di seminare il candido frumento, tante invece di quello avemo ricolto lo infelice loglio con le sterili avene per li sconsolati solchi: e in luogo di viole e d'altri fiori sono usciti pruni con spine acutissime e velenose per le nostre campagne»), la stanza finale «conchiude veramente il lungo addio [...] ed è come l'adempimento dell'ultima promessa»³⁵:

e prima i velenosi tassi sudaranno mèle dolcissimo, e i dolci fiori il faranno amaro; prima d'inverno si meteranno le biade e di estate coglieremo le nere olive, che mai per queste contrade si taccia la fama tua (§ 35).

A questa promessa si ricollegano, infatti, con forte rilievo della congiunzione conclusiva *Dunque*, i vv. 53-65:

Dunque fresche corone
a la tua sacra tomba
e voti di bifolci ognor vedrai [...]
né verrà tempo mai
che 'l tuo bel nome extingua [...].
Né sol vivrai ne la mia stanca lingua,
ma per pastori diversi
in mille altre sampogne e mille versi.

E a sigillo dell'unità del canto amebeo, solo apparentemente distinto nelle due diverse sezioni testuali, sta l'aggettivo *sepolto*, rilasciato proprio nelle parti periferiche di apertura e chiusura dell'intero blocco: § 21, di introduzione alla parte del vaccaro: «cantava distesamente le lodi del *sepolto* pastore»; di congedo, v. 68: «fate ombra a le quiete ossa *sepolte*».

Nella stessa direzione e quasi portando ad un punto di non ritorno la strategia perseguita delle diverse esecuzioni di uno stesso motivo, il caso della setina *Come notturno ucel nemico al sole* e della prosa che la introduce.

Qui non si tratta più di due voci alternate di uno stesso canto, ma di una stessa voce che si esprime in due generi ben distinti: è la voce del protagonista quella che si accampa ora in un a solo, modulato in due diverse modalità espressive, proprio al centro dell'opera. Ancora una volta la chiave di lettura del testo poetico allegato è tutta racchiusa nella sezione in prosa, occupata quasi per intero dal lungo monologo del protagonista che, mentre offre la propria autobiografia a chiarificazione della sua incerta identità, del pari determina anche una svolta decisiva del racconto, finora come immobilizzato nella successione di quadri statici (riti e consuetudini dei pastori e loro gare di canto)³⁶.

Ma non solo una storia d'amore e di sofferenza, in fondo comune a tanti di quei pastori, viene ora raccontata dal personaggio principale, sul preciso modello del cap.V dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (quello, appunto, in cui il dolore e la passione della donna esplodono in tutta la loro virulenza), quanto anche una vicenda di differenziazione, meglio di estraneità, di questo dal mondo pastorale del quale era apparso far parte.

Già nella prima delle due grandi partizioni (§§ 2-8) in cui è suddiviso il cap.VII si evidenzia un divario fra colui che narra e i personaggi finora incontrati: il protagonista rivela, infatti, di essere un giovane di alto lignaggio («Nato da generoso sangue, antico»: come ricorda, citando questo passo, l'amico Cariteo³⁷) che si porta alle spalle una dura vicenda familiare a seguito delle infelici vicende successive del Regno di Napoli. Ma è soprattutto nella seconda parte (§§ 9-29), più strettamente relativa alla sua storia personale, che questi improvvisamente palesa quel disagio esistenziale che è causa della sua mancata integrazione nel mondo dove si è volontariamente rifugiato, «abbandonando Napoli e le paterne case» e «credendo forse di lasciare amore e i pensieri insieme con quelle» (VII, 16).

Come dichiarato dall'incisiva di VII, 24 («[guardando io,] sì come per usanza ho preso in queste vostre selve, [i vagabondi armenti]»: tanto più esplicita nella presa di posizione dell'aggettivo sostitutivo della prima lezione³⁸), siamo ora informati che Sincero non è «rustico pastore» come gli altri, bensì quel «coltissimo giovane» dell'*Epilogo (A la Sampogna, § 16)* che, venuto in Arcadia «sconosciuto e peregrino d'amore», prova addirittura insofferenza per il luogo nel quale si trova, perfettamente in linea con la sua posizione di estraneo quale, in realtà, si era presentato fin dall'inizio:

Maximamente ricordandomi in questa fervida adolescenza de' piaceri de la deliziosa patria tra queste solitudini di Arcadia, ove, con vostra pace il dirò, non che i gioveni ne le nobili città nutriti, ma appena mi lascia credere che le selvatiche bestie vi possano con diletto dimorare (§ 18).

