

STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

Volume I
DALLE ORIGINI A DANTE

Volume II
IL TRECENTO

Volume III
IL QUATTROCENTO

Volume IV
IL PRIMO CINQUECENTO

Volume V
LA FINE DEL CINQUECENTO E IL SEICENTO

Volume VI
IL SETTECENTO

Volume VII
IL PRIMO OTTOCENTO

Volume VIII
TRA L'OTTO E IL NOVECENTO

Volume IX
IL NOVECENTO

Appendice

Volume X
LA TRADIZIONE DEI TESTI
(Coordinatore: CLAUDIO CIOCIOLA)

Volume XI
LA CRITICA LETTERARIA DAL DUE AL NOVECENTO
(Coordinatore: PAOLO ORVIETO)

Volume XII
LA LETTERATURA ITALIANA FUORI D'ITALIA
(Coordinatore: FRANCESCO ERSPAMER)

Volume XIII
LA RICERCA BIBLIOGRAFICA. LE ISTITUZIONI CULTURALI
(Coordinatore: MARIO SCOTTI)

Volume XIV
BIBLIOGRAFIA DELLA LETTERATURA ITALIANA. INDICI

Con il patrocinio di

ENTE CASSA DI RISPARMIO DI ROMA



STORIA DELLA
LETTERATURA ITALIANA

Diretta da
ENRICO MALATO

Volume III
IL QUATTROCENTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI - BARI
DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA
INV. N. 9005731



SALERNO EDITRICE
ROMA

tere, a cura di M. CORTI, cit. (che pubblica anche testi già presenti nel *Cansonero*); affrettato e non privo di insidie è invece *Rimatori napoletani del Quattrocento*, a cura di A. ALTAMURA, Napoli, Fiorentino, 1962. *Le rime di Benedetto Gareth detto il Caritheo secondo le due stampe originali* sono a cura di E. PÈRCOPO, Napoli, Tip. dell'Accad. delle Sc. - Biblioteca Napoletana di Storia e Letteratura, 1892. Sul Cariteo ora si vedrà G. PARENTI, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993. Studio complessivo ed importante è M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

Per la prosa: il *De maiestate* del Maio è a cura di F. GAETA, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956 (ma si tratta di edizione non sicura); si veda poi DIOMEDE CARAFA, *Memoriali*, a cura di F. NARDELLI PETRUCCI, Roma, Bonacci, 1988; e L. MIELE, *Modelli e ruoli sociali nei 'Memoriali' di Diomede Carafa*, Napoli, Federico & Ardia, 1989. Si segnala inoltre FRANCESCO GALEOTA, *Le lettere del 'Colibeto'*, a cura di V. FORMENTIN, Napoli, Liguori, 1987 (con Introduzione alle pp. 1-82); su Ceccarella Minutolo, si veda B. CROCE, *Poesia volgare a Napoli nella prima metà del Quattrocento*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953², vol. I pp. 64-76 (il saggio è già del 1930); e quindi S.O. CASALE, *L'epistolario quattrocentesco di Ceccarella Minutolo: fortuna critica e canone ecdotico*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 505-17. La *Cronaca* del Ferraiolo è ora a cura di R. COLUCCIA, Firenze, Accademia della Crusca, 1987. Per Loise De Rosa, A. ALTAMURA, *Napoli aragonese nei ricordi di Loise De Rosa*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1971.

I volgarizzamenti: CAIO PLINIO SECONDO, *La Storia Naturale [Libri 1-xi] tradotta in «napolitano misto» da Giovanni Brancati. Inedito del sec. XV*, a cura di S. GENTILE, 3 voll., Napoli, La buona stampa, 1974; *Vita e favole di Esopo*, a cura di S. GENTILE, Napoli, Liguori, 1988 (postumo, a cura di F. BRUNI e A. VÀRVARO; una prima provvisoria ediz. del Gentile si ebbe nel 1961 a Bari, Adriatica); *Aesopvs, Vita et Fabulae latine et italice per Franc. De Tuppò M.CCCC.lxxxv*, a cura di C. DE FREDE, Napoli, Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio, 1968 (Introduz. alle pp. VII-XV).

Sull'arte: P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di corte nella Napoli Angioina*, Firenze, Cantini, 1986; R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano, Edizioni di Comunità, vol. I 1975, e II 1977; per gli aspetti urbanistici a Napoli, C. DE SETA, *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*, Bari, Laterza, 1973, interessante anche per le numerosissime antiche tavole riprodotte (l'età angioina e aragonese alle pp. 67-174).

