

# DIALOGHI



ISABELLA BECHERUCCI

*Le novelle di Sincero e di Carino (Arcadia VII-VIII)\**

Colla prosa VII, e soprattutto colla sestina che le vien dietro, ci troviamo di colpo proiettati in un'altra opera e quasi in un altro genere letterario che, se pur conserva del bucolico alcuni elementi, dimostra chiaramente di rivolgersi a modelli ben diversi rispetto a quelli finora tenuti presenti e citati puntualmente nelle prose della prima parte dell'*Arcadia*<sup>1</sup>. Fatto già ben sottolineato dalla critica tutta, che sempre si avvale dell'ottima descrizione fornita a suo tempo da Maria Corti:

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<sup>2</sup>.

Non più la vita dei pastori, i loro intrattenimenti nell'ora più calda del mezzogiorno o in sul calar della sera a cornice e introduzione delle loro canzoni, ma il ritratto a tutto tondo di un solo personaggio, quel protagonista che «finalmente» è emerso dal gruppo dei pastori all'inizio della prosa VI: dove il pronome personale *io*, ritardato dall'avverbio – quasi ironica allusione anche alle aspettative dei lettori?<sup>3</sup> – era restato tuttavia sospeso, disgiunto com'è dal suo predicato per la lunga parentetica che lo affianca immediatamente e che di colpo fornisce il *dossier* essenziale del 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 di un albero, doloroso e scontentissimo oltra modo [...] (VI 4)<sup>4</sup>.

L'immagine del protagonista dolente nella posizione già assunta da Ergasto all'inizio del libro (I 8, da cui è recuperato l'identico sintagma «appiè d'un albero») viene tuttavia lasciata cadere per il chiudersi del periodo, attraverso il costruito del *cum inversum*, su quel passato remoto *vidi* già ampiamente sfruttato nella prosa IV

\* Questo studio costituisce la 'parte seconda' di quello pubblicato sul n. 20 di questa rivista (BECHERUCCI<sup>1</sup>), di cui riprende e sviluppa la sezione conclusiva. E tiene conto, e si riallaccia ricalzandola, dell'identificazione di Cariteo come uno dei principali interlocutori del suo giovanile libello, oltre che cooperatore attivo del Summonte nella stampa definitiva dell'*Arcadia* (Napoli, per Sigismondo Mayr, 1504), pubblicata in BECHERUCCI<sup>2</sup> 265-66. Ringrazio solo ora, dunque, chi mi è stato affettuosamente accanto nella stesura di quelle, come di queste, pagine: Rosangela Fanara, Giuliano Tanturli, Natascia Tonelli, Gianni Villani.

e che mantiene ancora il narratore al livello di mero *reporter* degli avvenimenti («quando vidi [...] venire con frettolosi passi un pastore [...]»<sup>5</sup>: tanto è vero che bisogna attendere ancora la prosa VII e l'egloga susseguente per poterlo infine mettere a fuoco a tutto campo e averlo come solista sulla scena, allorché questi prende a narrare la sua biografia, essenzialmente incentrata su di una storia d'amore infelice, poi conclusa e rilanciata da un testo lirico, nella forma che è per eccellenza quella dell'amore frustrato e del desiderio erotico, ovvero la sestina VII e il suo labirinto psicologico. La sua presentazione sembra così volutamente ritardata, ben consapevole l'autore della novità della materia che, attraverso il personaggio principale, egli sta innestando nel mondo dei pastori di Arcadia: colui che dice 'io' lo si sta, infatti, avvicinando per gradi, quasi per intermittenze, attraverso un sapiente gioco di incastri, basato sulla riproduzione di situazioni tipiche del genere pastorale che devono circondare e inquadrare i nuovi contenuti. Uno di questi fattori di mediazione alla prossima svolta nella conduzione del romanzo è, appunto, subito affiancato al 'rivoluzionario' ingresso del pastore Carino attraverso la ripresa del personaggio di Opico, già voce recitante alla prosa V e già lì anticipante il *tòpos* della *mutatio temporum*, poi sviluppato nel tema delle bianche chiome nostalgiche della perdita giovinezza, che preparano il motivo più profondo di quell'egloga VI, della cui preesistenza alla costruzione del libro abbiamo certa testimonianza. Il ricordo del passato felice, unito al mito dell'età dell'oro, era da tempo il tema del canto di un vecchio pastore, dapprima chiamato Orcano (e/o Oviano), in risposta a quello, del pari classico e comune anche a tanta poesia coeva, del furto presentato da Serrano (prima Murano)<sup>6</sup>; ed entrambi i temi sono preparati lentamente dalla prosa con diverso dosaggio di importanza: ai discorsi di Opico (ben due) a primo saggio del suo prossimo canto (V 12-13; VI 11-14), segue il dettaglio della ricerca della vacca dispersa a premessa del motivo del furto, poi sviluppato al centro dell'egloga VII<sup>7</sup>.

Senonché colla prosa VII Sannazaro entra prepotentemente nella vicenda, fino a questo momento tutta costruita sulla giustapposizione di quadri bucolici, come poeta d'amore, e firma il suo lungo e impreveduto racconto con un artificio retorico proprio della poesia:

Io non mi sento giamai da alcun di voi nominare «Sannazaro» (quantunque cognome a' miei predecessori onorevole stato sia) che, ricordandomi da lei essere stato per adietro chiamato «Sincero», non mi sia cagione di sospirare (VII 27).

La precisa indicazione della patria nella prima parte della prosa («Napoli, sì come ciascuno di voi molte volte può avere udito, è ne la più fruttifera e dilettevole parte di Italia, al lito del mare posta [...]. In quella dunque nacqui io, ove non da oscuro sangue, ma [...] da antichissima e generosa prosapia disceso»: VII 3-4), della sua condizione di esiliato («presi per partito di abbandonare Napoli e le paterne case»: VII 16) e del luogo dove il poeta si trova («tra queste solitudini di Arcadia»), come già Dante nella montanina («O montanina mia canzon, tu vai: / Forse vedrai Fiorenza, la mia terra, / Che fuor di sé mi serra, / Vota d'amore e nuda di pietate»: XV 76-79; «in mezzo l'alpi, / nella valle del fiume / lungo 'l qual sempre sopra me sé forte»: XV 61-63), è infatti comple-

tata a distanza dall'apposizione del nome proprio, con un procedimento ricorrente nella poesia classica<sup>8</sup>. La funzionalità del dato anagrafico alla *sfraghís* della prosa VII è tanto più evidente per il fatto che quel cognome, improvvisamente incastonato alla fine del racconto, risulta contraddittorio non solo con la logica del discorso che presupponeva il protagonista *sconosciuto* ai pastori (come ribadirà l'epilogo *Alla sampogna* 16: ragione per cui Carino gli aveva appunto chiesto *chi egli era*), ma soprattutto col nome di scena del personaggio, secondo il *cliché* del genere pastorale che presenta i suoi pastori sotto un nomignolo spesso indicativo del loro tratto caratteriale più evidente, se non recupero, con qualche variazione, del loro nome accademico: per l'appunto è il soprannome di 'Sincero' che Carino utilizza subito dopo, nella sua risposta a quel *lungo parlare*: – «Gravi sono i tuoi dolori, Sincero mio [...]» (VII 30).

Così, alla firma apposta a sigillo del racconto, provocata dall'invito di Carino a palesare la sua identità, fa seguito il canto di Sincero nella forma metrica della sestina: in quella veste con cui si aprirà quella che sarà definita, fin dalla stampa postuma del 1530, la *Parte seconda* del suo libro di rime, ma cronologicamente anteriore alla *Parte prima*<sup>9</sup>. La sestina *Spente eran nel mio cor le antiche fiamme*, n. XXXIII della moderna edizione e assegnabile secondo Dionisotti al tempo della confezione della 'prima' raccolta (verisimilmente agli anni 1494-1495), guarda, infatti, indietro al libro dell'*Arcadia* facendo un preciso «bilancio» dell'esperienza bucolica ormai alle spalle<sup>10</sup> e a sua volta riconosce nella forma del canto di Sincero la struttura più congeniale per inaugurare quello che sarebbe poi divenuto il secondo 'tempo' di un altro libro, diverso e immediatamente conseguente all'opera della sua *prima adolescenzia*. E la maggiore vicinanza della sestina incastonata nell'*Arcadia* col libro dei *Sonetti e canzoni*, rispetto alla prosa che la precede, risalta con chiarezza dalla debolissima connessione di quella al racconto di Sincero, soprattutto nel confronto col forte coinvolgimento delle prose coi versi di tutta la prima parte del *prosimetron*<sup>11</sup>. Qui, della prosa, il testo lirico recupera, infatti, solo la topica situazione, lì appena accennata («in sí fiera malinconia e dolore intrai che, 'l consueto cibo e 'l sonno perdendone, più a ombra di morte che a uom vivo assomigliava»:VII 11), del dolore d'amore che vieta all'amante infelice il riposo notturno (e da quella è ripreso esattamente lo stesso diminutivo *letticiuolo* che, come segnalato nei commenti, è puntuale citazione petrarchesca arricchita nella prosa anche del sostantivo *cameretta*, di *Rif* 234, v. 1 e v. 5:VII 13 e VII<sup>c</sup>, v. 20) sviluppata nel contrasto tutto virgiliano colla pace del mondo animale e vegetale ma, diversamente dal modello, risolta nella ridente prospettiva del sogno su cui si chiude la sestina:

*Madonna, sua mercé, pur una sera  
gioiosa e bella assai m'apparve in sonno,  
e rallegrò il mio cor, sí come il sole  
suol dopo pioggia disgombrar la terra,  
dicendo a me: –Vien, cogli a le mie piagge  
qualche fioretto, e lascia gli antri foschi.*

Il tema del sonno, e soprattutto quello del sogno ristoratore che sopraggiunge all'alba, è infatti il motivo conduttore parallelamente esperito in alcuni

componenti del Sannazaro che furono prematuramente aggiunti, senza soluzione di continuità, nella stampa pirata del 1502 e quindi nelle successive ristampe abusive<sup>12</sup>. Per l'identica felice soluzione, basterà citare la prima terzina del più celebre di questi (LXII: *O sonno, o requie e triegua degli affanni*), dove il tema è presentato appunto con le stesse parole:

*Sí bella e sí pietosa in vista umile  
madonna apparve al cor doglioso e stanco,  
che agguagliar non la pòte ingegno o stile (vv. 9-11).*

La volontà di farsi riconoscere nella prosa VII come l'autore delle rime volgari non potrebbe essere più esplicita. Tanto più che Carino ha già ribadito la diversa vocazione poetica del personaggio principale, ricordandolo come cantore notturno («ma dimmi, se gli dii ne le braccia ti rechino de la desiata donna, quali furono *quelle rime* che, non molto tempo è, ti udii *cantare ne la pura notte?*»:VII 30), diversamente dallo statuto dei pastori, che li vuole principalmente cantori dell'ora meridiana in un *ludus* che può protrarsi al massimo fino al tramonto, mentre l'arrivo della notte segna sempre il tempo del silenzio e del riposo<sup>13</sup>. E il narratore stesso ha inserito nel suo racconto precisi segnali che ben lo differenziano dagli altri pastori e che saranno poi perfezionati durante il completamento dell'opera (allorché *giovene e colto* diverranno nell'epilogo i due suoi principali attributi, ripresi esattamente nella dedica<sup>14</sup>) coll'aggiunta di quelle importanti varianti sostanziali in gran parte apportate alla prosa VII: fra cui bisognerà ricordare la forte presa di distanza di Sincero dalle selve arcadiche («sí come per usanza ho preso in queste vostre selve», a correzione della prima redazione: «sí come è nostra usanza»:VII 24) che getta la sua luce sull'analogia parentetica alla prosa II («sí come è costume de' pastori»: II 5), esplicitando, dunque, fin dalla sua prima comparsa, quella non appartenenza di Sincero al mondo dei pastori, subito ribadita dalla citazione dell'amico Cariteo col nome umanistico, quasi a ricordarne la comune migrazione nelle selve arcadiche (II 8)<sup>15</sup>. E tali precise indicazioni anagrafiche culminano, nel bel mezzo del racconto della prosa VII, con la dichiarazione di insofferenza per quella terra in cui si è rifugiato<sup>16</sup>, che non è per niente l'idillica Arcadia ricreata nelle prime prose in anni più tardi, dal poeta ormai maturo che ricorda, con la stessa nostalgia del terzo componimento della *Parte seconda* delle rime («Del tempo andato, o pastoral mia Musa, / e del tuo rozzo stil so che ti dole»: XXXV, vv. 5-6), una fase infine giudicata importante della sua prima giovinezza. Rivalutazione che induce l'autore a completare e correggere, datandola più esattamente, l'innovativa operetta, forse al suo primo inizio immaginata come libro di raccolta di una produzione sparsa di egloghe, eppoi presto trasformata in un grande e ben più impegnativo esperimento poetico<sup>17</sup>, del cui valore e della cui portata il Sannazaro rilascia precisa dichiarazione nell'epilogo, proprio nello stesso passo in cui chiarisce anche definitivamente l'identità che la prosa e l'egloga VII hanno implicitamente, ma incontrovertibilmente, già rivelato:

Benché a te non picciola scusa fia lo essere in questo secolo stata prima a risvegliare le adormentate selve e a mostrare a' pastori di cantare le già dimenticate canzoni. Tanto più che colui il quale ti compose di queste canne, quando in Arcadia venne, non co-

me rustico pastore ma come coltissimo giovane, benché sconosciuto e peregrino d'amore, vi si condusse (*A la sampogna* 15-16)<sup>18</sup>.

