

ISABELLA BECHERUCCI

'Teatralità' dell'Arcadia: prima ed ultima scena

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ISABELLA BECHERUCCI

'Teatralità' dell'Arcadia: prima ed ultima scena

La latente teatralità delle prime prose dell'Arcadia, costruite come una dettagliata descrizione di tableaux vivants in cui risaltano le esecuzioni liriche dei vari pastori di volta in volta sulla scena – sulla falsariga delle introduzioni premesse ad alcune delle Farse – e che si attenua al momento in cui «nasce il romanzo pastorale» (prosa VII), riappare con particolare evidenza in chiusura del libro (prosa ed egloga XII^a), quasi a voler circoscrivere il «piacevole esercizio» di una lunga stagione poetica nell'ambito di una grande rappresentazione funebre: due diversi 'attori' dinanzi al protagonista trasfigurato ricantano il grande dolore del Pontano per la morte della moglie, sceneggiando sul copione originale di questi un dramma che ha valenze simboliche universali e che ripropone per l'ultima volta quel tema mortuario presente fin dal principio dell'opera e affiorante nei vari epicedi per le molteplici tombe piante in Arcadia.

Se un po' da tutte le parti era arrivato, implicito o esplicito, il riconoscimento di una indubbia vocazione teatrale del *prosimetron* sannazariano, composto da uno che di rappresentazioni cortigiane difatti se ne intendeva non poco, è senz'altro infine con Francesco Tateo, uno dei massimi interpreti dell'opera, che questa interpretazione viene, si può dire, strenuamente difesa. E proprio alla luce e nel contrasto con le affermazioni e i tentativi di sistematizzazione dei generi letterari di due importanti testi teorici del Cinquecento (la *Lettera ovvero discorso di Giambattista Giraldi Cinzio sovra il comporre le satire atte alla scena* e il trattatello *Del dialogo* di Carlo Sigonio) Tateo conclude non solo che «la scena delle egloghe sannazariane ha molto della messinscena della rappresentazione» («funzione delle prose come descrizione di scenari boscherecci adatti alla rappresentazione»; «insistenza sulla delimitazione del “luogo ameno” o dell'*hortus conclusus* che si sanno essere affini all'invenzione del palco, a cominciare dalla prima prosa che fa del monte Partenio proprio uno spazio scenico su cui montano gli attori»), ma soprattutto che l'«elemento dialogico della bucolica, quei 'ragionamenti di cui si sostanziano le egloghe e a al di là degli speciali canti amebici, sono costruiti in funzione drammatica e protesi verso la rappresentazione scenica».¹ E il critico si sofferma in particolare sulla coppia delle prose VII-VIII, costruite su uno «schema drammatico» che – «con tutte le sue varianti e amplificazioni» – «interpreta il fondamentale contrasto del dialogo bucolico [...] fra l'uomo felice o saggio [...] e l'uomo infelice» che ha bisogno di conforto:² coppia che per l'appunto ho appena finito di studiare, perfettamente in linea con queste posizioni nel saggio intitolato *Le novelle di Sincero e di Carino*.³

Dunque, quanto all'assunto base di questa relazione e nella prospettiva del panel da me proposto, mi sembrerebbe di essermi ben inquadrata: l'*Arcadia* del Sannazaro come testo non teatrale, ma sicuramente con fortissima la componente della rappresentatività,

¹ F. TATEO, *Sulla funzione teatrale del dialogo bucolico* in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997) a cura di P. Andrioli, G.A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti, Galantina, Congedo Editore, 2000, 21-30.

² TATEO, *Sulla funzione teatrale...*, 27.

³ «Per leggere», 23, autunno 2012, pp. 49-78, poi in I. BECHERUCCI, *L'alternativo canto del Sannazaro. Primi studi sull'Arcadia*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2013, 89-131.

a partire dalla prosa I dove, ancora con Tateo, una prima «didascalia teatrale» introduce sulla scena il primo ‘attore’:⁴

[...] Ergasto solo, senza alcuna cosa dire o fare, appiè di un albero, dimenticato di sé e de’ suoi greggi, giaceva, non altrimenti che se una pietra o un tronco stato fusse [...]. Del cui misero stato Selvaggio mosso a compassione, per dargli alcun conforto così amichevolmente ad alta voce cantando gli incominciò a parlare: (I 9)

Ergasto mio, perché solingo e tacito
pensar ti veggio? Oimè, che mal si lassano
le pecorelle andare a lor ben placito [...] (I^e, vv. 1-3).

Qui la rappresentazione teatrale è tanto più evidente alla luce dei vv. 25-27 della prima egloga, «A dire il vero, oggi è tanta l’inopia / di pastor che cantando all’ombra seggiano, / che par che stiamo in Scizia o in Etiopia» che, se si mettono in relazione con il paragrafo introduttivo della prosa I appena citato, e in particolare coll’aggettivo *solo* che accompagna il nome proprio, in linea coll’analogo *solingo* del v. 1 dell’egloga («[...] perché solingo e tacito»), verrebbero a creare una netta contraddizione colla precisa affermazione della presenza, al contrario, di tutti i circonvicini pastori asserita sempre nella medesima prosa I poche righe prima (§ 8: «Ma essendo una fiata tra l’altre quasi tutti i convicini pastori con le loro mandre quivi ragunati») e subito ribadita all’inizio della prosa II (§ 1: «Stava ciascun di noi» e § 2: «non fu alcuno della pastorale turba»). E la lezione di questi versi 25-27 della prima egloga è tanto più importante in quanto variante sostitutiva di una prima che accampava solo una generica polemica morale (Vat. Lat. 3202: «De’ buon pastor che le sampognie preggiano», poi ripresa quasi esattamente nei vv. 4-5 dell’egloga X, nelle parole di Fronimo: «Selvaggio, oggi i pastor più non ragionano / de l’alme Muse, e più non pregian naccari», dove con Santagata, a cui si deve il rilievo, si deve notare la ripresa dell’avverbio di tempo *oggi* e dello stesso verbo *pregiare*.⁵ La nuova lezione della stampa definitiva pubblicata a Napoli nel 1504 per le cure di Pietro Summonte – e fino a Vecce testo di riferimento in tutte le edizioni moderne –⁶ àncora definitivamente la situazione a questo «così fatto luogo» descritto