IACOPO SANNAZARO

di GIANNI VILLANI

I. LA CORTE ARAGONESE E L'ACCADEMIA PONTANIANA

A Napoli durante il regno di Ferrante I (1458-1494) e quello, assai più breve e travagliato, dei suoi successori, Alfonso II, Ferrandino e Federico - la cui storia, tra alterne vicende, si consumò di fatto in pochi anni (1494-1501) -, la funzione della corte e quella dell'Accademia vennero per taluni aspetti a differenziarsi. Mentre nell'età del Magnanimo i due riferimenti istituzionali dell'Umanesimo meridionale si erano trovati pressoché a coincidere (agli inizi anche come sede, quando l'Accademia si era detta *Alphonsina*), ora cominciano a distinguersi, pur senza alcun contrasto, almeno in questo: in quanto se l'Accademia accentua la sua funzione di centro destinato all'elaborazione della filologia, della poesia latina e del pensiero scientifico e politico, la corte si pone come punto di riferimento sempre più importante per la nuova fioritura dell'opera in volgare. In realtà Ferrante, politicamente impegnato in una difficile opera di consolidamento interno ed esterno, protesse certo letterati e umanisti: ma in un modo che - se a questi poté apparire meno munifico di quello del Magnanimo, certo meno direttamente partecipato - mirava a favorire una più articolata e stabile organizzazione della cultura, tanto da aver dato nuovo vigore allo Studio a partire dal 1465.

In particolare l'universo della corte, ancor più grazie all'opera dei figli di Ferrante e alle intense relazioni che pure un'accorta politica matrimoniale aveva favorito, offriva le ragioni ideali per un colto rispecchiamento, affidato soprattutto ai modi della poesia bucolica e lirica (proprio a Federico, umanisticamente educato dall'accademico Elisio Calenzio, era indirizzata la «Raccolta Aragonese» pervenuta da Firenze nel 1476). Si aggiungano le ragioni della celebrazione, della festa, del teatro, del divertimento: così si spiega come anche certa letteratura minore, non ufficialmente cortigiana, possa sbocciare quale ulteriore riflesso aragonese: con caratteri di occasione ma non priva di interesse, per le informazioni letterarie e di costume che conserva, come nel caso del *Balzino* di ROGERI DE PACIENZA di Nardò, poema in ottave scritto in occasione del viaggio (1497) da Lecce a Napoli di Isa-

bella del Balzo, moglie di Federico e ormai regina.¹ Né si dimenticherà che persino alcuni importanti volgarizzamenti, come il Plinio di Brancati, nascevano per impulso della corte, nel caso specifico per esplicita richiesta di quel Ferrante che pure non era in grado che di scrivere in una curiosa lingua, ibrida di forme spagnoleggianti e napoletane; e la cui Cancelleria finì comunque con l'essere punto di riferimento per l'elaborazione del volgare a Napoli, magari con fini non strettamente letterari, e semmai diplomatico-politici (si pensi ai *Memoriali* di Diomede Carafa). In ogni caso più costanti furono, nell'Accademia, gli interessi per le tematiche civili: da parte di Pontano innanzitutto, ma pure di Tristano Caracciolo, Diomede Carafa, Francesco Elio Marchese. Questo aspetto, determinante di certe peculiarità dell'Umanesimo meridionale, si spiega anche perché molti accademici o erano inseriti organicamente nell'amministrazione dello Stato – emblematico il caso di Pontano, ma notevoli incarichi di governo avrebbe avuto, ad esempio, il Cariteo –, o erano addirittura essi stessi uomini d'armi: come ANDREA MATTEO ACQUAVIVA d'Aragona (1458-1529), duca di Atri e Teramo, che seppe ben contemperare l'esercizio militare con la passione letteraria, mecenate e propugnatore di importanti imprese editoriali, come quella della *princeps* del *De partu Virginis* sannazariano (vd. anche cap. x par. 5).² Il grande fervore intellettuale, la molteplicità degli interessi sia sul versante latino sia sul versante volgare, l'accentuarsi nel tempo dell'attività filologica su quella creativa, anzi faranno sì che non di rado e soprattutto agli inizi del nuovo secolo gli accademici si adoperassero come curatori di testi. Chi più di tutti seppe interpretare il ruolo di umanista-editore, forse con atteggiamenti anche troppo critici,³ non v'è dubbio che fosse il napoletano PIETRO

1. Sulla figura di Rogeri de Pacienza richiamò già l'attenzione B. CROCE, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, Bari, Laterza, 1916, pp. 13-15. Per i testi (che in sé rimangono comunque di modesto valore letterario) si può oggi accedere a ROGERI DE PACIENZA, *Opere*, a cura di M. MARTI, Lecce, Milella, 1977.