Non a caso, il poeta, entrato in scena a Pr. III con l'avvio del racconto, «un matino fra gli altri» dopo il primo quadro sospeso in un tempo paradigmatico³⁹, aveva detto di aver pasciute le sue pecorelle *si come è costume de' pastori* – di nuovo in una incisiva esattamente equivalente a questa del cap. VII⁴⁰ –, subito suggerendo la possibilità che egli non fosse propriamente un pastore, come del resto nuovamente sottolineato dalle successive parole con le quali si era vantato dell'amicizia del Cariteo, «bifolco venuto da la fruttifera Ispagna» (dell'amicizia, cioè, di uno non appartenente al mondo dell'Arcadia), esplicitamente citando il nome con cui era noto a Napoli Benedetto Gareth e non quello del travestimento pastorale (Barcinio) con cui questi entrerà invece in scena nella parte finale del libro⁴¹. Sarà solo al cap. XI, quando oramai il protagonista è conosciuto nella sua vera identità, che nuovamente citerà col nome proprio i suoi grandi amici napoletani (& 4: «celebratissima ninfa del mio gran Pontano»; & 7: «le merite lode del mio virtuosissimo Caracciolo»).

Se, dunque, Sincero si era presentato subito con i segni incontrovertibili della sua diversità dal gruppo che lo aveva accolto, tocca poi alla prosa VII e al testo poetico seguente, posti – si è detto – nel cuore dell'opera quasi a sottolineare un preciso confine fra una 'prima' ed una 'seconda' parte, riprendere quegli sparsi accenni⁴²: tanto è vero che la domanda che il pastore Carino, in apertura di capitolo, gli rivolge a stimolo della sua anamnesi non riguarda, come quelle dirette ad altri pastori afflitti dallo stesso mal d'amore (Selvaggio ad Ergasto o Eugenio a Clonico), la ragione della sua tristezza, ma proprio – con massimo risalto della percezione di questa sua estraneità – «chi e donde *egli* era e per quale ragione in Arcadia dimorasse». Così, in conclusione della lunga confessione, è sempre Carino a tornare ad insistere, ancora per mezzo di una domanda di invito ad un altro 'canto', su questa differenza, ricordando come Sincero, diversamente dai pastori le cui egloghe risuonano sempre nel pieno del meriggio o nell'ultima luce del giorno (come le egloghe II e XI), canti «rime» «ne la pura notte»⁴³: e una di queste rime a suon di lira, e non di sampogna, cioè la sestina VII, viene infatti a darci conferma della sua diversa vena poetica.

Con tali premesse, non stupisce che la sestina VII qui possa avere anche un'esistenza autonoma, senza il suo accompagnamento in prosa che ne condizioni in qualche modo il suo status: siamo, per così dire, giunti al paradosso per cui, grazie alla 'introduzione' della prosa, la sestina di Sincero recupera tutto il suo valore originario di testo alto – massima prova dell'abilità di un poeta dedito a scrivere «rime leggiadre e tra rustici pastori non usitate» – e vive in questa opera bucolica così innovativa proprio per il suo non essere affatto un'egloga.

NOTE

¹ Lo specchietto con l'elenco dei generi metrici inclusi nel *prosimetron* si trova ora, assieme ad una sua inquadratura storica, in S. Carrai, *La morfologia del libro pastorale prima e dopo Sannazaro* in Id., *L'usignolo di Bembo*, Roma, Carocci, 2006, p. 30.

² G. Boccaccio, *Commedia delle Ninfe fiorentine (Ameto)*. Edizione critica per cura di E. Quaglio, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 47-52. Tutti i rinvii alle fonti volgari e latine sono ricavati dalle note ai moderni commenti dell'*Arcadia* (citati, quando concordi, colla formula «tutti i commentatori»), a partire, cioè, dall'esuberante lavoro di Michele Scherillo (*Arcadia di Iacopo Sannazaro secondo i manoscritti e le prime stampe*. Con note e introduzione di M. Scherillo, Torino, Loescher, 1888), ripreso e scremato nei commenti novecenteschi di Enrico Carrara (*Arcadia* di I. Sannazaro, Torino, Unione Tipografica Torinese, «Collezione di classici italiani con note, n. 46», 1948 e *Opere di Iacopo Sannazaro*. Con saggi dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna e del *Peregrino* di Iacopo Caviceo, Torino, Utet, «Classici italiani, 25», 1952), di Francesco Erspamer (I. Sannazaro, *Arcadia*, Milano, Mursia, 1990) e di Gérard Marino (I. Sannazaro, *Arcadia / L'Arcadie*, Édition critique par F. Erspamer, Introduction, traduction, notes et tables par G. Marino, Paris, Les Belles Lettres, 2004).