E la specificazione recupera, ampliandola, la mossa di apertura di questo epilogo, vero e proprio *tombeau* dell'opera:

Ecco che qui si compiono le tue fatiche, o rustica e boscareccia sampogna, degna per la tua bassezza di non da più colto, ma da più fortunato pastore che io non sono, esser sonata (*A la sampogna* 1).

\*\*\*

Colla prosa VIII si riprende e si rilancia la svolta introdotta dalla storia di Sincero nella successione statica di mera rappresentazione degli usi pastorali portata avanti fino alla VII: non un quadro o più *tableaux vivants* variamente concatenati, ma un nuovo racconto riempie per intero la lunga prosa che segue, ancora una volta per la voce di un personaggio ben diverso da tutti gli altri pastori, benché apparentemente assimilabile a loro per la bellezza della sua giovane persona, nonché per gli attributi che ne completano gli abiti pastorali (il cappello fatto con pelle di lupo e il bastone dal legno indecifrabile) e la cui apparizione improvvisamente calamita su di sé quei riflettori che sembravano essersi accesi sull'altro.

Lunghissima, infatti, e tutta sbilanciata in avanti, quasi in una volontà di far dimenticare la prima parte di questo ampio periodo con cui è stato portato in primo piano il protagonista subito – come si è visto – accompagnato da precisi cenni autobiografici, la serie delle subordinate che accompagnano l'ingresso di Carino, per la cui descrizione non si risparmiano i superlativi («aspetto giovenissimo»; «biondissime»; «bellissimo bastone»; «veracissimamente»):

quando vidi,  
     discosto da noi forse a un tratto di pietra,  
 venire con frettolosi passi un pastore ne l'aspetto giovenissimo,  
     advolto in un mantarro  
     di quel colore che sogliono essere le grue,  
     al sinistro lato del quale pendea una bella tasca [...].

A questo periodo, sintatticamente già chiuso al § 4, si agganciano ancora le tre proposizioni paratattiche segnalate dalla congiunzione copulativa, che proseguono la parte subordinativa e che, complicate con nuove subordinate, completano quel ritratto di pastore che è senz'altro il più ampio e particolareggiato di tutta l'*Arcadia*:

e sopra le lunghe chiome,  
     le quali più che 'l giallo de la rosa biondissime dopo le spalle gli ricadevano,  
 aveva uno irsuto cappello,  
     fatto,  
     sì come poi mi advidi,

di pelle di lupo;  
 e nella dextra mano un bellissimo bastone con la punta guarnita di nova rame,  
 ma di che legno egli era  
 comprendere non potei,  
 con ciò sia cosa che  
 se di cornilo stato fusse,  
 ai nodi eguali l'avrei potuto conoscere,  
 se di frassino o di bosso,  
 il colore me lo avrebbe manifestato.

Et egli veniva tale,  
 che veracissimamente pareva il troiano Paris,  
 quando ne le alte selve, tra li semplici armenti, in quella prima rusticità  
 dimorava con la sua ninfa,  
 coronando sovente i vincitori montoni.

Tanto è vero che questi risulterà ben presto una figura non del tutto compiuta come invece tutte le altre comparse, poiché al lungo racconto della sua vicenda amorosa non è poi associata alcuna egloga. Infatti, a differenza delle precedenti prose, dove i vari pastori man mano presentati erano divenuti i protagonisti del canto bucolico che li seguiva, al pastore Carino è concessa una sola modalità di esecuzione, che sarà quella del suo *récit* in prosa contenuto per intero nella prosa VIII e non seguito da alcun completamento lirico, come invece nel caso di Sincero a cui questo tien dietro. In ugual modo, e sempre a differenza della materia precedente, la sua *performance* è ritardata rispetto alla sua introduzione nel testo (prosa VI) e intervallata da altri episodi di poesia e di canto, come l'egloga di Serrano e Opico e poi il racconto di Sincero e la sua setina di appendice a quello. Si codifica, cioè, con questo personaggio anche un cambiamento importante nel montaggio degli episodi, in parte inaugurato già alla prosa V, dove il nucleo compatto dell'episodio di Androgeo, distribuito fra prosa e poesia, era stato preceduto – come si è anticipato – dall'improvvisa voce del «vecchio e molto stimato» Opico: secondo la nuova tecnica di assemblaggio degli episodi, il canto lirico, dunque, non segue più immediatamente, o in questo caso non segue affatto, alla presentazione del pastore che lo intonerà.

Ma chi è allora questo personaggio, giovanissimo e bello, che prende tanto spazio sulla scena già a partire dalla prosa V, con l'invito al più vecchio e più stimato pastore Opico perché canti quella meravigliosa età trascorsa di cui egli è stato testimone, e che vi rimane fino a quasi tutta la prosa VIII, quando, «perché tardi gli si faceva dopo il lungo parlare, postasi la sua vacca dinanzi e dicendo addio, da loro si partì» (VIII 59)? e che non solo stimola l'autobiografia del protagonista, ma che anche lo invita al canto in quel genere lirico, e non bucolico, che sembra precipuo di Sincero e di cui egli dimostra di avere una buona conoscenza, tanto da rilasciargli in chiusura della prosa, e immediatamente prima dell'esecuzione di quello, precise direttive letterarie?

E io in guidardone ti donerò questa sampogna di sambuco, la quale io con le mie mani colsi tra monti asprissimi e da le nostre ville lontani, ove non credo che voce gi-

mai pervenisse di matutino gallo che di suono privata l'avesse; con la quale spero che, se da li fati non ti è tolto, con più alto stile canterai gli amori di fauni e di ninfe nel futuro. E sì come insino qui i principî de la tua adolescenzia hai tra semplici e boscarecci canti di pastori infruttuosamente dispesi, così per lo inanzi la felice giovinezza tra sonore trombe di poeti chiarissimi del tuo secolo, non senza speranza di eterna fama, trapasserai (VII 31-32).

È indubbio che con questo personaggio sia anche introdotta nel racconto, per la prima volta, quella riflessione metaletteraria che troverà il suo coronamento alla fine del libro, nel lungo brano dove si fa la storia della poesia bucolica (prosa X 13-20) e poi nella sua cornice (prologo e epilogo per interi).

Sembra allora non troppo azzardato vedere in Carino, e nel suo 'dialogo' con Sincero, l'amico della giovinezza e il compagno di quella prima avventura poetica di cui resta a testimonianza l'imponente produzione lirica condotta nel giro degli stessi anni: quel *Benet Garret, detto il Cariteo*, – per riprendere il titolo, col cognome «secondo la forma catalana moderna» della bella monografia di Giovanni Parenti<sup>19</sup> – già chiamato nel testo, proprio in concomitanza con la prima comparsa in a solo del protagonista, col nome umanistico («per man di Cariteo, bifolco venuto da la fruttifera Ispagna»: II 8) e co-attore ancora nell'ultima prosa, col nome accademico di Barcinio ('barcellonese', per cui il mutamento del nome corrisponderà al mutamento del luogo: Napoli e non più l'Arcadia), insieme col sodale Summontio<sup>20</sup> (Pietro Summonte). È infatti quel suggerimento di cantare «con più alto stile gli amori di fauni e di ninfe» – e soprattutto di non *dispendere* più *infruttuosamente* il suo tempo tra *semplici* e *boscarecci* canti di pastori – che Sincero ricorderà, recuperandone puntualmente lo stesso predicato e, con leggera variazione, anche riecheggiandone l'avverbio negativo di accompagnamento (un'altra di quelle importantissime varianti sostanziali della seconda redazione apposte alla prosa VII<sup>21</sup>) con cui Carino aveva voluto 'liquidare' la sua esperienza giovanile, proprio nell'incontro napoletano col medesimo personaggio, ora Barcinio, che si accinge coll'amico Summontio a dar prova di altra poesia bucolica, certamente più dotta delle rozze canzoni d'Arcadia:

E volendo io più oltre andare, trovai per sorte appiè de la non alta salita Barcinio e Summontio, pastori fra le nostre selve notissimi [...]. Onde io, benché con le orecchie piene venisse de' canti di Arcadia, pur, per udire quelli del mio paese e vedere in quanto gli si advicinasseno, non mi parve disdicevole il fermarmi, e a tanto altro tempo per me sì *malamente dispeso*, questo breve spazio, questa picciola dimoranza ancora aggiungere (XII 48).

Al recupero dell'antico giudizio negativo dell'amico sulla sua prima produzione in versi e alla nostalgia che lo spinge a dedicare ancora un po' di tempo a quel genere di poesia che pur ha fruttato nobilissimi pastori anche a Napoli («per allegarmi del mio cielo, che non del tutto vacue abbia voluto lasciare le sue selve»: XII 51), si aggiunge la volontà da parte del narratore di sottolineare il suo ritorno, infine dopo sì lungo viaggio, nel proprio mondo poetico originario: dove il nuovo possessivo *nostre*, che affianca il sostantivo *selve* («pastori fra le nostre selve notissimi»), perentoriamente ribadisce la vera cittadinanza

di Sincero, che è dunque napoletana, se è vero che queste selve sono le partenopee, allusa *e contrario* nella sua distanza da quelle arcadiche, specificata dalla già citata variante tardiva del cap.VII («in queste vostre selve»), probabilmente contemporanea, e dunque, conseguente, alla prosa XII<sup>22</sup>.

Come Sincero, anche questo pastore peregrinante nella mitica terra degli Arcadi è introdotto contemporaneamente nel cuore dell'opera proprio colla precisa funzione di riannodare le fila e rilanciare su altro 'terreno' la riflessione metaletteraria che stava già accompagnando l'esercizio lirico cui i due giovani nello stesso periodo si dedicavano e che è indubbiamente una componente essenziale, addirittura a lei connaturata, dell'*Arcadia*<sup>23</sup>. La «meditazione assidua del poeta sulla propria vocazione letteraria e sulle attuali sorti della poesia»<sup>24</sup> che Sannazaro traspone nel suo *prosimetron*, facendola affiorare – come si è già detto – dentro il racconto per la prima volta nella prosa VII e poi ancora nella X che chiudeva l'opera nella sua prima redazione, nonché nelle parti periferiche del prologo e dell'epilogo, tralucerà del pari in più punti dei ben diversi canzonieri dei due amici, quando finalmente verranno assemblati, ma che già andavano, all'epoca della prima *Arcadia*, arricchendosi di pezzi spesso composti «a pruova» l'uno con l'altro: alla traccia non irrilevante, già individuata a suo tempo da Giovanni Parenti, delle due canzoni delle pene infernali, composte ad imitazione di *Ritf 23* (si tratta per Sannazaro della canzone LXXV, *Qual pena, lasso, è sì spietata e cruda*, della «Parte seconda» del canzoniere e per Cariteo della canzone II, *Errando sol per antri horrendi et foschi*, del primo *Endimione*)<sup>25</sup>, non si potrà non aggiungere – con Cesare Bozzetti – l'importante episodio delle comuni variazioni sullo stesso tema del sonno quale dispensatore di compensazioni gioiose all'infelice amante che è la cifra fondamentale del primo *Endimione*, dove il mito del pastore dormiente sul monte Latmo e visitato in sonno da Selene è assunto come metafora – «ma con inversione dei ruoli rispetto al modello [che vedeva la luna innamorata di Endimione]»<sup>26</sup> – della storia d'amore del moderno 'pastore' innamorato di altra 'Luna' per niente attratta da lui.

Il *tòpos* classico dell'invocazione al sonno perché scenda a dar tregua alle sofferenze dell'innamorato che veglia *nella quiete solenne della notte*<sup>27</sup>, puntualmente seguito nel son. CXXXVII, *Somno, d'ogni pensier placido oblio* dell'*Endimione* del 1509, si era già arricchito nel primo *Endimione* del motivo del sogno consolatore in alcuni componimenti sparsi, poi riuniti nella stampa definitiva in un trittico di «elegante colore erotico» (sonn. XIV-XVI) coronato dalla sestina I<sup>28</sup>. Solo nel sonno, e in virtù dei *dolci inganni* del sogno, è infatti *concesso* al poeta di contemplare (e financo di godere) le bellezze della donna amata, peraltro nei confronti dell'innamorato sempre ostile alla luce del sole, come annunciato nel primo sonetto della *suite*, son. XIV, *Candido somno, allegro, lieto & chiaro*, e poi ancora riaccennato nei due successivi fino alla sua completa riformulazione nella prima stanza della sestina I, *Quel ch'io no' spero mai vedere il giorno*, con esatto recupero del v. 12 del son. XIV:

Per tua mercé dormendo contemplai  
 Quella beltade & quel soave, ascoso  
 Candor, che nel mio cor sempre reluce.  
 Vidi quel che non spero veder mai (XIV, vv. 9-12).

Quel ch'io no' spero mai vedere il giorno  
 Ne la più bella & più serena luce,  
 Veggio dormendo ne la oscura notte.  
 Ond'io ringrazio il mio soave sonno,  
 Che mi mostra benigna la mia Luna,  
 Agli occhi miei più chiara assai che il sole (sest. I, vv. 1-6).