2. Intorno al 1525 l'Acquaviva, che per altro fu imparentato con gli aragonesi, attrezzò anzi una sua tipografia, affidandone la direzione ad Antonio Frezza. Da questa officina nel 1526 uscì pure, dello stesso umanista, il *Plutarchi de virtute morali*: su di lui vd. l'ampia voce di C. LORENZETTI nel *DBI*, vol. I 1960, pp. 185-87.

3. Non pochi indizi o anche elementi concreti convergono in tale direzione, per cui si veda: F. TATEO, *Per l'edizione critica dell'Actius' di Giovanni Pontano*, in « Studi mediolatini e volgari », a. XII 1964, pp. 145-94; e L. MONTI SABIA, di cui qui si ricordano almeno le prime indicazioni fornite in *La 'Lyra' di Giovanni Pontano edita secondo l'autografo codice Reginense latino 1527*, in « Rendiconti dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli », n.s., a. XLVII 1972, pp. 1-70. Per alcuni interventi di Summonte sul testo dell'*Arcadia* nella *princeps* del 1504 si

SUMMONTE (1453-1526), legato di profonda amicizia a Pontano, Sannazaro, Cariteo. Sarà lui a curare per i tipi del Mayr il testo definitivo dell'*Arcadia* (1504) e quello della seconda redazione dell'*Endimione* (1509); e nel contempo, passando al latino e con l'aiuto del Sannazaro, ad assumersi la cura dell'*opera omnia* del Pontano (tra 1505 e 1512, sempre presso il Mayr). Personaggio assai versatile, che riuscì a lasciarci anche una lucida analisi sullo stato dell'arte a Napoli nella lettera a Marcantonio Michiel, dopo la morte del Pontano (1503) il Summonte ereditò la direzione dell'Accademia insieme a Girolamo Carbone, che significativamente pure si impegnò sul fronte editoriale, curando per il tipografo De Caneto gli *Amori* di Giovan Francesco Caracciolo (Napoli 1506).

Assai forte fu comunque nel tempo e sino a che la Pontaniana non sarà definitivamente chiusa (1543), l'interesse per la poesia latina, che via via si attesta quasi come un fronte di resistenza dell'Umanesimo napoletano. Ai nomi già ricordati (cap. x par. 5) si aggiungeranno almeno quelli di GIROLAMO ANGERIANO (Napoli, circa 1470-Ariano di Puglia, 1535), vissuto prima nella corte e membro dell'Accademia, autore degli *Erotopaignion*, raccolta di epigrammi latini (1512), nonché di ecloghe e di un poemetto satirico (*De principum miseria*) sui costumi della nobiltà (1522); o di POMPONIO GAURICO (Gauro [Salerno], 1481-circa 1530), che fra le altre cose scrisse un *Liber elegiarum* (1523), molto amico di Sannazaro e lettore di umanità nello Studio, prima che nel 1509 gli succedesse Summonte, vissuto anche nella Padova di Pomponazzi e a Roma; o di GIOVANNI COTTA (Legnago, 1480-Viterbo, 1510), curatore di testi latini e autore di *Carmina*, che ebbe il merito di contribuire a diffondere fuori di Napoli la conoscenza del Sannazaro. Come già si vede, agli inizi del nuovo secolo si accentua la tendenza dei pontaniani a tenere i contatti con altri centri italiani, soprattutto Roma, dove ancora soggiogneranno GIROLAMO BORGIA (Napoli, 1475: ma originario di Valenza, infine vescovo di Massa Lubrense; morto dopo il 1540), ANTONIO TELESIO (Cosenza, 1482-1534), LUCA GAURICO (Giffoni [Salerno], 1475-1558), fratello di Pomponio, astrologo e matematico, poi vescovo, comunque anche lui in contatto col Pomponazzi a Padova, e difensore di un giusto concetto di « otium » nel *De ocio liberali*.⁴

rimanda invece a G. VILLANI, *Per l'edizione dell'Arcadia' del Sannazaro*, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 10-21.

4. Cfr. E. DI LORENZO, *La lettura del 'De ocio liberali' di Luca Gaurico*, in AA.VV., *Letteratura fra centro e periferia. Studi in memoria di Pasquale Alberto De Lisis*, Napoli, ESI, 1987, pp. 285-95.