³ Entrambi gli articoli nello stesso numero II di «Metrica», 1981: pp. 61-80, D. De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione*; pp. 103-21 (ma cfr. 110-15), G. Tanturli, *Note alle Rime dell'Alberti*.

⁴ Per i due capitoli di Giusto de' Conti bisogna ancora ricorrere all'edizione a cura di L. Vitetti (G. De' Conti, *Il canzoniere*, Lanciano, Carabba, 1918): ma il primo è stato ripubblicato, con interventi, in appendice a F. Arzocchi, *Egloghe*, edizione critica e commento a cura di S. Fornasiero, Bologna («Commissione per i testi di lingua»), 1995, pp. 71-77. Per le egloghe dell'Alberti, cfr. L. B. Alberti, *Rime e versioni poetiche*. Edizione critica e commento a cura di G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975. Le *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci Fiorentino et da Francesco de Arsochi senese et da Hieronymo Benivieni Fiorentino et da Jacopo Fiorino de Boninsegni senese*, Firenze dal Miscomini nel 1481 (stile fiorentino), si leggono ora nella ristampa anastatica, preceduta dal saggio *La Rinascita bucolica* di Ilaria Merlini, Roma, Vecchiarelli, 2009.

⁵ Arzocchi, *Egloghe* cit.: cfr. in particolare le pp. XIII-XLI dell'*Introduzione*.

⁶ Così la Fornasiero alle pp. XIV dell'*Introduzione* a Arzocchi, *Egloghe* cit. Per l'*Arcadia* si cita sempre da I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, cit.

⁷ Per l'identificazione di *Tirsi* con l'Alberti, cfr. G. Velli, *Sannazaro e le «Partheniae Myricae»* in Id., *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, pp. 6-7, nota 4. Secondo la Fornasiero, invece, «per mezzo di "Tirsi", imbattibile nel saettare per la potenza del suo "arco fortissimo", si ribadisce il primato del magistero virgiliano, in relazione anche all'eccellenza del latino rispetto al volgare» (Arzocchi, *Egloghe* cit., *Introduzione*, p. XV). Ma le ragioni di Velli, esposte in forma di contraddittorio colla precedente identificazione virgiliana di *Tirsi* ad opera di E. Saccone (*L'Arcadia di Iacopo Sannazaro: storia e delineamento di una struttura*, «Modern Language Notes», LXXXIV, 1969, pp. 46-97: p. 49-50), mi paiono persuasive: cfr. anche qui, p. 116.

⁸ M. Corti, *Le tre redazioni della Pastorale di P.J. De Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell'Arcadia*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI, 1954, pp. 305-51.

⁹ Redazione siglata A nello studio di G. Villani, *Per l'edizione dell'Arcadia del Sannazaro*, Roma, Salerno Editrice, 1989, che comprende il Prologo e dieci capitoli con le rispettive egloghe, affidata sia ad un'importante circolazione manoscritta (19 manoscritti, senza contare quelli che tramandano le sole egloghe), sia a stampe pirata, immediatamente ruscate dall'autore. La redazione B con le due nuove prose XI e XII, le loro egloghe e il congedo *A la sampogna* è testimoniata, invece, solo dalla stampa a cura di Pietro Summonte, per i tipi di Sigismondo Mayr, del 1504: sul valore di questa stampa sono recentemente tornata in occasione del Convegno di studi *Pubblicazione e diffusione dei testi* promosso dal Dipartimento di Scienze dell'Antichità «G. Pasquali» dell'Università degli Studi di Firenze (25-27 ottobre 2010) con una relazione dal titolo *Intorno alla prima edizione integrale dell'Arcadia del Sannazaro* di prossima pubblicazione su «Medioevo e Rinascimento».