È questo stesso motivo del sogno, o della visione nel sonno, che Sannazaro rielabora parallelamente nei sette componimenti allo stesso modo riuniti in sequenza nella *Parte seconda* delle *Rime* (LXI-LXVII)<sup>29</sup>, in contrappunto alle parole dell'amico massimamente evidente nella prima quartina del son. LXV, *Quel che veghiando mai non ebbi ardire*, che fa eco ai due testi precedenti, rimodulandone il verso comune:

Quel che veghiando mai non ebbi ardire  
 sol di pensar o finger fra me stesso,  
 contra mia stella il sonno or m'ha concesso,  
 per contentar in parte il mio desire (LXV, vv. 1-4)<sup>30</sup>;

e all'amico aveva comunque esplicitamente già alluso nella prima terzina del son. LXIII, *Ahi letizia fugace, ahì sonno leve*, con chiara ripresa dei vv. 9-11 del son. XV di quello, – *Quest'è pur quella fronte alta e gioconda* («Hor ne le braccia io tengo il corpo adorno / D'ogni valore, hor son con la mia dea, / Hor mi concede Amor lieta vittoria...»):

Felice Endimion, che la sua diva  
 Sognando sì gran tempo *in braccio tenne*  
 E più, se al destar non gli fu schiva!

Il pieno godimento della donna solo nel sogno, che sembra concesso almeno una volta anche al Sannazaro nell'ultima terzina del sonetto precedente (LXII, vv. 12-14: «tal che, pensando e desiando, io manco, / qual vidi e strinsi quella man gentile, / e qual vendetta fei del velo bianco»), è tuttavia il *pegno pretioso, dolce & caro* di Endimione fin dalle soglie del primo canzoniere, che Sannazaro ricorda ancora nel dialogo notturno con la luna che veglia mentre, al solito, il *sonno acqueta* gli animali, l'aria, i venti e l'acque della bellissima canzone XLI, *Or son pur solo e non è chi m'ascolti*:

ma se 'l tuo cor sentì mai fiamma alcuna,  
 e sei pur quella luna  
 ch'Endimion sognando fe' contento (vv. 36-38)<sup>31</sup>.

D'altronde quel son. XV richiamato – come s'è visto – in modo del tutto scoperto nel son. LXIII del Sannazaro, è proprio uno di quelli composti dal Cariteo a gara, nella rielaborazione di una medesima fonte (*Rvf* 359, *Son questi i capei biondi et l'aureo nodo*), coll'amico dell'analogo son. LXI, – *Son questi i bei crin d'oro, onde m'avinse*: dove il comune esercizio è come 'siglato' dalla pre-

senza in sede conclusiva di entrambe le variazioni di un verso quasi identico (son. XV, v. 13: «Ma poi che gli occhi apersi & vidi il giorno»; son. LXI, v. 14: «quando apersi, oimè, gli occhi e vidi il sole»)<sup>32</sup>.

E se sul tema del sogno, fra proposte e risposte, si gioca anche la diversa concezione dell'amore dei due amici (naturalistica e terrena quella del catalano, decisamente platonica quella del napoletano)<sup>33</sup>, resta che questo fu uno dei principali argomenti condivisi e, per così dire, dibattuti fra i due, tanto da essere ripreso dal Sannazaro nell'immaginario suo incontro coll'amico nelle selve arcadiche, in un'ennesima variazione (la sestina VII) che proprio al Cariteo poteva essere proposta ancora una volta.

Diversi sono i segnali che nel racconto di Carino rimandano alla poesia di Cariteo, primo fra tutti la ripresa del *tópos* del cigno che canta il suo funebre canto («e dopo molto sospirare, a guisa che suole il candido cigno presago de la sua morte cantare gli exequiali versi, così dirottamente piangendo incominciai»: VIII 40), che è stato riconosciuto come la «chiave tematica dell'intera *sua* prima raccolta» e il «paradigma della *sua* situazione poetica», tanto da parlare di un primo disegno del canzoniere come di *voci cignee*<sup>34</sup>, appunto annunciato dalla terzina finale di quello che era il sonetto proemiale del primo *Endimione*:

Io son pur come 'l cygno in mezzo a l'onde,  
Che quando il fato il chiama al giorno extremo,  
Alzando gli occhi al ciel cantando more (son.VII, vv. 12-14).

Fra questi andrà anche segnalata la citazione di un luogo preciso del canzoniere del barcellonese, fatto rivivere esattamente nel nuovo contesto pastorale e proprio nelle parole con cui Carino racconta l'espedito utilizzato per svelare all'amata la sua passione. La seconda parte della storia di Carino sembra di fatto ricamata da Sannazaro sulla falsariga della I canzone dell'*Endimione*, dove ugualmente il poeta canta la sua disperazione d'amore «per boschi agresti, / selvaggi, aspri e incolti», indicando come «cagione de *sua* morte» quella fanciulla che gli sembrava amica e che gli aveva dato, ad un certo punto, speranza per una felice soluzione di tanto amore:

Qui senza tema invoco  
La cagion de mia morte,  
Quella, ch'ai primi giorni  
Mostrò con atti adorni  
Segni de più gioconda & lieta sorte,  
Ond'io presi baldanza,  
La qual poi mi privò d'ogni speranza.

E se topica è la migrazione dell'amante deluso «per boschi senza sentiero e per monti asprissimi e duri», già cantata in numerosi altri testi dei due petrarchisti, del tutto inedita e perfettamente equivalente nei due episodi è, invece, la procedura con la quale viene rivelato il nome dell'amata, che poi scatena la sua *ira*, il suo *crucio* e il suo conseguente abbandono. Infatti, in tutt'e due i testi l'identità tanto richiesta dalle due fanciulle viene scoperta attraverso l'immagine

riflessa del loro volto, sia per mezzo dello specchio, come avviene nel testo lirico, sia nella chiarezza cristallina delle acque del limpidissimo fonte presso il quale si erano assisi, come nella prosa VIII del libro, lo specchio essendo di certo strumento troppo artificiale per poter essere usato nel mondo dei pastori e la trasparenza dell'acqua, invece, sua perfetta trasformazione arcadica:

Talhor quand'io cantava  
 In più soavi accenti  
 Col cor pien d'ardentissima dolcezza,  
 Intenta ella ascoltava  
 Il suon di miei lamenti,  
 Odendo ragionar di sua bellezza,  
 Et con dolce vaghezza  
 Mi disse un dì ridendo:  
 – Né donna, né donzella  
 Fu vista mai sì bella,  
 Com'hor tu canti. – Ond'io risposi ardendo:  
 – Quel che non trova pare  
 Il vostro specchio sol vi può mostrare (vv. 53-65).

E non una volta ma mille con instanza grandissima pregandomi che 'l chiuso core gli palesasse e 'l nome di colei che di ciò mi era cagione gli facesse chiaro, io, che del non potermi scoprire intollerabile noia portava ne l'animo, quasi con le lacrime in sugli occhi gli rispondea a la mia lingua non essere licito di nominare colei cui io per mia celeste deità adorava, ma che dipinta la sua bellissima e divina imagine, quando commodo stato mi fusse, gli avrei dimostrata.

E avendola con cotali parole molti e molti giorni tenuta, advenne una volta che dopo molto ucellare, essendo io e lei soletti e dagli altri pastori rimoti, in una valle ombrosa, tra il canto di forse cento varietà di belli ucelli, i quali di loro accenti facevano tutto quel luogo risonare, quelle medesme note le selve iterando che essi esprimevano, ne ponemmo ambiduo a sedere a la margine d'un fresco e limpidissimo fonte che in quella sorgea [...] Ove, poi che alquanto avemmo refrigerato il caldo, lei con novi preghi mi ricominciò da capo a stringere e scongiurare per lo amore che io gli portava che la promessa effigie gli mostrasse, aggiungendo [...] che mai ad alcuno, se non quanto a me piacesse, nol ridirebbe. A la quale io, da abundantissime lacrime sovraggiunto, non già con la solita voce, ma tremante e sommessamente, risposi che ne la bella fontana la vedrebbe. La quale, sí come quella che desiderava molto di vederla, semplicemente senza più avanti pensare bassando gli occhi ne le quiete acque, vide se stessa in quelle dipinta (VIII 28-33)<sup>35</sup>.

E la scoperta è ragione dell'improvviso silenzio («superbissimamente tacque»: canz. I, v. 77) e della fuga di lei («Per la qual cosa, se io mal non mi ricordo, ella si smarrì subito, e scolorisse nel viso per maniera che quasi a cader tramortita fu vicina, e senza cosa dire o fare, con turbato viso da me si partì»: VIII 33).

Carino sembra, pertanto, il travestimento pastorale di Cariteo, accolto nel testo non tanto come pastore che canta rozze egloghe (non vi è notizia di un esercizio bucolico dello spagnolo e ben altra cosa da tutte le altre egloghe dimostrandosi quella finale attribuita alle voci di Summontio e Barcinio), ma in quanto prosecutore di quel dialogo col compagno di studi iniziato sulle rime: introdotto nell'*Ar-*

*cadia*, dunque, come suggeritore di un'alternativa più potente al canto umile dei pastori, come stimolatore alla ripresa di quella che per lui è la vera vocazione poetica del Sannazaro, come nelle sue rime più volte già gli ha ricordato, man mano relegando la propria unicamente nella sfera della lirica amorosa (per cui si ricordano solo i due passi più citati: son. LXXV, v. 7: «Io non posso parlar si non d'Amore» e son. CI, vv. 12-14: «Ma conoscendo Apollo il gran coraggio: – Riede, mi disse, – a l'amoroso stile, / Ché quest'incarco io diedi al Sannazaro»)<sup>36</sup>.

Il quale, di fatti, inizialmente dovette essere molto sensibile agli elogi ripetuti del catalano, come testimonia l'impegno delle grandi canzoni politiche (XI, LXIX e LXXXIX) e come emerge dal commosso omaggio offertogli nella fronte del son. XIII, essendo ormai indubbio che nell'*almo mio cigno* raccomandato alle Muse (che è variante di una precedente lezione *anima electa*) si debba, con Bozzetti, riconoscervi il poeta fedele cantore di Ferrandino, a cui Sannazaro auspica di affiancarsi per mezzo di una poesia che «con più colto stil, giudicio et arte» eterni il nome di Federigo «in mille carte»:

Mandate, o Dive, al ciel con chiara fama  
di questo almo mio cigno il nome altero,  
lo qual col petto casto e sì sincero  
i vostri sacri fonti onora et ama.

Già gran tempo il mio cor sospira e brama  
lasciar quest'atro e torbido pensiero  
e gir con lui per più dritto sentiero  
là dove Apollo ancor lo aspetta e chiama (XIII, vv. 1-4)<sup>37</sup>.

Ma ho altrove già dimostrato che a quei precisi inviti dell'amico, rilanciati da Carino nel 'mandato' finale della prosa VII, e in particolare al congedo della canzone X che lo incorona massimo poeta dell'epoca (*O non volgar honor del secolo nostro*), rispondono perentoriamente le ultime parole dell'*Arcadia*, con la ferma decisione di mantenere la sua opera nelle *solitudini* delle selve dove può vivere «segretamente e senza pompe» (*A la sampogna* 19), «contentandosi» della sua *selvatichezza* (*A la sampogna* 4):

Canzon, nel sacro fonte d'Aganippe  
un poeta vedrai sublime e raro  
di lauro ornar le chiome  
da le Muse chiamato in vario nome:  
hor Actio e hor Sincero, or Sannazaro.  
A lui la fronte inclina e digli come  
*vivendo io ascoso* in questa sorte umile,  
di *contentarmi* imparo:  
ché non ognuno arriva a l'alto stile (vv. 106-114).

Onde per cosa vera e indubitata tener ti puoi che chi più di *nascoso* e più lontano da la moltitudine *vive*, miglior vive; e colui tra' mortali si può con più verità chiamar beato che, senza invidia de le altrui grandezze, con modesto animo de la sua fortuna *si contenta* (*A la sampogna* 20)<sup>38</sup>.

\*\*\*

Tutto questo lungo discorso dimostra, dunque, ancora attuale la lettura del, solo apparentemente, convenzionalissimo personaggio di Carino come funzionale alla presentazione di Sincero e mera sua controfigura; come la sua «antitesi naturale» o, meglio ancora, come «il suo doppio»<sup>39</sup>: indicazione che si vuol qui sviluppare, riconoscendogli invero attribuita nella *pièce* la parte più calzante di secondo personaggio di un nuovo e diverso amebeo fra i due – proprio a ricordo delle loro gare poetiche – questa volta realizzato tutto nella prosa. Esercizio che, d'altra parte, già Sannazaro aveva sperimentato alla fine della prosa IV coi due pastori, belli e giovanissimi, venuti d'Arcadia, Logisto ed Elpino<sup>40</sup>.

I segnali di una tale lettura sono volutamente disseminati proprio all'inizio della prosa VIII, §§ 3-4, dove si 'traducono' parole che ben potrebbero appartenere ad un'egloga, rispondenti come sono ad una domanda del primo e tutte intrise di citazioni dai testi bucolici latini, come concordemente i commentatori hanno da tempo ricordato:

[Sincero] E come può egli essere? [...]. Ora bastarammi tanto il vivere che io la ri-  
veggia?

[Carino] Certo sì [...] e degli augurî e de le promesse degli dii non si deve alcuno  
sconfortare giamai, però che certissime e infallibili tutte sono [...]. Non vedi tu il no-  
stro Ursacchio tutto festivo da man dextra venirne con la ritrovata giovenca, ralle-  
grando le propinque selve col suono de la suave sanpogna?

Ibimus: et veniet, nisi me praesagia fallunt.  
Nam bonus a dextro fecit mihi Tityrus omen,  
qui venit inventa non irritus, ecce, iuvenca [Calp. III 96-98].

Per la qual cosa [...] io ti prego, e quanto posso ti ricordo, che di te stesso pietà ti strin-  
ga, e a le amare lacrime ponghi fine; però che, come è il proverbio, né di lacrime amo-  
re, né di rivi i prati, né capre di fronde, né api di novelli fiori si videro sazie giamai.

nec lacrimis crudelis Amor nec gramina rivis  
nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae [Verg., *Buc.* X 29-30],

citazione, quest'ultima, tanto letterale che della fonte allarga il chiasmo del v. 29, poi sviluppato nel parallelismo del v. 30, in una doppia costruzione chiasmica («né di lacrime amore, né di rivi i prati, // né capre di fronde, né api di novelli fiori»).