⁴ BECHERUCCI, *L’alternò canto...*, 30. Il testo dell’opera è citato da I. SANNAZARO, *Arcadia*, Introduzione e commento di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013: con la sigla VECCE 2013 s’intendono gli apparati esegetici dell’opera. Analoghe le sigle degli altri commenti consultati in ordine cronologico discendente: MARINO 2004 = I. SANNAZARO, *Arcadia / L’Arcadie*. Édition critique par F. Erspamer. Introduction, traduction, notes et tables par G. Marino, Le Belles Lettres, 2004; ERSPAMER 2004 = I. SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990; CARRARA 1952 = *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.

⁵ M. SANTAGATA, *L’alternativa arcadica del Sannazaro*, in ID., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, 355. Sulla contraddizione insiste anche E. SACCONI, *L’Arcadia di Iacopo Sannazaro: storia e delineamento di una struttura*, «Modern Language Notes», 84 (1969) 46-97: 65, nota 30 (poi raccolto in ID. *Il “soggetto” del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori, 9-69). Senz’altro i versi 25-28 presentarono subito difficoltà d’interpretazione: la lezione del manoscritto Vaticano latino 3202 riprodotta dall’edizione critica di M. SCHERILLO (*Arcadia di Jacobo Sannazaro* con note e introduzione di M. Scherillo, Torino, Loescher, 1888) è corretta dalla Corti in «Che par che stiano...», come d’altronde anche nella stampa pirata vercellese del 1502.

⁶ L’edizione Vecce, invece, preferisce basarsi sul testo della ristampa napoletana, senza data e indicazioni tipografiche, ma attribuibile al giro di anni immediatamente successivi alla summontina, supponendo dietro l’operazione una precisa volontà autoriale (VECCE 2013, 45-46): ma su questo problema si tornerà

con meticolosità in tutta la prosa I, che prevede invece una folla di pastori ivi riunita e dedita ai consueti divertimenti. Come risolvere allora l'asserzione netta di una improvvisa 'mancanza' di pastori-poeti dell'egloga, laddove la prosa ne aveva affermata al contrario una folta presenza? La possibilità di interpretare il lemma *solo* come avverbio, che risolverebbe la contraddizione ('Ergasto soltanto, al contrario di tutti gli altri'), in questo caso invece occhieggiante al § 1 della prosa seguente («Ergasto, il quale, quantunque con la fioca voce e i miserabili accenti a sospirare più volte ne movesse, nondimeno tacendo, *solo* col viso pallido e magro [...]»), non è tuttavia necessario venga preferita, potendosi mantenere a questo la sua voluta ambiguità: infatti si deve leggere tutto il passo proprio come la prima scena di un grande quadro in movimento, che si apre con dei pastori da un lato che si dilettono dei loro giochi e da un altro con Ergasto appartato (dunque 'solo', in funzione predicativa del sostantivo: in una solitudine dunque non solo psicologica), ai piedi di un albero, verso cui Selvaggio, distaccandosi dal gruppo, si avvicina invitandolo a cantare. E difatti l'attacco della scena seconda (Prosa II) prevede, come all'aprirsi di un sipario, lo spostamento di tutto il gruppo dei pastori per attorniare il misero Ergasto, come d'altronde dichiarato subito all'inizio di questa (II 2: «non fu alcuno della pastorale turba a cui bastasse il cuore *di partirse quindi per ritornare ai lasciati giochi*, né che curasse di fornire i cominciati piaceri»).

D'altronde di un movimento di massa degli attori sulla scena parla ancora chiaramente l'egloga II^a, quasi in conclusione della quale compare appunto l'invocazione al gruppo di pastori tacitamente riunitosi attorno ai due cantanti che si erano incontrati lungo la via (non solo Sincero si era imbattuto in Montano, ma questi a sua volta aveva sorpreso il dormiente Uranio): «Pastor, che sete intorno al cantar nostro» (v. 117); «Pastor, che per fugire il caldo estivo [...] venite a me dolente» (v. 125-128). L'idea di una costruzione per *tableaux vivants* di questi primi capitoli dell'*Arcadia* è fortemente avvalorata dalla recente esperienza delle *Farse*⁷ e così in fondo l'opera era stata già intesa anche da Enrico Carrara che, nel descrivere la prosa I, aveva affermato: «Come allo svelarsi di una scena di teatro, già dalle prime battute ci apparisce il luogo ove l'azione (se tale può dirsi) si svolgerà: “Giace su la sommità di Partenio, non umile monte de la pastorale Arcadia».⁸