¹⁰ Così anche Carrai, *La morfologia del libro pastorale prima e dopo Sannazaro* cit., pp. 30-31.

¹¹ Le prime impegnative prove dell'esercizio lirico del Sannazaro sono assegnate agli anni 1485-86 (C. Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXL, 1963, pp. 161-211: p. 169). Per l'ordinamento delle sue «vane e giovenili fatiche», ma riferendosi solo alla seconda parte del canzoniere quale fu pubblicato (postumo) nel 1530, Dionisotti ha stabilito una data posteriore alla pubblicazione («che non vuol dire la stampa») dell'*Arcadia*.

¹² Il codice miscelaneo tardo quattrocentesco di cose bucoliche, il testimone più autorevole della forma originaria delle tre egloghe estravaganti, è stato poi attentamente studiato da M. Riccucci, *Una silloge bucolica quattrocentesca. Il codice marciano It. Zanetti (4752)*, «Rinascimento», XXXIX, 1999, pp. 371-480.

¹³ E. Saccone, *L'Arcadia di Iacobo Sannazaro: storia e delineamento di una struttura* cit., p. 59. Le egloghe III e V mancano, invece, nella prima sezione con undici egloghe di «gentelomini napoletani» nell'altro codice fondamentale per la storia testuale della prima *Arcadia*, il codice della Biblioteca di Napoli XIII.G.37: ma per la descrizione puntuale, cfr. Villani, *Per l'edizione critica dell'Arcadia del Sannazaro* cit., pp. 46-47.

¹⁴ Valga come esemplare la lunga analisi condotta sulle varianti dell'egloga II da M. Corti, *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro* in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli («Nuovi campi del sapere»), 2001, pp. 307-23 [ma l'articolo è del 1968]. Accenna al processo di petrarchizzazione anche il quasi contemporaneo studio di Saccone, *L'Arcadia di Iacobo Sannazaro* cit., pp. 59-66.

¹⁵ «Sannazaro in sostanza adduce l'*autoritas* di Arzocchi quale legittimazione per l'ingresso in un organismo pastorale di metri 'alti' della tradizione lirica (canzone e sestina) che possono fungere, così, da indicatori espliciti dell'evoluzione del suo gusto poetico e linguistico in direzione petrarchesca [...]. [Sannazaro] può praticare questi metri come organismi autonomi, affrancati cioè dalla condizione di inserti polimetri, grazie alla dimensione macrotestuale del romanzo, capace di garantirli dal punto di vista del 'genere' con la stessa funzione svolta nelle egloghe sciolte dalla cornice di terzine nei confronti di una farcitura metricamente difforme»: sempre dall'*Introduzione* di Serena Fornasiero a Arzocchi, *Egloghe* cit., p. XXI.

¹⁶ M. M. Boiardo, *Pastorali*, a cura di S. Carrai e M. Riccucci, Parma, Guanda («Fondazione Pietro Bembo»), 2005.

¹⁷ La citazione dantesca è rilevata per la prima volta da D. De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione* cit., pp. 64-65.

¹⁸ L'amebeo inizia al v. 60, dove Montano sveglia il pastore Uranio a cui si era venuto avvicinando. Secondo la Corti l'antecedenza della composizione dell'egloga rispetto alla prosa (ritenuta forse la prima egloga composta) determina la presentazione in questa di uno solo dei due pastori cantanti, poiché nell'egloga il secondo personaggio che dorme viene svegliato poi nel corso dell'egloga. Dunque, non poteva essere presentato come parlante nella prosa, diversamente dalle altre introduzioni alle egloghe: M. Corti, *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Iacobo Sannazaro* in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi* cit., pp. 283-304 (p. 292, nota 16). Anche Tateo sottolinea l'estraneità di questa egloga «al concepimento del racconto pastorale, perché essa ha già la sua introduzione narrativa, costituita dalla presentazione di Uranio fatta da Montano» (F. Tateo, *La crisi culturale di Iacobo Sannazaro* in Id., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo libri, 1967, p. 22, nota 15).

¹⁹ Il capitolo di Giusto è anche l'archetipo del motivo del furto che, in comune con la I egloga della *Pastorale* di De Jennaro, anche in questa del Sannazaro è introdotto nel ritmo frotolato dei vv. 19-38.