Senonché, dopo questo abbozzo di canto alterno in prosa, c'è tutto il racconto di Carino, ugualmente lungo e complesso, specialmente in tutta la prima parte dedicata agli svaghi della caccia e quasi pezzo a sé nella vicenda, che fa da *pendant* alla storia di Sincero. Entrambi con ben espliciti i rispettivi modelli boccacceschi, abbondantemente indicati da tutti i commentatori: l'*Elegia di Madonna Fiammetta* per la prosa VII e la storia di Sincero, il *Filocolo* per la prosa VIII e la storia di Carino. Quest'ultimo, come noto, è citato alla lettera nella risposta di Carino proprio all'inizio e alla fine del racconto:

Certo sì [...] e degli augurî e de le promesse degli dîi non si deve alcuno sconfortare giamai, però che certissime e infallibili tutte sono. Adunque confortati e prendi speranza di futura letizia, che certo io spero che 'l tuo sperare non fia vano (*Arcadia* VIII 3).

Giovane, delle 'mpromesse degl'iddi non si dee alcuno sconfortare già mai, però che infallibili sono. Adunque confortati e prendi speranza di futuro bene (*Filocolo* IV 77, 2-3)

E come tu dei sapere, le cose desiate quanto con più affanno si acquistano tanto con più diletto, quando si possedono, sogliono essere tenute care (*Arcadia* VIII 5).

Le cose con affanno avute sogliono più che l'altre piacere (*Filocolo* IV 153, 3).

Eppure, come già si vede e come meglio si chiarirà nel prosiegua di questa lettura, non tutto il *Filocolo* sta a modello della prosa VIII, ma di questo è attivato solo il libro IV, come per la prosa VII il richiamo è principalmente al cap. V della *Fiammetta*, ovvero a quel capitolo dove le sofferenze d'amore della protagonista esplodono in tutta la loro virulenza. Oltre che alla presenza in quest'ultimo della bellissima invocazione al sonno (*Fiammetta* V 13), tema come si è detto molto caro ai due giovani rimatori, la prova più evidente sta nella trasposizione letterale dell'ampio passo della ricerca dell'amato nei luoghi un tempo da lui frequentati per «lo fervente desio di rivederlo»:

Se a me non fosse stata altra noia che la sollecitudine dell'animo, la quale me continuamente teneva sospesa a molte cose, sì m'era ella grandissima, che è egli a pensare che *il fervente desio di rivederlo* avesse sì di me tolta la vera conoscenza, che, certamente sappiendo lui in quelle parti non essere, pur possibile che vi fosse argomentassi, e come se ciò fosse senza alcuna contraddizione vero, procedea a riguardare se io il vedessi? [...]. Io non sentiva alcuno suono di qualunque stromento, quantunque io sapessi lui se non in uno essere ammaestrato, che con gli orecchi levati non cercassi di sapere chi fosse il sonatore [...]. Niuno lito, niuno scoglio, niuna grotta da me non cercata vi rimaneva [...] (V 26, 12-15).

E se a me non fusse altra tribulazione che la anzietà de la mente, la quale me continuamente tene sospeso a diverse cose, *per lo fervente desio ch'io ho di rivederla*, non potendolami né notte né giorno quale stia fatta riformare ne la memoria, si sarebbe ella grandissima.

Io non veggio né monte né selva alcuna che tuttavia non mi persuada di doverlavi ritrovare, quantunque a pensarlo mi paia impossibile. Niuna fiera né uccello né ramo vi sento muovere ch'io non mi gire paventoso per mirare se fusse dessa in queste parti venuta a intendere la misera vita ch'io sostegno per lei (VII 19-21).

Sicché quella perfetta specularità delle storie di Sincero e Carino, indicata a livello delle macrostrutture a suo tempo da Velli e poi ripresa da Erspamer<sup>41</sup>, trova, appunto, esatta corrispondenza nella parallela rimodulazione dei due distinti passi boccacciani appositamente prescelti in cui inquadrare gli ampi *récits* dei due personaggi. Tuttavia quel *Filocolo* subito citato da Carino come modello del suo racconto assume maggior importanza rispetto ai passi della *Fiammetta* rielaborati da Sincero, trovandosi solo in questo, in realtà, la chiave di lettura valida per entrambi gli episodi.

Se è vero, infatti, che dall'intero quarto libro del *Filocolo* si recuperano i materiali essenziali per costruire la storia di Carino (che attinge abbondantemente e dalla vicenda di Florio e da quella, qui ricordata, di Fileno), è in particolare sull'episodio delle *Questioni d'amore*, che costituiscono la più ampia digressione del romanzo e che anticipano la forma che poi assumerà la collana delle cento novelle del *Decameron*, che si struttura quello che possiamo ben definire come il 'doppio racconto d'amore' delle prose VII e VIII dell'*Arcadia*: primo segnale l'attacco della prosa VII con la domanda di Carino rivolta a Sincero per sapere «chi e donde egli era e per qual cagione in Arcadia dimorava», ben diversa da quella solitamente posta dai pastori ad altri pastori (si pensi al convenzionale *incipit* dell'egloga I: «Ergasto mio, perché solingo e tacito / pensar ti veggio?», tanto più prevedibile anche alla prosa VII per l'esatta assimilazione dei gesti di Sincero con quelli di Ergasto alla fine della prose I e metà della VI)<sup>42</sup>. La nuova e impreveduta interrogazione rivolta a Sincero indirizza fin dal principio la materia in direzione di forme di più ampio respiro narrativo, sia epico che romanzesco. Del resto lo stesso modulo interrogativo era già stato recuperato anche da Boccaccio svariate volte e, fra queste, anche proprio all'inizio del quarto libro del *Filocolo*, quando l'omonimo protagonista interroga la fonte in cui è stato trasmutato il suo antagonista Fileno («non ti sia noia la cagione per che qui dimori narrarci, e chi tu sei»: *Filocolo* IV 2, 5): domanda che è l'abbrivo alla breve anamnesi di questo che ci racconta come, innamorato di Biancifiore e rifugiatosi nei pressi di Certaldo per sfuggire alla vendetta di Florio, è stato quivi trasformato dagli dei in una fonte di perenne pianto. La dimensione narrativa è, pertanto, garantita subito dal tipo di interrogazione rivolta da Carino al protagonista, mentre il prosieguo delle parole di quello, sempre nella parte iniziale della prosa VIII, riprende e puntualizza il modello preciso a cui Sannazaro si sta riferendo e che è appunto quello dell'episodio 'napoletano' delle 'questioni d'amore' al centro del libro IV del *Filocolo*. Diversamente dal raduno delle ninfe che trascorrono le ore più calde della giornata narrando i loro amori sotto la guida della più bella e amata dall'omonimo protagonista della *Commedia delle ninfe fiorentine* – finora modello principale per la prosa sannazariana, anche per la scelta di far seguire un testo lirico a vari pezzi in prosa, e che nel *Decamerone* si allargherà al ben più ampio florilegio di novelle a tema –, nel *Filocolo* è imposta dalla regina della festa una diversa griglia di riferimento entro cui incanalare i racconti dei suoi ospiti, che è quella fornita dalla tradizione cortese e medievale delle 'questioni d'amore', ovvero di «brevi narrazioni d'argomento amoroso, atte a trarne un quesito finale proposto agli ascoltatori o ai lettori, invitati a rispondere», come precisa la nota a piè di pagina di Mario Marti<sup>43</sup>.

C'è, infatti, anche qui, nel cuore dell'*Arcadia*, una 'questione' da risolvere, benché il suo enunciato sia ritardato all'inizio del secondo racconto e non posto ad esergo della doppia narrazione, come nel modello: quale dei due personaggi sia il più infelice. Pur così posposta, la proposizione del tema che lega i due racconti getta a ritroso la sua luce sul primo, come specifica del resto Carino ad introduzione del suo racconto:

E per porgerti ne le afflizioni migliore speranza, ti fo certo che io [...] fui in simile e forse [...] *in più doloroso caso che tu non sei né fosti giamai* (VIII 5)<sup>44</sup>.

Vero è che il contenzioso si sostanzia in gran parte sulla materia della questione II del *Filocolo*, dove due giovani donne, follemente innamorate, sono del pari infelicissime, l'una per aver perso l'amato, «partito senza speranza di ritornare», l'altra per non aver giammai potuto palesare il suo amore per colpa di gelosia. La soluzione proposta da Fiammetta, incoronata regina della festa e giudice della gara, torna a ribadire, malgrado il consueto ribattere del proponente, che

maggior dolore sentiva quella che il suo amante avea perduto senza speranza di riaverlo [...], ché l'altra, se ben riguardiamo, poteva sperare d'adempiere per inanzi quello che per adietro non avea potuto fornire (*Filocolo* IV 26, 2).

Ma è la stessa giustificazione subito anticipata da Carino, dopo aver posto il quesito, e ad introduzione della propria storia, riprendendo alla lettera le parole stesse che Sincero aveva utilizzate per presentare il proprio dramma d'amore («né avendo ancora ardire di discoprirmegli in cosa alcuna *per non perdere* in un punto *quel che in molti anni mi pareva avere con industriosa fatica racquistato*»: VII 11, a sua volta citante, come segnalato, *Ruf* 269, 13-14):

con ciò sia cosa che tu mai non ti mettesti in periglio *di perdere quello che forse con fatica ti pareva avere racquistato*, come feci io, che in un punto ogni mio bene, ogni mia speranza, ogni mia felicità commisi in mano de la cieca fortuna, e quelli subitamente perdei (VIII 6).

D'altro canto, fra le tredici questioni che animano l'episodio napoletano del novellare nel giardino fiorito esistono molte discontinuità: com'è noto, solo due sono vere e proprie novelle, così caratterizzate anche dal loro narratore (inizio questione V, definendo la questione IV): «Grandissima reina, tanto è stata bella e lunga *la novella* di questo nobile giovane [...]»: *Filocolo* IV 35, 1; inizio questione XIII: «Ultimamente a me conviene proporre, e, acciò che'io le belle novелlette e le quistioni proposte avanti faccia più belle, *una novelletta* assai graziosa a udire, nella quale una questione assai leggiera a terminare cade, dirò»: IV 67, 1). Di fatti proprio queste, e non la questione XII, pure definita 'novella' dalla regina, ma la cui brevità la assimila piuttosto alla tipologia delle vere e proprie proposte di dibattito, furono poi riprese e trapiantate nella decima giornata del *Decamerone* colle posizioni di V e IV novella. A parte questi due casi, le altre sono essenzialmente solo mere 'questioni' presentate al fine di offrire lo spunto agli ampi ragionamenti della regina nella sua funzione di giudice: si pensi, uno per tutti, al brevissimo intervento di Ferramonte, duca di Montoro, che si limita a richiedere, dopo una breve premessa, «di cui più tosto un giovane, per più felicemente il suo disio ad effetto condurre, si dee innamorare di queste tre, o di pulcella o di maritata o di vedova»: IV 51, 2. Tuttavia è da tener conto che la seconda e la quinta questione sono molto simili, quest'ultima non essendo altro che una variazione dello stesso tema: anche qui

un giovane senza speranza di essere amato si contrappone a un giovane geloso, che vive in continuo sospetto di tradimento. E a quest'ultimo la regina darà, invero, questa volta la palma di maggiore sofferenza:

Giovane – disse la reina – gran pena è la vostra e torto ha la donna di non amarvi; ma tutta fiata il vostro dolore può essere da speranza aiutato: quello che del vostro compagno non avviene, però che, poi ch'egli è una volta entrato in sospetto, niuna cosa nel può cacciare. Dunque continuamente senza conforto si dorrà mentre l'amore durerà: e però, secondo il nostro giudicio, ne pare maggiore doglia quella del geloso che quella di chi ama e non è amato (IV 36).

Ed è, infatti, proprio la V questione quella che Sannazaro ricalca fedelmente quanto alla struttura generale delle prose VII e VIII: la riprova viene non solo dalla ripresa della contrapposizione di due storie da comparare e valutare per il peso della sofferenza che implicano – come già nella questione II – ma proprio dal recupero dello stesso personaggio proponente della V questione, ovvero quello stesso «inamorato Clonico» che appare in fondo alla prosa VIII «sovrà un picciolo asinello» e che sarà uno dei pastori del canto alterno dell'egloga seguente:

Poi che la reina tacque, e Menedon fu rimaso contento, un valoroso giovane chiamato Clonico, il quale appresso Menedon sedeva, così cominciò a parlare [...] (IV 35, 1)<sup>45</sup>.