Riconosciuta, dunque, una 'scena' e degli 'attori', è altro dato di fatto che un po' tutti i critici si siano poi sempre cimentati nella difficile fatica della decrittazione dei nomi sotto cui si maschererebbero le persone reali che il poeta volle coinvolgere nella sua *pièce* e a cui per primi inviare il suo doloroso messaggio. Svelamento senza dubbio fondamentale per l'esegesi generale di un'opera cifrata, secondo quello che è lo statuto della poesia bucolica (come d'altronde anche per gli altri componimenti bucolici questo panel viene a dimostrare, attraverso le proposte dei relatori che mi seguono). Ed è su questo terreno che si scontrano le ipotesi più svariate che, riprendendo suggerimenti avanzati dagli

in sede recensoria. Sulla summontina, cfr. le «osservazioni preliminari» di G. VILLANI, *Per l'edizione dell'Arcadia del Sannazaro*, Roma, Salerno, 1989, 9-24 e ora ancora BECHERUCCI, *L'alterno canto...*, 11-46.

⁷ Torna più recentemente sul carattere di rappresentazione teatrale dell'*Arcadia* R. GUARINO, *L'Arcadia del Sannazaro e l'egloga rappresentativa tra Napoli, Ferrara e Venezia*, in *La Serenissima e il Regno...*, 369-82. Le sei farse sono ascritte a due momenti distinti: un primo «coincidente con i tempi della prima *Arcadia*» e un secondo «che ci porta invece agli anni '90, varcandoli»: G. VILLANI, *Iacopo Sannazaro in Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editore, 1996, vol. III, 763-802: 785.

⁸ CARRARA 1952, *Introduzione*, 11.

antichi commentatori dell'opera,⁹ rilanciano in un esercizio quasi virtuosistico le molteplici possibilità messe in campo: a partire da quella più estrema che aveva individuato il narratore nelle maschere di ben cinque pastori,¹⁰ poi attenuata da Giuseppe Velli colla proposta, subito largamente accolta dai commentatori, di vedere nei tre principali, Ergasto, Sincero e Opico, «la triade nella quale si rinfrange, nell'opera, l'unità dell'autore».¹¹

Alcune delle acquisizioni più certe sono, invero, ora autorevolmente sancite nelle note esplicative dell'ultimo commento, fresco di stampa, a cura di Carlo Vecce: che, pur suggerendo la sua personale interpretazione, non tralascia comunque di ricordare le alternative storiche associate al personaggio, in modo da permettere al lettore una serena opzione. Mi si permetta un breve elenco delle principali identificazioni di alcuni personaggi e di interessanti alternative in talune di queste, ricavabile dal commento di Vecce (ma senza affiancare qui il nome degli attributori), compilato in ordine della loro comparsa nel testo, a mo' della tavola introduttiva di un testo teatrale:

Fra i personaggi principali:

Ergasto = Sannazaro
 Montano = Pietro Iacopo De Iennaro
 Galicio = Luigi Galluccio, detto Elisio Calenzio
 Opico = Pontano; De Iennaro
 Serrano = Pietro Paolo Sarrano
 Sincero = ancora Sannazaro
 Carino = Sannazaro; Cariteo, ovvero Benedet Gareth
 Enareto = Iuniano Maio
 Barcinio = ancora Cariteo, ovvero Benedet Gareth
 Summontio = Pietro Summonte
 Meliseo = ancora Pontano

Fra i personaggi secondari:

Massilia, madre di Ergasto = Masella di Santomango, madre di Sannazaro
 Androgeo = Cola Sannazaro, il padre di Iacopo

Se la sommaria tavola, quanto alle assenze di molti nomi citati nell'opera – per i quali non si va oltre al tentativo di una possibile giustificazione pseudoetimologica – rivela che molto lavoro resta ancora da fare nella strada della ricostruzione dell'*identikit* dei vari pastori, quanto alle presenze essa sorprende per l'inatteso affiancamento degli stessi nomi storici a più personaggi, venendo a suggerire la concreta possibilità che una stessa figura reale possa avere assunto almeno una duplice maschera. A partire dal

⁹ Vale la pena ricordare almeno l'anonimo postillatore del primo Cinquecento che segna a margine dell'esemplare napoletano (Bibl. Naz. S.Q.XXI C 26: Sn²) numerose postille con curiose identificazioni (vd. la *Nota al testo* in VECCE 2013, 44) e il commentatore Jean Martin della sua *Exposition de plusieurs motz contenuz en ce livre, dont l'intelligence n'est commune*, in *L'Arcadie de Messire Jacques Sannazar, gentil homme Napolitain, excellent Poete entre les modernes, mise d'Italien en François par Jehan Martin Secretaire de Monseigneur Reverendissime Cardinal de Lenoncourt*, Paris, Michel de Vascosan et Gilles Corroset, 1544.

¹⁰ Così il postillatore di Sn², come ci ricorda ancora VECCE 2013 alla nota ad *Arcadia* II 6.