²⁰ De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione* cit., pp. 62-63, anche per l'individuazione della citazione da *Purg.* XXVI 99: «Rime d'amor usar dolci e leggiadre». Attivo qui anche il v. 27 della canzone 125 dei *Rvf* che funge da modello metrico: «Dolci rime leggiadre».

²¹ De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione* cit., p. 62.

²² Sempre con De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione* cit., p. 62.

²³ E si noti come nella prosa si recupera anche la stessa pianta (oliva: «un bastone di selvatica

oliva»), le cui bianche foglie ornavano il capo di Galicio in apertura della canzone («di bianca / oliva ornato»). Ma la saldatura tra prosa e poesia per il v. 26 è tanto più importante, sulla scorta del passo boccacciano qui esplicitamente citato, a rilevare una sorta di assimilazione fra Galicio e Apollo che, ugualmente innamorato, si era trasformato proprio in un pastore per possedere la figlia di Ameto, re della Tessaglia: cfr. G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, in *Tutte le opere di G.B. a cura di V. Branca*, Milano, Mondadori («I Classici Mondadori»), 1994, vol. I, 17, § 5: «Or non fu Febo [...] più volte da costui [Amore] soggiogato [...]? Certo sì; e ultimamente, rinchiusa la sua gran luce sotto la vile forma d'un piccolo pastore, innamorato *guardò gli armenti d'Ameto*».

²⁴ Il passo dal cap. XII, §§ 6-16, di Boccaccio, *Commedia delle ninfe fiorentine (Ameto)* cit., è richiamato, assieme all'affine brano del *Filocolo* (Boccaccio, *Tutte le opere* cit., vol. I, *Filocolo*, a cura di A. E. Quaglio, 1964) dai commentatori: la 'firma' boccacciana si ritrova nell'esatta ripresa dell'esclamazione finale del narratore dell'*Arcadia* («O fortunato il possessore di cotali bellezze!») che fonde i due luoghi di modello: *Ameto* XII, 16 («O felice colui a cui è data sì nobile cosa a possedere!») e *Filocolo* III, 11, 11 («Beato colui a cui gl'iddii tanta bellezza daranno a possedere!»).

²⁵ *Ameto* XIII, 1. E cfr. Verg. *Buc.* V 45-48: «Tale tuum carmen nobis, divine poete, / quale sopor fessis in gramine, quale per aestum / dulcis aquae saliente sitim restinguere rivo».

²⁶ De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione* cit., pp. 70-71, che ricorda anche la didascalia della recitante che apre l'elegia *Agilitta* e l'«egloga» *Corimbo*. Quanto al riconoscimento dell'Alberti nel nome di *Tirsi*, cfr. la nota 7.

²⁷ L. B. Alberti, *Rime e versioni poetiche* cit., XV, vv. 1-6.

²⁸ In questo caso Marino cita anche la fonte della bucolica II di Calpurnio, vv. 22-24: «[...] o pueri, me iudice, pignora, dixit, / irrita sint moneo; satis hoc mercedis habeto, / si laudem victor, si fert opprobria vicuts» (Sannazaro, *Arcadia / Arcadie* cit., p. 298).

²⁹ Concordi i rinvii dei commentatori a *Rvf* 28 e 305. Per i *Sonetti e canzoni* si cita da I. Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961: dall'apparato delle varianti (p. 451), si evince una quasi identità dei versi iniziali della prima redazione («*Alma beata* che col tuo fattore / lieta ti godi nei *superni chiostris*») alla canzone di *Arcadia* V, da cui Sannazaro ha voluto poi distanziarsi. E cfr. ancora Velli, *Sannazaro e le «Partheniae Myrica»* cit., p. 36, n. 29.

³⁰ Con citazione letterale dall'*incipit* del madrigale XXXI di Franco Sacchetti, «Sovra la riva d'un *corrente fiume* / Amor m'indusse, ove *cantar sentia*» (*Il libro delle Rime*, a cura di A. Chiari, Bari, Laterza, 1936): e se n'è accorto Domenico De Robertis, che me lo ha segnalato in una delle ultime nostre conversazioni.

³¹ Qui attraverso la figura dell'ipallage, poiché semanticamente l'avverbio è da riferirsi al suono della sampogna e dunque ancora ad Androgeo.

³² Fonti tutte già da tempo segnalate nei commenti: l'inventario più completo ora in Sannazaro, *Arcadia / L'Arcadie* cit., pp. 302-305.