Dopo il racconto della sua cattura improvvisa da parte di Amore, a cui a lungo egli si era contrapposto, e del suo conseguente innamoramento per una delle quattro giovani fanciulle che gli vengono incontro in una barchetta, il giovane prosegue descrivendo il mutamento improvviso della fanciulla nei suoi confronti e il conseguente suo irrimediabile dolore:

Questa giovane piacque e piace tanto agli occhi miei, che ogni altro piacere fora per comparazione a questo scarso. Della qual cosa ella avendosene, lungamente si mostrò contenta; ma poi ch'ella conobbe me preso del suo piacere, che impossibile mi sarebbe il non amarla, ella incontante il suo inganno con non dovuto sdegno verso me scoperse, mostrandosi ne' sembianti a me crudelissima nimica, sempre gli occhi torcendo in altra parte a quella contraria dove me veduto avesse, e con non dovute parole continuo dispregiandomi. Per la qual cosa, avendo io in molte maniere con prieghi e con umiltà insegnatomi di raumiliare la sua acerbità, né pote' mai, io sovente piango e dolgomi di tanto infortunio, né in maniera niuna posso d'amarla tirarmi indietro: anzi quanto più crudele verso di me la sento, tanto più pare che la fiamma del suo piacere m'accenda il tristo cuore. Delle quali cose dolendomi io un giorno tutto soletto in un giardino con infiniti sospiri accompagnati da molte lagrime, sopravvenne un mio singulare amico, al quale parte de' miei danni era palese, e quivi con pietose parole m'incominciò a volere riconfortare: i cui conforti non ascoltando io niente, ma rispondendogli che la mia miseria ogni altra passava, egli così mi disse: «Tanto è l'uomo misero quanto egli medesimo si fa o si riputa; ma certo io ho molto maggiore cagione di dolermi che tu non hai». Io allora quasi turbato mi rivolsi a lui dicendo: «Come? Chi la può maggiore di me avere? Non ricevo io mal guiderdone per ben servire? Non sono io odiato per lealmente amare? Così come me può alcuno essere dolente, ma più

no». «Certo», rispose l'amico, «io ho maggiore cagione di dolermi che tu non hai, e odi come [...]» (IV 35, 10-14).

Come Clonico, anche Eugenio, secondo cantore dell'egloga, poiché «suo amicissimo era (sì come colui che tutte le sue amoroze passioni sapea)» e che di fatto comincia «con pietose parole» a «volerlo riconfortare», viene ripreso direttamente dallo stesso episodio del *Filocolo*, riproponendo per lui quella stessa parte di «singolare amico» del primo, tanto da citarne addirittura le medesime parole in un verso elogiato dal giovane Leopardi come «eccellente» nelle prime pagine del suo *Zibaldone*: «e tanto è miser l'uom quant'ei si reputa»<sup>46</sup>. Anche in questo caso, Sannazaro non poteva additare più esplicitamente la sua fonte.

Così che speculari ai personaggi di Sincero e Carino risultano, dunque, subito anche i due interlocutori dell'egloga VIII, Clonico (il 'turbato') e Eugenio (il 'ben nato'), ovvero un disperato d'amore e un consolatore: si potrebbe ben tradurre l'assunto con la formula «Clonico sta a Sincero come Eugenio sta a Carino». Del tutto convenzionale e incentrata solo su materia amorosa è, infatti, l'egloga che segue il lungo racconto di Carino e che conclude veramente la doppia narrazione inserita nel cuore dell'*Arcadia*, inscrivendo tutta la vicenda all'interno del genere pastorale e del pari controbilanciando la novità assoluta costituita dalla sestina di Sincero. Il blocco narrativo delle prose VII e VIII con le sue appendici liriche va, dunque, tenuto tutto insieme come un'unità inscindibile.

A questa lettura collaborano i numerosi rinvii che l'egloga VIII dissemina guardando indietro alle due prose precedenti: a cominciare dalle parole conclusive della prima voce cantante, che recupera il procedere dialettico di Carino fondato sulla citazione di proverbi o modi di dire di carattere popolare (vv. 10-12: «Nell'onda solca e nell'arene semina / e 'l vago vento spera in rete accogliere / chi sue speranze funda in cor di femina») e con cui continua a puntellare le sue esortazioni:

Se amore è cieco, non può il vero scorgere:  
chi prende il cieco in guida, mal consigliasi;  
s'è ignudo, uom che non ha, come può porgere? (vv. 34-36);

E pria mutan il pel (poi che s'avezzano)  
che muten voglia (vv. 70-71);

ché non s'acquista libertà per piangere,  
e tanto è miser l'uom quant'ei si reputa (vv. 125-26);

ché al mondo mal non è senza rimedio (v. 150).

Infatti analogamente a Eugenio, anche Carino aveva incorniciato, in particolare l'inizio e la fine del suo racconto, con lo stesso sentenziare, esplicitamente ricondotto, come il Petrarca citato ai vv. 70-71 (*Rvf* 122, 5-6: «Vero è 'l proverbio, ch'altri cangia il pelo / anzi che 'l vezzo»), al genere popolare da cui è tratto:

però che, *come è proverbio*, né di lacrime amore, né di rivi i prati, né capre di fronde, né api di novelli fiori si videro sazie giamai» (VIII 4);

ché certo non può essere che fra tanti nuvoli alcuna volta non paia il sole. E, come tu dei sapere, le cose desiate quanto con più affanno si acquistano tanto con più diletto, quando si possiedono, sogliono essere tenute care (VIII 58).

Ancora è proprio Eugenio a ricordare quella sua attività venatoria («Io con la rete ucello e con la trappola, / per non marcir ne l'ocio, e tendo insidie / a la mal nata volpe, e spesso incappola»: vv. 130-132), che non può non alludere alla lunga descrizione delle cacce di Carino nella prima parte della prosa VIII; ed infine è Eugenio ad incarnare la stessa figura del consolatore speranzoso («Caccia i pensier che t'han posto assedio, / e che ti fan di e notte andar fantastico: / ché al mondo mal non è senza rimedio»: vv. 148-150) che già abbiamo visto rappresentata dalla parte recitata da Carino con Sincero («Rallegrati [...] napolitano pastore, e la turbidezza de l'animo, quanto puoi, da te discaccia, rasserenando omai la malinconica fronte»: VIII 1; «Per la qual cosa, Sincero mio, [...] ti dovresti omai riconfortare come gli altri fanno, e sperare ne le adversità fermamente di potere ancora con la aita degli dii venire in più lieto stato [...]»: VIII 58).

Del pari ad Eugenio, Clonico ricalca esattamente il copione già svolto dal suo più immediato predecessore Sincero. E l'intenzionalità scoperta di questo nuovo 'duplicato' in versi è, peraltro, ben sottolineata fin dalle sue prime parole, che non vengono affatto a rispondere alla precisa domanda di Eugenio («Ove sì sol con fronte exangue e palida / su l'asinello or vaine, e malinconico / con chiome irsute e con la barba squalida?»: vv. 1-3, ove si recupera subito la prosa introduttiva: «Né pria si fu costui accomiatato da noi che vedemmo a un punto tutti insieme da lungi tra quercia e quercia, sopra un picciolo asinello venire un uomo sì rabbuffato e nei gesti doloroso che di sé ne fe' forte maravigliare», VIII 60); domanda che difatti rimarrà inevasa fin ben addentro alla prosa IX, quando verrà infine soddisfatta, malgrado che venga per di più poco dopo rincalzata da una seconda interrogativa addirittura suggerente una possibile risposta: «Forse che per fuggir la solitudine / or cerchi le cittadi, ove Amor gemina / suoi strai temprati ne la calda incudine?»:

Il quale, dimandato qual fusse la cagione che sì presto a partirsi il constringesse, rispose che per fornire quello che la precedente sera gli era stato da noi impedito andar voleva, cioè per trovare a' suoi mali rimedio con opra di una famosa vecchia, sagacissima maestra di magichi artifici (IX 9).

Le prime parole in versi di Clonico appaiono, dunque, del tutto fuori contesto, se riferite solo al dialogo con Eugenio, e non inquadrare alla luce della prosa VIII, che appunto le viene a giustificare esattamente. Infatti, anziché rispondere e rendere ragione del suo atteggiamento, tutto il primo discorso in versi di Clonico si riconnette immediatamente alle parole consolatrici che Carino – si è appena ricordato – aveva rivolto ben tre volte a Sincero, del quale ripete anche fisicamente l'immagine nella «fronte exangue e palida» e nel «ma-

linconico» stato, ben corrispondente alla «malinconica fronte» di quello, quasi sviluppando ora tutte le felici conseguenze in lui e intorno a lui di quel lieto pronostico rivolto all'altro:

Rallegrati [...] napolitano pastore, e la turbidezza de l'animo, quanto puoi, da te discaccia, rasserenando omai la malinconica fronte; ché veramente e a la dolce patria e a la donna che più che quella desideri in brevissimo tempo ritornerai, se 'l manifesto e lieto segnale che gli dii ti mostrano non mi inganna (VIII 1);

Adunque confortati e prendi speranza di futura letizia, che certo io spero che 'l tuo sperare non fia vano (VIII 3);

Per la qual cosa, Sincero mio, se a' raccontati casi porgi credenza alcuna, e sei uomo come io credo, ti devresti omai riconfortare come gli altri fanno, e sperare ne le avversità fermamente di potere ancora con la aita degli dii venire in più lieto stato (VIII 58);

Eugenio, s'io potrò mai l'alma sciogliere  
o rallentar dal laccio iniquo et orido,  
tal ch'io possa dal giogo il collo extogliere,  
selva alcuna non fia né campo florido  
senza il mio canto, talché e fauni e driadi  
diran che viva ancor Dameta e Corido.  
Le naiadi napee et amadriadi,  
e i satiri e i silvani desterannosi  
per me dal lungo sonno, e le Tespiadi;  
e poi per man in giro prenderannosi,  
discinti e scalzi sovra l'erbe tenere,  
e mille canzonette ivi uderannosi.  
E 'l fier fanciullo e la spietata Venere,  
vinti di doglia, si daranno il biasimo,  
e non potran goder de la mia cenere.  
Lasso, che 'n ciò pensando ognora spasimo;  
sarà mai di ch'io possa dir fra' liberi:  
– Mercé del ciel, dal gran periglio evasimo! (vv. 13-30).

E davvero sono ancora le medesime parole e la medesima disperazione di Sincero quelle che subito dopo Clonico riprende a cantare su altra nota:

Oh quante volte e' mi ricorda che vedendo per li soli boschi gli affettuosi colombi con suave mormorio baciarsi, e poi andare desiderosi cercando lo amato nido, quasi da invidia vinto ne piansi, cotali parole dicendo: «*Oh felici voi, ai quali senza suspetto alcuno di gelosia è concesso dormire e veghiare con sicura pace!*» (VII 23).

O *felici* color che amor congiunseli  
in vita e 'n morte, e in un voler non vario,  
né invidia o *gelosia* giamai disgiunseli!  
Sovra un grand'olmo iersera e solitario  
due turturelle vidi il nido farnosi;  
et a me solo è il ciel tanto contrario! (vv. 55-60).

D'altro canto, che le storie di Sincero e Carino siano anch'esse quasi equivalenti, l'una essendo ripetizione (con variazione) dell'altra, è in conclusione riaffermato inequivocabilmente dall'invocazione finale di Clonico a tutti gli elementi della natura, comprese le fiere selvagge e i pastori («O terra [...], O folgori [...], Correte, o fiere [...] e voi, pastor»), perché piangono il suo suicidio e sul suo tumulo celebrino i riti funebri (vv. 88-108), che ricorda il patetico addio di Carino a tutti gli abitanti delle selve poco prima del suo analogo tentato suicidio («O idii del cielo e de la terra [...]. O naiadi, [...] o bellissime oreadi [...] o pietose amadriadi [...] o driadi, formosissime donzelle de le alte selve [...]. O lupi, o orsi [...]»:VIII 46-52).

Nel personaggio di Clonico si riassumono e si confondono, dunque, i tratti più convenzionali di quei due 'narratori' che occupano con la loro storia ciascuno un'intera prosa: l'egloga VIII, colla sua ben riconosciuta convenzionalità viene, dunque, a concludere veramente il doppio *récit* delle prose VII e VIII, inscrivendo il tentativo di un grande canto alterno presentato in versione prosastica, con le due voci di Sincero e Carino contrapposte e recitanti uno stesso motivo, ben addentro a quel genere pastorale di cui Sannazaro per primo sta sperando tutte le possibilità.

\*\*\*

La conclusione immediata, con una ricaduta anche pratica sul piano editoriale, di un simile approccio al testo che lega assieme le prose VII e VIII e propone a chiusura dell'ampia partitura a due voci solo l'egloga VIII, mentre la VII resterebbe acclusa, per meglio dire inglobata nel racconto stesso della prosa VII, sarà quella di riprendere in mano l'intera *materia dell'Arcadia* – per riconnetterci al titolo della prima vera e propria 'monografia' sull'opera – e rileggere, infine, con altri occhi quella che modernamente e concordemente è stata definita l'«esile trama» del romanzo.

Proposta, infatti, così, coll'invasiva scansione per 'capitoli' non autorizzata né dai manoscritti né dalle prime stampe<sup>47</sup>, è inevitabile che essa presenti le tanto conclamate contraddizioni e le palesi incongruenze che la critica ha da tempo messo in luce e sulla cui risoluzione si è poi accanita, trovandone una giustificazione solo esterna, nella complessa vicenda della sua storia redazionale. Se viceversa si torna all'impaginazione corretta del *prosimetron*, o almeno più vicina a come ce la attestano gli antichi manoscritti, si vedrà che non tanto i titoli di *Dedica* e *Prologo*, che i moderni editori stampano tra parentesi quadre, non appartengono al testo (il secondo dei quali compare, peraltro, già in alcuni manoscritti)<sup>48</sup>, ma che invece, e soprattutto, la divisione in unità concluse di prosa + egloga, dove queste sono presentate in una sorta di appendice a quelle, invalsa a partire dall'edizione Carrara e poi ripresa da quella criticamente rivista di Mauro (benché già attenuata nella successiva di Erspamer col porre i titoli delle prose tra quadre), è affatto estranea all'opera e appunto non introdotta da chi la volle pubblicare sia nella prima stampa pirata che nella seconda completa: e ancora così, senza alcuna partizione, la propose molto opportunamente, pur nello scorretto montaggio delle due redazioni, Michele Scherillo<sup>49</sup>.