¹¹ G. VELLI, *Sannazaro e le «Partheniae myrica»: forma e significato dell'«Arcadia»* in ID., *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, 1-72: 9, nota 5.

personaggio principale, Sincero, che sicuramente si riflette in quello di Ergasto, come quasi tutti i critici non hanno mancato di sottolineare. Ma proprio muovendosi sul filo di questa, possiamo dire, ormai certa acquisizione, si possono spiegare anche molti degli altri doppioni venutisi a creare nel corso della vicenda narrata: di certo, come è innegabile una raffigurazione pastorale autobiografica nel primo personaggio che compare nel libro, così è anche vero che l'autore ha voluto contemporaneamente autopresentarsi – ma già in maniera velata fin dal *Prologo*, poi esplicitamente ripresa nel *Congedo*¹² – col profilo del coltissimo giovane poeta Azio Sincero dell'Accademia pontaniana, facendo anticipare espressamente la sua *sfraghis* dall'esatta designazione della sua patria, subito descritta come insuperabile nutrice di *nobilissimi* poeti, in quella medesima prosa VII che bipartisce l'opera in due grandi scenari messi continuamente a confronto fin dal *Prologo*, vale a dire il mitico mondo arcadico ricostruito con minuziosità nella prima parte e di sfondo ancora almeno fino alla prosa XI e la realtà cortigiana e accademica di Napoli, presente in sordina in tutta l'opera e poi in primo piano nella sua sezione finalissima (egloga XII^e).

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 posto, famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice quanto alcuna altra che al mondo ne sia. La quale da popoli di Calcidia venuti sovra le vetuste ceneri de la sirena Partenope edificata, prese et ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovane.
In quella dunque nacqui io [...] [VII 3-4].

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

Dunque al duplice e compresente piano della narrazione, e su cui l'obiettivo si muove facendo fuoco principalmente sulla scena pastorale e relegando quella reale nelle parti estreme dell'opera, corrisponde sicuramente una duplicità dei personaggi a seconda che recitino nell'una o nell'altra.

Di fatti anche in quasi tutte le altre maschere identificate, il nome del doppione – come peraltro quello di Sincero – allude con precisione alle generalità accademiche del personaggio, che vengono declinate solo in prossimità o addirittura ben addentro alla città di Napoli: permettendo l'associazione di una maschera sconosciuta e simbolica, assunta fintanto che questi agisce nelle selve arcadiche, al *nickname* dichiarato nel secondo grande scenario di sfondo nella parte conclusiva dell'*Arcadia*.

Di questo smascheramento, che comincia nella prossimità immaginativa e poi fisica della città partenopea, è sensibile segnale la seconda *sfraghis* dell'opera (dopo quella appena citata a firma del Sannazaro nella prosa VII) al centro di quell'egloga X dove si rievoca, per le parole di un pastore che ha percorso un viaggio di andata e ritorno

¹² In particolare l'opzione per una poesia elaboratissima, malgrado la topica definizione di 'naturalezza' e 'rozzezza' attribuita ai componimenti raccolti nel libro, è subito avanzata nell'epifonema a chiusura del *Prologo* citante un passo dell'*Opus agriculturae* dell'agronomo Palladio (MARINO 2004): «Che certo egli è migliore il poco terreno ben coltivare, che 'l molto lasciare per mal governo miseramente imboscire» (Prologo 6; e cfr. ancora BECHERUCCI, *L'alternò canto...*, 58-59); ma la autoproclamazione è dichiarata a chiare lettere in *Congedo* 16: «Tanto più che colui il quale ti compose di queste canne, quando in Arcadia venne, non come rustico pastore ma come coltissimo giovane, benché sconosciuto e peregrino di amore, vi si condusse» (anche a ripresa di quanto nello stesso congedo era già stato anticipato (1: «[...] degna di non da più colto, ma da più fortunato pastore»)).

opposto a quello di Sincero (dall’Arcadia a Napoli e da Napoli di nuovo in Arcadia),¹³ anche il «bello e lieto piano» lungo il quale «il bel», cioè il «placidissimo» Sebeto, «senza strepito alcuno» «col mar congiungesi»: volutamente contaminando qui, nelle citazioni, i due diversi passi dell’egloga X (vv. 16-18) e della prosa XI (§§ 2-3) che si riecheggiano, secondo una tecnica di cui ho dato ampia dimostrazione nello studio *Le egloghe non egloghe dell’Arcadia*.¹⁴ Infatti, proprio al centro del ricordo nostalgico dell’amata terra partenopea visitata un tempo da Selvaggio è nominato con nome proprio il poeta Giovan Francesco Caracciolo (v. 41: «Ma a guisa d’un bel sol fra tutti radia / Caracciol, che ’n sonar sampogne o cetere / non troverebbe il pari in tutta Arcadia»), di cui si riporta il canto e di cui si intessono contestualmente le «merite lode».¹⁵ Siamo, seppure ancora solo col cuore o cogli occhi della mente, dunque ormai nella Napoli del *virtuosissimo Caracciolo*, nella terra dove sorgeva la bella villa di Antignano, *celebratissima ninfa del gran Pontano*, dal Sannazaro rievocata nostalgicamente nella prima parte di quella prosa XI che apre la sezione dell’opera aggiunta in un secondo tempo,¹⁶ ma che è stata volutamente legata alla conclusione della prima redazione dagli evidenti richiami testuali con l’egloga che immediatamente la precede: in un commovente ricordo in cui l’aggettivo possessivo campeggia, sempre assieme ai superlativi, fin dalle prime righe, sia che accompagni la definizione della sua terra (XI 1: «*amenissimo* sito del *mio* paese»; XI 5: «*mia* nobile e *generosissima* patria») e dei suoi elementi (XI 2: «il *placidissimo* Sebeto, anzi il *mio* napoletano Tevere»), sia ad introduzione dei principali amici che in essa abitavano e di cui rappresentavano le eccellenze culturali (XI 4: «la bella Antiniana, *celebratissima* ninfa del *mio* gran Pontano»; XI 7: «le merite lode del mio *virtuosissimo* Caracciolo»). Il trionfo della figura retorica della *sfraghis*, come si è visto già anticipata nella prosa VII, ripresa nell’egloga X^e e poi all’inizio della prosa XI, come ancora più avanti nella medesima prosa con la puntuale menzione del «padoano Mantegna, artefice sovra tutti gli altri accorto et ingegnosissimo» (XI 35),¹⁷ si arricchisce della puntuale citazione di importanti siti partenopei, alcuni dei quali già anticipati dalla egloga decima (v. 16: «Baie e ’l gran Vesuvio», poi di nuovo in XI 3 a commento dei versi: «Né mi fu picciola cagione di focosi sospiri lo intender nominare Baie e Vesuvio, ricordandomi de’ dilette presi in cotali luoghi»), talvolta alternata con precise perifrasi geografiche («i soavissimi bagni, i maravigliosi e grandi edifici, i piacevoli laghi, le dilette e belle isolette, i sulfurei monti»): le quali, mentre interrompono l’immaginario e mitico paesaggio finora descritto, fanno del pari irrompere quella realtà napoletana che aveva risuonato solo