³³ Come segnala ancora Marino (Sannazaro, *Arcadia / L'Arcadie* cit., pp. 304), i §§ 31-35 sono traduzione fedele dei vv. 64-80 della I egloga di Nemesiano.

³⁴ Si veda la lezione portata dal ms. Vaticano Latino 3202 pubblicato a testo da Michele Scherillo, *Arcadia di Jacobo Sannazaro* cit., p. 88.

³⁵ D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, «Storia della Letteratura Italiana», Milano, Garzanti, 1966, pp. 724-39 (p. 735).

³⁶ «A partire dalla prosa VI, e meglio ancora dalla VII, il centro di gravità muta: la prosa esclusivamente lirica subisce flessioni, si modifica in direzione narrativa, alla monodia descrittiva segue la polifonia stilistica del racconto, nasce il romanzo pastorale [...]. La struttura architettonica è mutata e in essa il rapporto fra prosa e poesia [...]»: Corti, *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacobo Sannazaro* cit., p. 291. «Quell'assunzione della prosa alla dimensione lirica (ossia a effettiva situazione e ragione poetica: di rivivimento e contemplazione di un mondo che è già nella poesia) [...] ha il suo primo impulso (e quasi la sua scoperta) proprio in quei primi esperimenti poetici, di cui le prose corrispondenti costituiscono per intanto solo una sorta d'introduzione o pregustazione, addirittura un riecheggiamento o un rispecchiamento, prima che, col prendere avvio col cap. VII, della storia di Sincero, le ecloghe non diventino funzionali al racconto e prosecuzione di esso, e la relazione non si faccia, di paradigmatica, sintagmatica, di contiguità piuttosto che di similarità»: De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione* cit., pp. 63-64.

³⁷ Canzone X, *O non volgare honor del secol nostro*, v. 3: *Le Rime del Chariteo* a cura di E. Percopo, Napoli («Biblioteca Napoletana di storia e letteratura»), 1892, parte II, p. 129.

³⁸ «sicome è nostra usanza»: ancora dalla lezione di uno dei principali testimoni della redazione A: il ms. Vaticano Latino 3202 pubblicato da M. Scherillo, *Arcadia di Iacobo Sannazaro* cit., p. 123. E si noti come le poche varianti sostanziali dell'*Arcadia* si accaniscono proprio su alcuni circoscritti passi di questa prosa VII: cfr. l'apparato, pur selettivo, delle varianti offerto da Mauro in calce al suo volume I. Sannazaro, *Opere volgari* cit., p. 425.

³⁹ Velli, *Sannazaro e le «Partheniae Myricae»* cit., p. 49, parla di «funzione esemplare della giornata iniziale».

⁴⁰ Saccone, *L'Arcadia di Iacobo Sannazaro* cit., p. 74, nota 46.

⁴¹ Anche Saccone sembra indicare nella denominazione propria del Cariteo un segnale per individuare, sotto la maschera pastorale, il Sannazaro (Saccone, *L'Arcadia di Iacobo Sannazaro* cit., p. 75). Enrico Carrara (*La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1908, p. 193), rilevando questa mancata integrazione del personaggio principale, quale secondo lui si manifesta colla prosa VII, aveva invece parlato di «contraddizione» fra la prima e la seconda parte del libro a partire dalla prosa VI o VII: «quasi che l'autore abbia mutato disegno da quel che aveva innanzi»: ma sul concetto di 'contraddizione', cfr. il mio recente *Modernità dell'Arcadia di Iacobo Sannazaro*, Atti del Congresso ADI, Roma, 2008, <http://www.italianisti.it/Contents/PubblicazioniScheda.aspx?id-Pubblicazione=9>, settembre 2009.

⁴² L'essere l'opera stata interrotta in un primo tempo al decimo capitolo non significa che non ne fosse stato anche immaginato un prosiegua con due nuove unità: già Saccone (*L'Arcadia di Iacobo Sannazaro* cit., p. 81) sembra propendere per una previsione, fin dal progetto iniziale dell'opera, del ritorno di Sincero a Napoli; e poi anche Velli, *Sannazaro e le «Partheniae Myricae»* cit., p. 55.

⁴³ Tateo, *La crisi culturale di Iacobo Sannazaro* cit., p. 29.