Come ho incominciato a mostrare nella lettura delle egloghe 'anomale', sulla

scorta di alcune indicazioni di Domenico De Robertis, la legatura della prosa al canto lirico che le succede e il successivo raccordo della nuova prosa a quello, che ha implicazioni profonde anche sul piano della sperimentazione dei vari registri e in particolare in «quell'assunzione della prosa alla dimensione lirica (ossia a effettiva situazione e ragione poetica: di rivivimento e contemplazione di un mondo che è già della poesia)<sup>50</sup>, ben sottolinea la continuità del testo, franto – e ben lo rileva l'impaginazione della stampa definitiva del 1504 – solo nel rilievo formale dei capilettora del nuovo paragrafo in prosa, che corrisponde agli analoghi capilettora delle egloghe: queste sentite davvero come pezzi di uguale importanza, se non addirittura maggiore, di quelle; tanto più che le prime stampe dedicavano lo stesso numero di righe per i capilettora all'inizio delle prose e del primo verso delle egloghe, mentre nei due manoscritti principali i testi si susseguono senza soluzione di continuità<sup>51</sup>. Se, dunque, è necessario, come inevitabilmente lo è per la comodità dell'utilizzo del testo a fini esegetici, introdurre la distinzione in brani (e in commi per più piccole porzioni di testo), si dovrà procedere, dunque, coll'inserire detti numeri, romani per quelli delle prose e arabi per i commi (per questi mantenendo la numerazione già introdotta da Mauro), tra quadre preferibilmente sul margine destro e sommare ai 14 pezzi in prosa distinti dai capilettora i 12 in versi, ugualmente marcati dall'iniziale maiuscola fuori dallo specchio di scrittura e occupante più righe, da contarsi singolarmente alla stregua di quelli. Per cui il testo dell'*Arcadia* andrebbe suddiviso in 26 paragrafi di uguale importanza, magari continuando ad aggiungere, come da tempo è invalso, al numero del testo in versi la lettera *e* (per egloga) in apice per distinguerne il diverso genere di scrittura: sempre tenendo presente la pura convenzionalità di tale suddivisione, che lascia liberi i lettori di vedere nel testo i diversi raggruppamenti che le prose vengono a formare intorno al testo delle egloghe. Sarà, inoltre, da sottolineare che le egloghe sono precedute, secondo l'*habitus* editoriale dei componimenti bucolici, fin dall'origine da vere proprie intitolazioni nella forma di indicazione, al centro della pagina e in caratteri cubitali, dei nomi dei pastori intonanti il loro canto. Al cui livello sale infine esplicitamente solo quella prosa conclusiva *Alla sampogna*, ormai sentita alla pari di un'egloga e non a caso unico pezzo non in versi intitolato come queste: ma che altro essa è, se non il canto finale di Sannazaro, in 'dialogo' con l'elaboratissima prosa di apertura che richiama puntualmente<sup>52</sup>, e il suo veramente disperato canto di addio alla poesia bucolica e a tutto un mondo che non c'è più?

#### NOTE

<sup>1</sup> L'opera è citata dall'edizione a cura di Francesco Erspamer, di cui si utilizza ampiamente la puntuale annotazione (ERSPAMER). Utili integrazioni di fonti si trovano ora nel commento di Gérard Marino allo stesso testo curato da Erspamer (ERSPAMER-MARINO), ma alla base di tutti i lavori esegetici resta l'opera di Michele Scherillo, in cui le numerose suggestioni, seppur non sempre calzanti, sono abbondantemente citate nell'*Introduzione* o affastellate a piè di pagina, nella fascia che segue quella fortemente selettiva dell'apparato critico (SCHERILLO).

<sup>2</sup> CORTI<sup>3</sup> 291.

<sup>3</sup> HAYWOOD 402. Originale l'impostazione di tutto il saggio, fondata sulla dicotomia fra poeta e pubblico che presuppone una rappresentazione scenica dell'opera: strada che batte persuasivamente anche Raimondo Guarino (cfr. in particolare GUARINO 372).

<sup>4</sup> Se nella parentetica è da sottolineare la predominanza del tema dell'esilio rispetto a quello dell'amore infelice, qui solo compreso nella generica ed ossimorica espressione *giusti accidenti*, resta evidente l'importanza dell'informazione fornita che, secondo una formula tipica della prosa dell'*Arcadia*, è introdotta in una frase gerarchicamente secondaria: infatti sempre nel libello le notizie primarie viaggiano in parentetica o in subordinate, tanto da indurre a sospetto di paternità sannazariana anche l'informazione, del pari presentata in parentesi, sulla genesi dell'opera rilasciata nella *dedica* al cardinale Luigi d'Aragona ufficialmente per la penna di Pietro Summonte: «(peroché essendo ella stata composta son già molti anni e ne la prima adolescenzia del poeta, così come li fu cavata de le mani la primera volta andava in emendata e senza il suo fine)». A questa 'firma' stilistica si aggiungono le considerazioni di Gianni Villani circa la conformità della datazione dell'opera affermata nella *dedica* con alcune varianti sostanziali della prosa VII (VII 32: «principi de la tua adolescenzia», puntualizzazione con retrodatazione di una più semplice indicazione: «la tua adolescenzia»; VII 18: «in questa fervida adolescenzia», complemento di tempo instaurato ex novo e, in collegamento nello stesso passo, la sostituzione di «gioveni» (con evidente riferimento a se stesso) al posto di «uomini», con parallelo intento retrodativo: VILLANI<sup>4</sup> 74-75). Si avvalora una volta di più la tesi di una probabile compromissione dell'autore anche nella stesura della lettera dedicatoria, già suggerita dalle vicende stesse della pubblicazione della versione integrale dell'*Arcadia*, per cui si rinvia al mio BECHERUCCI<sup>2</sup> 263-72.

<sup>5</sup> Cfr. BECHERUCCI<sup>3</sup> 113-15. E si veda qui ancora alle pp. 53-54.

<sup>6</sup> CORTI<sup>1</sup> 345-51, che torna a leggere le lezioni attestate dalle postille ad una copia dell'edizione aldina del 1514 conservata presso la Nazionale di Napoli (SQ XIX A 33 già segnalate in SCHERILLO LXXI e CCLXXV-CCLXXVI). Ritorna su queste antiche lezioni delle egloghe extravaganti, ma riprese e messe in rapporto con quelle direttamente testimoniate dal ms 4752 della Marciana (Vm = It. Z 60) più ricco di varianti primitive, VILLANI<sup>1</sup> 60-74, e più specificamente per la VI<sup>a</sup>, 99-106. E cfr. ancora, in questo stesso numero, le sue precisazioni alla p. 113.

<sup>7</sup> Questo particolare apparentemente secondario è, invece, proprio quello che lo stesso Serano utilizza per giustificare il collegamento formale col pezzo lirico seguente, secondo una tecnica di connessione direttamente ripresa dal *Decameron*, dove può essere il riferimento magari ad un dettaglio della precedente novella a fornire il legame con la successiva: «E perché la vacca di Carino smarrita mi fa rimembrare di cosa che poco mi aggrada, di quella intendo cantare» (VI 16); «Le pietre da Landolfo trovate – cominciò la Fiammetta, alla quale del novellare la volta toccava – m'hanno alla memoria tornata una novella non guari meno di pericoli in sé contenente che la narrata dalla Lauretta» (*Decam.* II 5).

<sup>8</sup> Il rilievo del procedimento retorico della firma dell'autore (la σφραγίς) nella canzone dantesca e la sua presenza in testi esemplari, come quella in calce agli *Amores* ovidiani (III xv 2-6) e quella di Virgilio che chiude le *Georgiche* (IV 559-564) è di G. Tanturli, *L'edizione critica delle Rime e il libro delle canzoni di Dante*, «Studi danteschi», LXVIII, pp. 265-66. Per la segnalazione della *sfraghís* sannazariana della prosa VII, cfr. VECCE<sup>2</sup> 691. Un'altra vera e propria *sfraghís* è stata già da tempo indicata sempre da Carlo Vecce nella celebrazione di Napoli e del *gran Pontano*, all'inizio di quella prosa XI (par. 5) che appunto si apre, come la prosa VII, «subito in prima persona e in chiave autobiografica» (VECCE<sup>1</sup> 436).

<sup>9</sup> DIONISOTTI 175 e poi SANTAGATA<sup>1</sup> 335. La *vexata crux* sul misterioso assemblaggio del libro dei *Sonetti e canzoni*, pubblicato postumo a tre mesi dalla morte dell'autore (novembre 1530) e diviso in due parti fortemente disomogenee per consistenza (ma con la segnalazione solo della *Parte seconda*) con la coda di tre capitoli ternari, è stata ripresa da Rosangela Fanara che ha inequivocabilmente dimostrato inconsistenti le ragioni addotte da Dionisotti per individuarvi un solo vero e proprio canzoniere nella *Parte seconda* (FANARA<sup>1</sup> e FANARA<sup>2</sup>). Resta dunque acquisito l'incontestabile lavoro di correzione apportato parallelamente su tutti i componimenti del libro, ben illustrato da Pier Vincenzo Mengaldo (MENGALDO), e insieme la non compiutezza del lavoro per l'improvvisa morte dell'autore. Si potrà, semmai, qui solo ricordare che sembra comunque accettata anche dalla Fanara la seniorità della *Parte seconda*, messa insieme nel giro degli anni in cui si concludeva la stesura dell'*Arcadia*.

<sup>10</sup> Ancora Santagata, sulla scorta di Dionisotti, legge la sestina XXXIII secondo un rapporto di «continuità, pur nel cambiamento di registro, fra le rime amorose e l'*Arcadia*» (SANTAGATA<sup>1</sup> 331).

<sup>11</sup> BECHERUCCI<sup>1</sup> 110-22.

<sup>12</sup> Sono i sonn. LXII, LXIII e LXV pubblicati assieme ad altri cinque pezzi, nella stampa veneta per i tipi di Bernardino da Vercelli del 14 giugno 1502 (VE) e poi ristampata per lo stesso editore il 22 novembre dello stesso anno e il 20 dicembre del 1504. Dalla stessa stampa discendono ancora le edizioni napoletana (Sigismondo Mayr, 26 gennaio 1503) e milanese (Scinzenzeler, 9 gennaio 1504): cfr. BECHERUCCI<sup>2</sup> 274. E questi componimenti sono attestati ancora in gruppi minori, ma compatti, anche nei due codici più ricchi di rime sannazariane FN4 (= Magl. VII 720 della Biblioteca Nazionale di Firenze) e NO (= ms. XXVIII I 8 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini) dettagliatamente descritti da Cesare Bozzetti. In FN4b (sezione del codice per un'unica mano calligrafica che copia solo rime del Nostro), i sonn. LX e LXII avevano addirittura le posizioni di 2 e 3 della raccolta (BOZZETTI 114-16), mentre in NO coi numeri di 22-26 sono trascritti in serie i sonn. LXII-LXVI (BOZZETTI 122). Il testo delle rime è citato dall'edizione delle *Opere volgari* a cura di A. Mauro, dalla cui *Nota al testo* si traggono le informazioni sulla loro tradizione (MAURO).

<sup>13</sup> Così, fra i vari commentatori, ancora TATEO 29, nota 26.

<sup>14</sup> Per la puntualizzazione cronologica dell'opera, respinta nella prima fase della sua giovinezza, cfr. la nota 4. Per la rivalutazione dei suoi testi bucolici si veda, nella dedica, la coppia aggettivale affiancata dal Summonte al sostantivo *egloghe* «colte e leggiadrissime», che una volta di più ribadisce, per la netta vicinanza colle dichiarazioni di Sincero, la sua presenza partecipe nella scrittura della lettera preliminare.

<sup>15</sup> Mette pienamente in luce queste varianti ancora Gianni Villani (VILLANI<sup>4</sup> 75-77), a cui seguono, indipendentemente, le mie considerazioni (BECHERUCCI<sup>1</sup> 122-23). Ma già Eduardo Saccone aveva indicato il voluto collegamento fra le due parentetiche alle prose II e VII (SACCONE 74, nota 46).

<sup>16</sup> «Maximamente ricordandomi in questa fervida adolescenzia 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 nudriti, ma appena mi si lascia credere che le selvatiche bestie vi possano con diletto dimorare» (VII 19): dove il complemento di tempo e il soggetto della proposizione oggettiva, qui citati in corsivo, sono varianti tardive, ben commentate da Gianni Villani, come si è ricordato alla nota 4.

<sup>17</sup> Piacerebbe poter asserire che la trasformazione del progetto da primitiva raccolta di egloghe a libro pastorale è documentata dalla successione cronologica dei due diversi titoli attestati dai manoscritti: *Aeglogarum liber Arcadicus inscriptus* e *Libro pastorale nominato Arcadio*, quest'ultimo già precludente il definitivo *Arcadia* dato solo dalla stampa del 1504, come parrebbe abbiano dedotto alcuni critici (RICCUCCI 4, nota 4; VECCE<sup>2</sup> 239 e VECCE<sup>4</sup> 108-09). Più probabile, invece, una comprensione delle due possibilità, poi risolta a favore della forma italiana già implicante, con l'omissione dell'indicazione dei testi in versi, l'importanza del contorno prosaico: e si vedano, qui stesso, le nuove aggiunte a proposito di Villani, nota 17, p. 143. Resta tuttavia assodata la percezione del *prosimeiron* fin dai primissimi tempi della sua circolazione come di collana di pezzi bucolici legati assieme da una prosa connettrice, come documenta appunto quel titolo latino attestato da alcuni manoscritti della prima redazione. E così, ancora alla fine del XIX secolo, essa continuava appunto ad essere intesa: raccolta, e non «vero romanzo pastorale», di una «serie di egloghe allegre o malinconiche, amorose o gravide di significato politico, e di descrizioni di feste, di funerali, di cacce, di passeggiate campestri, che si succedono l'una all'altra come in un antologia»: SCHERILLO XLIII.