¹³ Pastore ancora non individuato in una figura storica fino al commento di Vecce dove, ma solo nell’*Introduzione* (VECCE 2013, 32), viene proposta una nuova identificazione coll’autore: «Selvaggio è un altro doppio di Sannazaro (come Ergasto e Carino)» (ma perché qui non cita Sincero? In ogni caso il suggerimento, che genererebbe l’impossibile contrapposizione di due stesse contrefigure nella prima egloga, non è poi per fortuna ripetuto *ad locum* nel commento: I 9).

¹⁴ BECHERUCCI, *L’alterno canto...*, 66-84.

¹⁵ Su questo poeta resta fondamentale, anche proprio per le connessioni colla sua presenza nell’*Arcadia* del Sannazaro, lo studio di Marco Santagata compreso in SANTAGATA, *La lirica aragonese...*, 24-87.

¹⁶ G. VILLANI, «*Arcadia*» di Iacobo Sannazaro, in *Letteratura italiana. Le Opere*, dir. Da A. Asor Rosa, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 871.

¹⁷ «In ogni caso, la menzione del “padoano Mantegna” assume, nell’*Arcadia*, il valore di un omaggio straordinario a uno dei grandi protagonisti della rinascita dell’Antico nel Quattrocento, in stretto rapporto anche con l’Umanesimo napoletano (si ricordi la relazione con il Pontano per la costruzione di un monumento a Virgilio a Mantova): così nel commento di Vecce al termine di una lunga e importante nota che ricostruisce perfettamente anche la ‘sinopia’ mantegnana dell’*ecfrasis* del bel vaso di legno di acero posto come premio per i vincitori della gara di lotta (VECCE 2013, 270).

nell'elogio di Sincero e che prelude al suo imminente ritorno – quello stesso dato per avvenuto nel *Prologo* – nella sua città nativa.¹⁸

E difatti proprio al centro di questa, dopo il suo lungo-breve viaggio di Sincero nelle profondità della terra che lo riporta «in sì breve spazio di tempo da Arcadia insino qui», proprio colla modalità del nome accademico sono introdotti l'umanista-editore Pietro Summonte e l'amico Cariteo:

E volendo io più oltre andare, trovai per sorte appiè de la non alta salita Barcinio e Summonzio, pastori fra le nostre selve notissimi, i quali con le loro gregge al tepido sole, però che vento faceva, si erano retirati, e, per quanto dai gesti comprender si potea, mostravano di voler cantare [48].

L'indicazione della diversa scena è, dunque, offerta anche attraverso la diversa denominazione dei personaggi, tanto più evidente per il Cariteo che, dopo l'ampio copione a lui attribuito nella prosa VIII col nome di Carino (naturalmente qui si sostiene la recente proposta, data solo come alternativa possibile dal commentatore Vecce),¹⁹ recupera il suo ben conosciuto nome accademico di Barcinio (dal toponimo latino della sua patria Barcellona). E così pure per il Pontano il quale, sia che si possa a lui attribuire l'importante parentesi arcadica recitata con la maschera di Opico, il *venerando* vecchio pastore vincitore dei ludi funebri in onore del Panormita,²⁰ sia che – con altri critici – a lui vada attribuita invece una comparsa meno rilevante nella figura secondaria di Uranio,²¹ si ripresenta proprio *in extremis* col nome bucolico di Meliseo che il rettore dell'Accademia Pontaniana aveva già assunto nella *Lepidina*, poi nell'omonima egloga *Meliseus* e che riprenderà ancora in *Acon* e in *Coryle* e in altri componimenti delle sue raccolte liriche.²² Tuttavia, se nell'ordine dell'individuazione delle figure storiche permangono – si è detto – ancora notevoli incertezze, anche se per questa così importante figura di vecchio pastore, riconosciuto capo di tutto il gruppo, Vecce prende decisa posizione a favore di una duplicazione della maschera di Pietro De Iennaro già intravisto nei panni di Montano, non segnalando le possibili alternative, in quello della scenografia il suo commento costituisce invero un passo decisivo, per lo meno nell'individuazione esatta del luogo dove si 'gira' la scena finale dell'opera.

Scena 'teatralissima' a fini di questa relazione, con le luci tutte puntate ora – proprio secondo le ultime indicazioni del commentatore – in un punto ben preciso nel cuore della città, alle pendici del colle di Monterone (originario insediamento greco di *Neapolis*,

¹⁸ E si veda P. SABBATINO, «La più fruttifera e dilettevole parte di Italia». *Il ritorno a Napoli nell'Arcadia del Sannazaro*, «Studi Rinascimentali», 6 (2008), 15-26. L'elogio a Napoli abbozzato alla prosa VII e ripreso e ampliato nella XI sembra risentire del pontaniano carme *Antinianam nympham invocat ad cantandas laudes urbis Neapolis* (*Lyra*, 6).

¹⁹ BECHERUCCI, *L'alterno canto del Sannazaro...*, 89-131.

²⁰ F. TATEO, *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990, 68-71 e poi ancora A. CARACCIULO ARICÒ, *Per Opico e per Tirsi*, «Lettere Italiane», 2007, 244-50.

²¹ F. TATEO, *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967, 24 e poi ancora M. RICCUCCI, *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001, 186.

²² I. I. PONTANI, *Carmina*, a cura di J. Oeschger, Bari, Laterza, 1948. Ma per le sole egloghe latine cfr. anche I. I. PONTANI, *Eclogae*, testo critico, commento e traduzione a cura di L. Monti Sabia, Napoli, Liguori, 1973. Per la cronologia e l'interpretazione delle singole egloghe disponiamo della tesi di dottorato di C. V. TUFANO, *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Facoltà di Lettere e Filosofia, Dottorato di Ricerca in Filologia Classica, Cristiana e Medievale-Umanistica, Greca e Latina, Ciclo XXIII (a.a. 2009-2010). Come segnalato nella tesi della Tufano, Meliseo è citato ancora negli *Hendecasyllabi* (1, 11, 2) e nel quarto carme della *Lyra* (vv. 10-33).

dove sorge la Chiesa di Sant'Agostino Maggiore che Vecce per primo identifica nell'*alto tugurio* intravisto da Sincero, appena uscito a riveder la luce, proprio alla sua destra),²³ dove si trovava la fontana della Bolla, dalla quale il viandante delle profondità della terra riemerge, con un magistrale colpo di scena, miracolosamente, proprio come il Fileno del *Filocolo*: non più le immaginose e talvolta spaventevoli grotte della tradizione letteraria e figurativa classica, attraversate nella discesa nelle viscere della terra anche alla ricerca simbolica delle proprie origini e delle ragioni della propria vicenda esistenziale nel lungo racconto che occupa quasi tutta la prosa XII, ma un luogo ben reale, in stretta prossimità col centro storico della città, per l'esattezza sulla piazza Sellaria, all'inizio del decumano maggiore (poi via dei Tribunali) che in pochi passi di «non alta salita» porta alla Cappella Pontano, a fianco della quale sorgeva anche la casa del grande maestro e capo dell'Accademia che da lui ormai prendeva il nome. È in *questo siffatto luogo* che Sincero s'imbatte nei due grandi amici nonché colleghi d'Accademia, Barcinio e Summonzio, a cui peraltro ha 'permesso' che venga attribuito il merito della stampa *ne varietur* dell'opera, prestando loro uno spazio fondamentale in apertura del libro, e che riporta da ultimo in primo piano quasi nella sua chiusura.²⁴ Mutata dunque d'improvviso la scena, colla sostituzione del reale *picciolo colle* dove, con Vecce, doveva trovarsi il vero *alto sepolcro* di Massilia a cui Selvaggio aveva guardato, puntando lo sguardo – esattamente come ora Sincero – su di «picciolo colle che da man dextra *gli* stava», è mutata del pari anche la situazione meteorologica: un *tiepido sole* sotto cui ora soffia un vento crepuscolare (XII 48: «però che vento facea»; e la notazione è ripresa quasi nel finale dell'egloga seguente, XII^c 301-303: «Ma prega tu che i venti non tel guastino, / ch'io ti farò fermar dietro a quei frutici, / pur che a salir fin su l'ore ne bastino») si sostituisce all'ardore dei meriggi estivi e allo scintillio delle notti stellate. Ma mutato è anche il protagonista che difatti non viene riconosciuto dai vecchi amici, «tanto il cangiato abito e 'l soverchio dolore *lo* avevano in non molto lungo tempo trasfigurato», e mutata infine è anche la struttura architettonica del prosimetro con l'anteposizione della divisione al testo poetico, come già Dante nel libello sempre tenuto presente, proprio per distinguere la «nova materia che appresso viene»:²⁵

Ma rivolgendomi ora per la memoria il lor cantare, e con quali accenti i casi del misero Meliseo deplorasseno, mi piace sommamente con attenzione avergli uditi; non già per conferirli con quegli che di là ascoltai, né porre queste canzoni con quelle, ma per allegarmi del mio cielo, che non del tutto vacue abbia voluto lasciare le sue selve; le quali in ogni tempo nobilissimi pastori han da sé prodotti, e dagli altri paesi con amorevoli accoglienze e materno amore a sé tirati. Onde mi si fa leggiero il credere che da vero in

²³ Col conseguente e notevole riconoscimento di sant'Agostino da Ippona e la precisa allusione al suo più famoso trattato, *De civitate Dei*, nella lunga perifrasi del «gran bifolco africano, rettore di tanti armenti, il quale a' suoi tempi, quasi un altro Anfione, col suono de la soave cornamusa edificò le eterne mura de la divina cittade» [XI 47].