<sup>18</sup> È, dunque, al Sincero del tempo del racconto che la regione risulta ostile, non al narratore-Sannazaro ormai rientrato a Napoli e intento a raccogliere e circoscrivere al periodo della sua *prima giovinezza* il *piacevole esercizio* della poesia bucolica: le due opposte considerazioni del medesimo luogo mitico sono infatti consegnate ai due distinti piani in cui si struttura l'opera (il personaggio del racconto che si presenta e il narratore che ricorda quell'esperienza), distinte anche dalla loro posizione nel libro (l'una ben dentro il racconto, l'altra nelle sue parti periferiche). Cfr. BECHERUCCI<sup>2</sup> 122-23.

<sup>19</sup> PARENTI 8, nota 2.

<sup>20</sup> E non sarà superfluo sottolineare l'evidente affinità dei due nomi *Carino* / *Cariteo*, benché altre siano state finora le giustificazioni di questa coniazione (ERSPAMER 107, nota 10).

<sup>21</sup> Cfr. qui note 4 e 15. L'importanza di questa tardiva inserzione era stata da tempo segna-

lata sempre da Gianni Villani (VILLANI<sup>2</sup> 878 e VILLANI<sup>3</sup> 778, nota 26), prima che vi ritornasse sopra in VILLANI<sup>4</sup> 75.

<sup>22</sup> VILLANI<sup>4</sup> 76 e BECHERUCCI<sup>1</sup> 122. D'altronde è ancora Gianni Villani a far notare come la parallela estraneità di Carino al mondo dei pastori sia ulteriormente ribadita dalla continua contrapposizione degli aggettivi possessivi e dei pronomi personali nelle presunte 'parole estreme' di Carino: basti qui, dall'ampia citazione di Villani, il solo attacco «*Voi, Arcadi, canterete nei vostri monti la mia morte [...]*» a dimostrazione che «nell'ultimo assetto della prosa VII Sincero si fa erede del Carino della prosa VIII 38» (VILLANI<sup>4</sup> 76, nota 76).

<sup>23</sup> Dopo la lunga argomentazione di Francesco Tateo (nel cap. I, *La crisi culturale di Iacobo Sannazaro*, in TATEO 11-40), riprende questa lettura in chiave metaletteraria anche Yves Bonnefoy nella sua *Prefazione* a ERSPAMER-MARINO IX, XII, XIII. Di Santagata resta fondamentale la lettura e il confronto dei canzonieri dei due amici (ma per Sannazaro tiene, sulla scorta di Dionisotti, maggiormente presente la *Parte seconda*: SANTAGATA<sup>1</sup> 330-41), dove è ben messa in rilievo la riflessione metapoetica che accompagna il loro poetare. È questa la linea su cui torna ad insistere Cesare Bozzetti, indicando in quella che ritiene la prima redazione del canzoniere del Sannazaro, NO, la ripresa della tematica poetica dell'*Endimione* della donna-luna, qui convertita in donna-sole (BOZZETTI 123), e nella seconda, ovvero la sezione chiamata *b* del codice calligrafico FN4, un forte sodalizio di Sannazaro con Cariteo, per cui le rime di quello andranno lette «in contrappunto» con le rime di questo (BOZZETTI 119-20: cfr. la nota 12). Su Cariteo si veda ancora PARENTI 2-29. Per Sannazaro bisogna tenere presenti le osservazioni di Rosangela Fanara (cfr. nota 9) che, proprio nel discorso metapoetico (in particolare subito enunciato nei primi tre testi di quello che la studiosa chiama il 'prologo allargato' del libro, ovvero i sonetti 1-6), individua la «forte tensione strutturante» che, assieme ad altre ragioni di precisi legami intertestuali guadagnati colla correzione, la porta ad affermare perentoriamente la consapevole costruzione macrotestuale di tutto il libro e, dunque, la sua unità di canzoniere (FANARA<sup>1</sup>, in particolare pp. 12-16).

<sup>24</sup> Ancora con Tateo, nel capitolo successivo *Il mondo arcadico e i temi della cultura umanistica* (TATEO 52).

<sup>25</sup> Cfr. la dettagliata analisi in PARENTI 50-58. Lo studioso fiorentino sembra il primo a contraddire l'assunto generale del Percopo, alla base dei rinvii al Sannazaro nel commento alle rime del Cariteo nonché nella lunghissima introduzione a questo (PERCOPO), che le influenze siano unidirezionali (dal Sannazaro al Cariteo) e non biunivoche: l'importante conquista (cfr. in particolare PARENTI 82, nota 4) è poi ripresa e sviluppata da Cesare Bozzetti (BOZZETTI 119). Cfr. qui più avanti alle pp. 57-59.

<sup>26</sup> PARENTI 72.

<sup>27</sup> Per cui si veda S. Carrai, «Ad somnum. *L'invocazione al sonno nella lirica italiana*», Padova, Antenore, 1990.

<sup>28</sup> Il son. XVI è inserito nell'edizione definitiva del canzoniere del Cariteo dentro il nucleo compatto dei testi del primo *Endimione*, a seguito dei son. XIV e XV che avevano gli originari numeri di 11 e 40 (FENZI<sup>2</sup> 130).

<sup>29</sup> Ma forse si potrebbe allargare a nove il numero dei componimenti della serie, includendo gli estremi LX e LXVIII (per la presenza della parola chiave *sonno* in chiusura: LX, v. 13 e LXVIII, v. 14) da Giovanni Parenti esclusi in quanto non declinati nella componente del sogno (PARENTI 73). E così li intende Rosangela Fanara, che legge tutta la sezione della *princeps* sannazariana, soprattutto nel confronto con le precedenti redazioni, come «uno sviluppo calibrato e per così dire progressivo» del tema e le attribuisce una forte tensione sintagmatica strutturante (FANARA 52-59).

<sup>30</sup> I numerosi contatti fra i testi dei due amici erano già ben evidenziati nelle note al testo di Percopo, anche se sempre col pregiudizio dell'influenza del maggior poeta sul minore (cioè del Sannazaro sul Cariteo).

<sup>31</sup> Per il presunto contatto fisico di Sannazaro con la sua donna, cfr. FANARA 53; per l'allusione al Cariteo nella canzone XLI, cfr. ancora BOZZETTI 121. Ma dei rinvii al canzoniere del catalano subito se n'era accorto Domenico De Robertis (DE ROBERTIS 712), la cui segnalazione per il son. LXIII fu poi ripresa ancora da Cesare Bozzetti (BOZZETTI 118).

<sup>32</sup> La terzina finale del sonetto del Sannazaro, con la citazione finale di quello del Cariteo, è completamente rifatta rispetto ad una precedente redazione riportata da NO (cfr. la nota 12),

confermando la tesi di Giovanni Parenti che le influenze dei due rimatori vadano anche nella direzione Cariteo → Sannazaro): per la lezione originaria, cfr. MAURO 457 e per l'interpretazione della nuova lezione che dà a tutto il testo «il suggello del vagheggiamento onirico» e che ne permette l'accorpamento nel blocco delle rime sul sonno, da cui era escluso nella testimonianza di NO, cfr. ancora FANARA 54-55. Un altro svolgimento parallelo di uno stesso tema è documentato dal son. XI del catalano e dal son. LXXVII del napoletano, allo stesso modo chiusi dallo stesso identico verso, *Tante ire son negli animi celesti*, che per Cesare Bozzetti, oltre che «citazione egualmente volgarizzata di un luogo virgiliano» (con Percopo, Verg., *Aen.* I, 11), è proprio la proposta da sviluppare (BOZZETTI 119, dove è anche ricordato il tema del 'sonno-sogno' come quello su cui soprattutto i due poeti fanno variazioni a gara). E cfr. anche PARENTI 82-83. Da segnalare che sono composti ancora nell'ottica di un esercizio comparativo fra i due i componimenti sulla croce, che nel canzoniere di Sannazaro si trovano collocati, già nei due manoscritti principali, a sua chiusura (sonn. XCV-XCVII e capitolo XCIX), mentre in quello di Cariteo si trovano ai numeri XCV e CLXXXVIII: ma su questo argomento è ora in corso di stampa la mia relazione *La meditazione sulla croce nella poesia del Sannazaro*, Atti del convegno *La Croce: da fondamento a problema?*, Università Europea di Roma, 6 marzo 2012.

<sup>33</sup> PARENTI 73-74.

<sup>34</sup> FENZI<sup>1</sup> 59-63 (e poi ancora FENZI<sup>2</sup> 129). Lo studioso ricorda la presenza dello stesso motivo nella canzone LIII del Sannazaro e nella CXV degli *Amorum Libri* del Boiardo. Cfr. anche PARENTI 79-81.

<sup>35</sup> Sul mezzo escogitato da Carino per dichiarare alla donna amata la sua passione – tanto elogiato da Vittorio Imbriani nel suo articolo *Una opinione del Manzoni memorata e contraddetta*, Napoli, De Angelis, 1878 (p. 34) – a lungo si sofferma lo Scherillo nella sua *Introduzione*, citando le encomiastiche parole dell'Imbriani e riconducendo tanta 'originale' invenzione al mitico episodio di Narciso specchiatosi in una fontana e subito innamoratosi della sua immagine riflessa: SCHERILLO CXXXVII-CXLIII. La felice ripresa sannazariana dell'invito alla donna a rispecchiarsi, allo scopo di renderla cosciente di essere quella amata, ha avuto un immediato successo tanto da essere ripresa non solo in numerose novelle del secolo XVI, ma già nell'*Heptaméron* di Margherita di Navarra, come ricorda ancora lo Scherillo (*ibidem* CXLV-CL) e parallelamente nel contemporaneo saggio sull'*Arcadia* il Torraca, che ne cita ancora una precoce imitazione – già indicata da Rodolfo Renier – nei *Ritmi* di Gaspare Visconti (TORRACA 21).

<sup>36</sup> PARENTI 122-25. Già Tateo ha indicato nella contrapposizione fra basso e alto stile la dicotomia fra «i canti di forma più propriamente "bucolica" attribuiti agli altri pastori» e «un canto "lirico" di stile più nobile» di cui Sincero è il coltivatore e che Carino invita ad allargare coll'addentrarsi nel più impegnativo esercizio della poesia epica. Sicché a ragione si può concludere coll'illustre studioso che nel passo finale della prosa VII vien fuori con chiarezza quel «discorso organico e significativo» che riconduce la sparsa materia dell'opera, dai romantici in poi ridotta a semplice *collage* di erudite citazioni allineate secondo un piano non unitario, all'«espressione riflessa e sentita di un'esperienza culturale in un suo momento decisivo» (TATEO 32-33), condivisa in *primis* col Cariteo a cui ne è qui affidata la precisa formulazione.

<sup>37</sup> BOZZETTI 118. Lo studioso avvalorava la sua identificazione col rinvio ad Endimione nei versi del sonetto che in NO gli era immediatamente precedente (LXIII, v. 9).

<sup>38</sup> BECHERUCCI<sup>2</sup> 266-67.

<sup>39</sup> La prima definizione da SACCONI 79; la seconda da VECCE<sup>5</sup> 17.

<sup>40</sup> BECHERUCCI<sup>1</sup> 117-18.

<sup>41</sup> «La vicenda di Carino amante disperato quindi fatto felice riproduce, con tratti e con conclusione positiva, i momenti esemplari dell'esperienza di Sincero, esule in Arcadia per amore» (VELLI 50). «Molto meno casuale sembra invece l'articolazione della trama in sei giorni: è durante la quinta notte che Sincero, insonne e angosciato, comincia un vagabondare che lo porterà all'alba, all'incontro con la ninfa e, guidato da questa, al ritorno a Napoli (XII). Ma è proprio "a la quinta notte" (VIII 39) che anche Carino, protagonista di una delle più ampie digressioni del romanzo, si trova ad errare senza meta e in preda al dolore, e anch'egli riceve al sorgere del sole una visita salvifica che gli permette di tornare alla vita normale. Le peripezie di Carino son dunque diegeticamente il dichiarato *pendant* (e la ripetizione) di quelle di Sincero ("ti fo certo

che io.... fui simile ... caso che tu non sei", VIII 5), e ciò le rende un ulteriore (e irrinunciabile) strumento offerto al lettore e al critico per sciogliere o interpretare (soggettivamente, è chiaro, ma in qualche modo con l'avallo del testo) passi altrimenti oscuri, nonché gettare luce sulla complessa genesi del romanzo»: ERSPAMER 15. Ma già la Corti, nella sua sempre attualissima lettura dell'opera, aveva parlato del racconto di Carino come «ripresa speculare della vicenda amorosa del poeta, narrata nella prosa precedente» (CORTI<sup>3</sup> 298).

<sup>42</sup> «Ergasto solo, senza alcuna cosa dire o fare, appiè di un albero, dimenticato di sé e dei suoi greggi, giaceva»: I 9; «Finalmente io [...] mi era gittato appiè di un albero, doloroso e scontentissimo oltra modo»:VII 4. La similarità della postura e dell'atteggiamento psicologico hanno fatto riconoscere a molti critici la maschera di Sannazaro non solo in Sincero, ma anche in Ergasto: con l'importante episodio del canto di questo per la madre Massilia, inequivocabilmente riconosciuta da tutti i critici per Masella di Santomango, madre del Sannazaro.