²⁴ «La cagione che principalmente a questa volontaria audacia mi mosse [...] di porre da me stesso mano a pubblicare in stampa ... movendomi ancora a questo non poco la autorità del vostro Cariteo»: sono le parole di Summonzio che firma la *Dedica* dell'*Arcadia*. Discordo del tutto colla posposizione nell'edizione di VECCE 2013 (come già in quella di Alfredo Mauro, in I. SANNAZARO, *Opere volgari*, Bari, Laterza, 1961) di questo testo liminare, ma fondamentale per la storia dell'opera, nell'*Appendice* e non in apertura del volume, come nella stampa dell'edizione integrale del 1504 (posizione originaria ripristinata da ERSPAMER 1990), proprio tenendo conto di questo richiamo coi personaggi recitanti nell'ultima egloga e sulla base di una possibile paternità sannazariana della lettera dedicataria: cfr. ancora BECHERUCCI, *L'alterno canto...*, 34-42.

²⁵ DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996, cap. 20, § 2.

alcun tempo le Sirene vi abitassero, e con la dolcezza del cantare detinessero quegli che per la lor via si andavano [XII 51-52].

Di materia nuova per l'appunto si tratta, costituendo il dodicesimo componimento nel quale si ricanta il dolore di Pontano consegnato all'egloga latina *Meliseus a quo uxoris mors deploratur*, un *hapax* nell'opera sannazariana, che il commento a sua introduzione si sforza di giustificare: dapprima il narratore afferma che questo lamento a tre voci è ascoltato per vedere quanto i canti del suo paese si avvicinassero a quelli uditi in Arcadia [XII 49]; poi sembra correggersi aggiungendo che a questo canto in verità è stato concesso ancora del tempo, oltre quello già *malamente dispeso* in Arcadia, non già per confrontarlo con quelli che di là aveva ascoltato né per paragonare queste canzoni con quelle, ma per rallegrarsi che anche a Napoli se ne facessero delle bellissime («non già per conferirli con quegli che di là ascolai, né per porre queste canzoni con quelle, ma per allegrarmi del mio cielo, che non del tutto vacue abbia voluto lasciare le sue selve [...]») [XII 51]: nella evidente contraddizione si trova probabilmente il senso segreto dell'ultimo esperimento realizzato dal Sannazaro, che insieme è omaggio al magistero poetico del Pontano²⁶ e risposta all'affermazione di un suo indiscusso primato poetico, contenuta nella sua prima egloga latina *Lepidina* (pompa VII, vv. 57-66, quasi in conclusione del canto della ninfa Antiniana, che appunto termina con la profezia dell'imminente avvento di altri insigni poeti bucolici). Al di là del discorso meta-poetico che, svolto in tutta l'opera con costanti emersioni in sintomatiche porzioni testuali e strettamente connesso coll'identificazione dei personaggi citati sotto i nomi allegorici, trova qui il suo coronamento (e che meriterà un'ampia trattazione a parte),²⁷ *l'hors d'oeuvre* mantiene tuttavia, o meglio riprende e rilancia gli evidenti tratti di *récit* teatrale che avevano già contrassegnato fortemente i primi esperimenti bucolici poi raccolti nel libro e che sono invece molto meno marcati nell'egloga latina liberamente reinterpretata: sul piano formale, il testo è tutto contrassegnato da forti determinazioni deittiche, su una delle quali, a esatto calco del modello latino, si apre il componimento anche indicando subito, fin dall'*incipit*, la sua stretta parentela col genere della melodia trenodica («Qui cantò Meliseo, qui proprio assisimi»: e l'avverbio di luogo *qui* ribattuto nello stesso verso è anche quello su cui si aprono o chiudono gran parte delle epigrafi funebri latine e volgari),²⁸ che si susseguono fin quasi nel finale (vv. 34: «Quinci si vede ben»; v. 40: «Qui sempre ti farò di fiori un cumulo»; 291: «qui sopra l'erba fresca il manto spandine»), quando la voce stessa di Meliseo viene d'improvviso a concludere l'egloga; per mezzo di tali indicatori, e proprio moltiplicando i numerosissimi aggettivi dimostrativi lungo l'arco di tutto il componimento, la scena cittadina artificiosamente boschereccia vive realisticamente nello sguardo del lettore, così fittamente adorna com'è delle piante della tradizione bucolica che circondano il ben reale tempietto a cui alludono i versi iscritti da Pontano su di un alto pino (vv. 37-39: «Quest'è l'altar che in

²⁶ Così anche Vecce nel libero commento che segue all'egloga (VECCE 2013, 324: «L'egloga è anche un omaggio di Sannazaro al maestro dell'Umanesimo napoletano, e in particolare al Pontano “bucolico-georgico” delle *Eclogae* e del *De hortis hesperidum*».

²⁷ Che qui naturalmente non è possibile comprendere: si anticipa solo che chi scrive resta ancorato (e sviluppa) alla linea Tateo-Caracciolo Aricò nei saggi citati alla nota 20.

²⁸ E se al bucolico rinvia il verbo *cantare* su cui si apre appunto la prima egloga virgiliana, il *faggio* su cui è scritta la prima epigrafe letta in apertura della XII^e sannazariana ne ricorda anche il carattere epicedico, esserdo puntuale richiamo della quinta bucolica col lamento di Mopso per la morte dell'amata Dafni trascritto in *viridi cortice fagi*.

tua memoria edifico; / *quest'*è il tempio onorato, e *questo* è il tumulo / in ch'io piangendo il tuo bel nome amplifico») e a cui i due interlocutori si avvicinano nella parte finale dell'egloga (v. 298: «Poggiamo or su, ver *quella* sacra edicola»). Collaborano ancora alla teatralità del pezzo l'andamento volutamente dialogico-mimetico tipico dell'amebeo, ma che mantiene qui costanti, senza mai permettere una possibile sovrapposizione, le 'parti' assegnate ai due interlocutori, anche tenendo conto delle loro competenze reali: al poeta Cariteo il compito principale di 'ricantare' il pianto del maestro in tre lunghi epicedi che potrebbero vivere anche autonomamente, all'editore Summonte, inizialmente lettore con Barcinio delle brevi epigrafe incise sulle cortecce degli alberi, solo quello di stimolare l'amico alla loro riesecuzione e alla loro diffusione scritta: «Deh, se ti cal di me, Barcinio, scribili, / a tal che poi, mirando in questi cortici, / l'un arbor per pietà con l'altro assibili» (vv. 244-46). Da ultimo, la tensione altissima creata dagli accenti di dolore ricantati da Barcinio e dalla commossa ricezione di questi da parte di Summozio (v. 4: «Oh pietà grande! [...]»; v. 25: «Dir non potrei quanto lo udir diletta mi»; vv. 52-54: «Or non si mosse da' superni talami / Filli a tal suon? ch'io già tutto commovomi; / tanta pietà il tuo dir nel petto esalami»; vv. 58-60: «Tanto i miei sensi al tuo parlar si ingordano, / che temprar non gli so») che manifesta più volte il vivo desiderio di udirne le parole in prima persona, si stempera nella comparsa finale del protagonista e nella riesecuzione in diretta di alcune fra le prime note di dolore che Barcinio aveva letto sulla falsa riga della loro incisione su di un albero (un nespole che, assente come pianta nel testo pontaniano, sottolinea la novità tutta sannazariana dell'ultimo lamento), chiudendo quasi in struttura circolare il lungo componimento:

Quel biondo crine, o Filli, or non increspilo
con le tue man, né di ghirlande infiorilo,
ma del mio lacrimar lo inerbi e incespilo [vv. 19-21].

I tuoi capelli, o Filli, in una cistula
serbati tegno, e spesso, quand'io volgoli,
il cor mi passa una pungente aristula.
Spesso gli lego e spesso, oimè, disciorgoli,
e lascio sopra lor quest'occhi piovere;
poi con sospir gli asciugo, e insieme accolgoli [vv. 313-25].

L'ingresso in scena, così in ultimissima istanza dell'addolorato pastore (con una tecnica che ho ritrovato – se è lecito un accostamento che non ha niente di scientifico – nel film *Todo sobre mi madre* di Pedro Almodovar, dove ugualmente quasi in conclusione si scioglie l'appassionante *quête* del protagonista, ricercato lungo tutto il film, con la sua apparizione proprio al termine di una commemorazione funebre), corona il forte desiderio di udirlo cantare in prima persona nuovamente espresso da Summozio («Io vorrei pur la viva voce intendere, / per notar de' suoi gesti ogni particola»), in un crescendo di *pathos* che culmina nella sua offerta votiva e nell'invocazione al cielo perché ne permetta l'ascolto (vv. 304-309), soprattutto rispetto al modello pontaniano. In questo, infatti, il vecchio pastore, ugualmente sempre nominato, ma presente solo per interposta persona nelle battute dei due interlocutori che ne fanno rivivere i miseri accenti consegnati nelle epigrafi sui noccioli e nel ricordo delle sue parole riportate ora da Cicerisco, che a sua volta riporta anche quelle cantate dalla ninfa Patulci, resta invero recluso nella sua oscura grotta (v. 181-82: «Haec Meliseus, et antro sese condit opaco; / ex illo laetet et cura tabescit et annis»), mentre la soddisfazione dell'analoga attesa di vederlo viene rimandata ad un prossimo futuro, insieme con la speranza anche

di una sua possibile consolazione affidata, secondo il paradigma ovidiano, ai lavori campestri.

Tristitiae quoque meta sua est. Meliseus ab antro
 prodebit tandem segestis memor et memor horti,
 diluet et rastris curas et falce dolorem (vv. 242-44).

Col canto funebre dello stesso Meliseo che deve essere fisicamente uscito dal nascondiglio, tanto che nessuno dettaglio è fornito del suo movimento proprio a sottintendere un suo reale e ben visivo spostamento sulla scena, si chiude invece l'ultima e la più complessa prova 'recitativa' dell'*Arcadia*: la voce disperata, già riportata da Barcinio nei tre lunghi lamenti al centro del componimento, si modula infine in una dolcissima allocuzione alla moglie scomparsa, che sembra chiudersi sovrapponendo il pianto stesso di Sincero per la fanciulla amata, su cui si apre il congedo, col dolore improvvisamente più temperato del vecchio Maestro.²⁹

²⁹ Anche per la notazione stilistica, tipica di tanti componimenti sannazariani (v. 319: «Basse son queste rime, esili e povere»), appunto ripresa proprio in apertura del congedo *A la sampogna*, 1: «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». Ma già una possibile proiezione della fanciulla amata su Adriana qui pianta sembra balenare ai vv. 265-67 non risultando dalla poesia pontaniana tale durezza da parte delle moglie («Quella che a Meliseo sì altera e rigida / si mostrò sempre, or mansüeta et umile / si sta sepolta in questa pietra frigida»).