<sup>43</sup> G. Boccaccio, *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, Milano, Rizzoli, 1969, p. 457.

<sup>44</sup> Il modello di riferimento è stato già indicato, senza tirarne tutte le conclusioni, in CARRARA<sup>1</sup> 67 e poi ripetuto in CARRARA<sup>2</sup> 118, nella note a piè di pagina a questa citazione.

<sup>45</sup> Recupero già individuato, senza vedervi però l'importanza che assume nella strutturazione di queste due prose, da Torraca: «Certamente, egli aveva letto anche il *Filocolo*. Lascio stare che nel romanzo di Boccaccio c'è un personaggio, il quale ha lo stesso nome di uno dell'*Arcadia* – Clonico [...]» (TORRACA 126). La segnalazione non è stata tuttavia poi accolta nei successivi commenti all'opera.

<sup>46</sup> *Zibaldone* 58 e poi ancora citato e commentato in *Zibaldone* 385 (G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, vol. I, pp. 80 e 298): ritorna ancora nell'abbozzo in prosa dell'*Inno ai Patriarchi* (G. Leopardi, *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzeni, Firenze, Accademia della Crusca, 2006, tomo II, *Appendici*, p. 286) e infine è «parafrasato» nella *Storia del genere umano* (*Operette morali*, edizione critica a cura di O. Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, p. 27), come ricorda, ripercorrendone tutte le occorrenze, Carlo Vecce (VECCE<sup>5</sup> 17). Sull'influenza dell'egloga VIII (e anche della farsa *La giovane e la vecchia*) nell'ultima parte del *Passero solitario*, cfr. CORTI<sup>2</sup> 195–207, che segnala per prima il molteplice recupero del verso 126 dell'egloga VIII. Aveva proseguito l'indagine dell'attenta lettura leopardiana delle opere di Sannazaro (oltre all'*Arcadia*, anche le *Rime*) S. Agosti, *Per un repertorio delle "fonti" leopardiane: Iacopo Sannazaro*, «Paragone», 210, 1967, pp. 99–103, ma ultimamente sempre Vecce, sulla scorta di De Robertis, ricorda l'impossibilità della lettura, da parte di Sannazaro delle *Farse*, con l'eccezione della *Presa di Granada*: col che vengano «a cadere le analogie rilevate tra testi come *Il passero solitario*, *La sera del dì di festa*, *Il sabato del villaggio*, e la farsa sannazariana *La giovane e la vecchia* attestata dal solo manoscritto di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II, II, 75» (VECCE<sup>5</sup> 12).

<sup>47</sup> Diversamente da quanto invece avvenuto per la *Vita Nova*, per la quale Guglielmo Gorni ha ricordato una presumibilmente originaria partizione in capitoli o «paragrafi» attestata nella tradizione Boccaccio di Alpha e nel codice Martelli di Beta (i due principali rami in cui si è dipartita la tradizione): con la conseguenza di ripristinare la presunta divisione autoriale in 31 paragrafi contro alla divisione in 42 stabilita dal Barbi, che riduce di un numero le unità fissate a metà ottocento dal veronese Alessandro Torri: cfr. G. Gorni, 'Paragrafi' e titolo della «*Vita Nova*», «Studi di filologia italiana», LIII, 1995, pp. 203–22, studio preliminare alla realizzazione della nuova edizione Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi («Nuova raccolta di classici annotati»), 1996.

<sup>48</sup> Vaticano Barberiniano Latino 3964, c. 1r. (ma cfr. in questo numero la precisazione di Villani alla nota 28, p. 144); il bolognese 881 (1322) della Biblioteca Universitaria; il parmense 3071 della Biblioteca Palatina; il Capponi 193 della Biblioteca Vaticana; il distrutto codice della Biblioteca di Torino NV 53 (MAURO 415–21). La prima stampa del 1502 e le sue ristampe esibiscono, invece, per la prosa I il titolo di «Proemio».

<sup>49</sup> Che, come noto, contamina la riproduzione (assai scorretta) della prima redazione secondo il ms. Vat. Lat. 3202 con le prose e egloghe XI–XII e l'epilogo *Alla sampogna* secondo la stampa definitiva. Per la descrizione del comportamento dei manoscritti principali (V<sup>f</sup> e VB; ma vd. già qui stesso Villani, p. 26) e delle prime stampe (VE, VE<sup>1</sup>, NA), della stampa definitiva (S) e del-

le ristampe di Aldo e Giunti, si rimanda ad un mio prossimo puntuale studio.

<sup>50</sup> DE ROBERTIS<sup>2</sup> 63. Che per l'appunto parla, a partire dalla prosa VII, di «relazione di contiguità» fra prosa e egloghe.

<sup>51</sup> Diversamente invece si comporta la stampa Summonte, dove il capolettera iniziale delle prose è disteso su cinque righe contro le tre dedicate a quello del primo verso delle egloghe: ma egualmente tre sono invece le righe assegnate a tutti i capilettera nelle due ristampe dell'edizione Summonte, l'aldina del settembre 1514 e la giuntina del marzo 1515.

<sup>52</sup> Basti qui il rilievo che le *deserte piagge* del prologo, dove il narratore prende a raccontare le rozze egloghe ascoltate in Arcadia, sono le stesse selve, gli stessi monti, a cui si rivolge nel congedo *A la sampogna*: ovvero quelle selve napoletane nelle quali, una volta rientrato, rielaborerà il suo periodo di esilio in senso positivo, recuperando tutto il valore dell'operazione culturale intrapresa (il *piacevole esercizio della rustica e boscareccia sampogna*) e rilasciando analogamente nelle due zone periferiche precise indicazioni metaletterarie. La sentenza gnomica finale della prosa I, difatti è costruita sulla medesima cifra della comparazione su cui si chiude l'ultima. Su questa prosa I, o 'Proemio' che dir si voglia, valgono ancora i miei 'appunti', ora in corso di elaborazione (BECHERUCCI<sup>0</sup>).

#### BIBLIOGRAFIA

(abbreviazioni bibliografiche in ordine alfabetico\*\*)

#### EDIZIONI MODERNE DELL'ARCADIA DI SANNAZARO:

CARRARA<sup>1</sup> = *Arcadia* di Iacopo Sannazaro, a cura di E. Carrara, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese («Collezione di classici italiani con note»), 1948.

CARRARA<sup>2</sup> = *Opere di Iacopo Sannazaro*. Con saggi dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna e del *Peregrino* di Iacopo Caviceo, a cura di E. Carrara, Torino, Utet («Classici italiani, 25»), 1952.

ERSPAMER = I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990.

ERSPAMER-MARINO = I. Sannazaro, *Arcadia / L'Arcadie*. Édition critique par F. Erspamer. Introduction, traduction, notes et tables par G. Marino, Le Belles Lettres, 2004.

MAURO = I. Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari, Laterza («Scrittori d'Italia»), 1961, pp. 3-132.

SCHERILLO = *Arcadia di Jacobo Sannazaro* con note e introduzione di M. Scherillo, Torino, Loescher, 1888.

#### STUDI (in ordine alfabetico):

BECHERUCCI<sup>0</sup> = I. Becherucci, *Modernità dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, presentati al congresso ADI 2008 e pubblicati on line nel settembre 2009.

BECHERUCCI<sup>1</sup> = I. Becherucci, *Le Egloghe non egloghe dell'Arcadia*, «Per leggere», XI, 20 (primavera 2011), pp. 107-27.

\*\* La bibliografia non pretende esaustività ed è strettamente funzionale a questo discorso (dunque la numerazione apicale dei saggi citati non comprende tutti i lavori sull'argomento dello studioso citato). Data l'ampiezza e la qualità della moderna ricerca sull'opera volgare di Sannazaro, è possibile aver contratto debiti non riconosciuti che, se segnalati, sarò grata di restituire.

- BECHERUCCI<sup>2</sup> = I. Becherucci, *Intorno alla prima edizione integrale dell'Arcadia del Sannazaro*, «Medioevo e Rinascimento», 25, 2011, pp. 249-77.
- BOZZETTI = C. Bozzetti, *Note per un'edizione del "Canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, «Studi di filologia italiana», 55, 1997, pp. 111-26.
- CORTI<sup>1</sup> = M. Corti, *Le tre redazioni della Pastorale di Pietro Jacopo De Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell'Arcadia*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CXXXI, 1954, pp. 305-51.
- CORTI<sup>2</sup> = *Passero solitario in Arcadia*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli «Campi del sapere», 2001, pp. 193-207.
- CORTI<sup>3</sup> = M. Corti, *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacobo Sannazaro*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi cit.*, pp. 283-304.
- DE ROBERTIS<sup>1</sup> = D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, «Storia della Letteratura Italiana», Milano, Garzanti, 1966, pp. 724-39.
- DE ROBERTIS<sup>2</sup> = D. De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione*, «Metrica», II, 1981, pp. 61-80.
- DIONISOTTI = C. Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CXL, 1963, pp. 161-211.
- FANARA<sup>1</sup> = R. Fanara, *Strutture macrotestuali nei Sonetti et canzoni di Jacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000.
- FANARA<sup>2</sup> = R. Fanara, *Sulla struttura del Canzoniere di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, «Critica letteraria», XXXV, fasc. II, 135/2007, pp.
- FENZI<sup>1</sup> = E. Fenzi, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'«Endimione»*, in *Studi di filologia e letteratura*, I, 1970, pp. 9-83 (Istituto di letteratura italiana dell'Università di Genova), pp.
- FENZI<sup>2</sup> = E. Fenzi, *«Et havrà Barcellona il suo poeta». Benet Garret, il Cariteo*, «Quaderns d'Italià», 2002, pp. 117-40.
- GUARINO = *L'Arcadia del Sannazaro e l'egloga rappresentativa tra Napoli, Ferrara e Venezia*, in *La Serenissima e il Regno*. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004) raccolti da D. Canfora e A. Carracciolo Aricò, Bari, Cacucci, 2006, pp. 369-82.
- HAYWOOD = E. Haywood, *«E che parlo io? E chi mi ascolta?»*. Poeti e pubblico nell'Arcadia di Iacopo Sannazaro, in *La Serenissima e il Regno cit.*, pp. 383-407.
- MENGALDO = P.V. Mengaldo, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, «Giornale storico della letteratura italiana», 139, 1962, pp. 219-45.
- PARENTI = G. Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993.
- PERCOPO = *Le Rime del Chariteo*, a cura di E. Percopo, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.
- RICCUCCI = M. Riccucci, *Il Neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacobo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001.
- SACCONE = E. Saccone, *L'Arcadia di Jacobo Sannazaro: storia e delineamento di una struttura*, in «Modern Language Notes», vol. 84, I, 1969, pp. 46-97.
- SANTAGATA<sup>1</sup>: = M. Santagata, *Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico*, in Id., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 296-341.
- SANTAGATA<sup>2</sup> = M. Santagata, *L'alternativa arcadica del Sannazaro*, in Id., *La lirica aragonese cit.*, pp. 342-74.
- TATEO = F. Tateo, *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo libri, 1967, pp. 11-109.
- TORRACA = F. Torraca, *La materia dell'Arcadia*, Città di Castello, Lapi, 1888.
- VECCE<sup>1</sup> = C. Vecce, *Una chiosa all'Arcadia*, «Filologia e critica», XVI (fasc. III, settembre-di-

- cembre), 1991, pp. 435-43.
- VECCE<sup>2</sup> = C. Vecce, *Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana* a cura di A. Comboni e A. Di Ricco, Università degli studi di Trento, 2000, pp. 222-52.
- VECCE<sup>3</sup> = C. Vecce, *Sannazaro e la lettura di Teocrito*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro* cit., pp. 685-96.
- VECCE<sup>4</sup> = C. Vecce, *Boccaccio e Sannazaro (angioini)*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 103-18.
- VECCE<sup>5</sup> = C. Vecce, *Leopardi e Sannazaro*, in *Leopardi e il '500*, a cura di P. Italia, prefazione di S. Carrai, Pisa, Pacini, 2010, pp. 9-25.
- VELLI = G. Velli, *Sannazaro e le «Partheniae myricae»: forma e significato dell'«Arcadia»*, in Id., *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, pp. 1-56.
- VILLANI<sup>1</sup> = G. Villani, *Per l'edizione dell'Arcadia del Sannazaro*, Roma, Salerno Editrice, 1989.
- VILLANI<sup>2</sup> = G. Villani, *Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. I. *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 869-87.
- VILLANI<sup>3</sup> = G. Villani, *Iacopo Sannazaro*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editore, 1996, vol. III, pp. 763-802.
- VILLANI<sup>4</sup> = G. Villani, *Processi di composizione e 'decomposizione' nell'Arcadia di Sannazaro*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XII, 1-2, 2009, pp. 49-77.

#### ABSTRACT

Al centro del *prosimetron* sono collocate due lunghe digressioni in forma di 'novelle', che hanno come protagonisti il personaggio principale e un giovanissimo pastore: i loro racconti, che fanno luce sulla vera identità dei due narratori (la delle quali ad oggi mai riconosciuta in una precisa figura storica), suggerisce insieme una diversa interpretazione di tutta l'opera, rivelando la novità dell'esperimento che Sannazaro realizza all'interno del genere pastorale così in voga in quegli stessi anni in tutta Italia.

Two lengthy digressions are placed at the centre of the *prosimetron* in the form of 'novellas'. The roles are those of the main character and a young shepherd boy. Their stories shed light on the true identity of the two narrators (the second narrator had never been recognised in a real historical figure until now) and suggest a different interpretation of the entire work, revealing the originality of Sannazaro's experiment within the pastoral genre which was so popular in Italy at the time.