Una volta naufragato il sogno aragonese, l'Accademia sopravvive come importante luogo di rifugio, in un quadro politico-culturale ad essa non più favorevole, e in un clima assai diverso da quello in cui si era potuta esprimere la vivacità di un Panormita; è però vero che in questo momento, e fondamentale sarà il ruolo del Sannazaro, la vecchia Pontaniana costituisce il punto di continuità tra passato e presente e assicura un naturale transito verso i nuovi tempi (per l'ultimo periodo in particolare si veda il vol. iv, sez. vi cap. ix).

2. VITA DI IACOPO SANNAZARO, POETA «SINCERO»

Tra schiette amicizie e affetti resi solidali dalla partecipazione a un comune contesto di esperienze umane sociali artistiche, e sulle ragioni di una cultura colma e raffinata, si delineò l'esistenza di Iacopo Sannazaro. Nel fondo tuttavia non tardò a prender corpo la consapevolezza del rapido mutare di una stagione storica, tra apogeo e tramonto dell'Umanesimo, consumatasi in un riserbo a tratti segnato di *spleen* e quasi esso stesso una ricerca di stile. Anche gli amori di Sincero non furono che tenere idealità.

Iacopo nasceva a Napoli nel giorno stesso di S. Nazzaro - 29 luglio -, stando a quanto il poeta ama ricordare in più di una circostanza (*Eleg.*, II 2; *Epigram.*, II 37), e in un anno che si deve fissare al 1457.⁵ La famiglia paterna, di nobiltà cittadina, apparteneva al seggio di Portanuova; ma la fortuna già accumulata da Niccolò de' Sannazari, bisnonno di Iacopo (trasferitosi da Pavia nel Regno ormai di Napoli al séguito di Carlo III di Durazzo,⁶ nel 1380), dopo aver accusato dei primi danni per l'ostilità di Giovanna II, era stata compromessa dallo stesso Ferrante, che aveva espropriato una prezio-

5. Cfr. M. CORTI, *Ma quando è nato Iacopo Sannazaro?*, in AA.VV., *Collected essays on Italian language & literature presented to Kathleen Speight edited by Giovanni Aquilecchia, Stephen N. Cristea, Sheila Ralphs*, Manchester, Univ. Press Barnes & Noble Inc., 1971, pp. 45-53. E aggiungiamo: *Iacopo o Iacopo?* La prima forma è essenzialmente autorizzata dagli autografi sannazariani: sia delle lettere volgari, sia dei testi latini. La seconda tende però a divulgarsi già nel XVI secolo (seppure non senza oscillazioni diverse), e comunque oggi può raccomandarsi in ragione del suo profilo meno segnatamente latineggiante.

6. Ne rimane testimonianza nella stessa *Arcadia*: «E lo avolo del mio padre, da la cisalpina Gallia, [...] capo di molta gente con la laudevole impresa del terzo Carlo ne l'ausonico regno [l'Italia Meridionale] venendo, meritò per sua virtù di possedere l'antica Sinuessa, con gran parte de' campi Falerni, e i monti Massici, insieme con la picciola terra sovrapposta al lito ove il turbulento Voltorno prorompe nel mare, e Linternò [...]» (pr. VII 5-6; cit. da I. S., *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961, pp. 47-48).

sa miniera di allume posseduta dai Sannazaro presso Agnano (1465). Tant'è che allorquando Cola, padre di Iacopo, morì lasciando due figli, la madre del poeta Masella di Santomango, di famiglia salernitana, si vide costretta a ritirarsi (1470 ca.) nel proprio feudo di San Cipriano Picentino, nella valle della Contea di Giffoni (vd. *Eleg.*, III 2, *Quod pueritiam egerit in Picentinis*, 'sulla fanciullezza trascorsa nel Picentino'). Nei silenzi e nelle solitudini di questo agreste soggiorno probabilmente cominciarono ad affiorare certe inclinazioni malinconiche del Sannazaro, rese allora più sottili dal rimpianto di una fanciulla conosciuta e vagheggiata a Napoli, identificabile in Carmosina Bonifacio, del medesimo seggio di Portanuova, poi ricordata in *Epigr.*, I 45 (*De Harmosyne*), forse adombrata anche nell'*Arcadia* (pr. VII 9-16), oltre che in *Eleg.*, I 3 e nella II delle *Piscatoriae*. Non è intanto escluso che a Napoli il Sannazaro avesse già ricevuto ancora giovinetto una prima educazione letteraria, e che agli anni picentini possa risalire una sua primissima ispirazione bucolica (*Eleg.*, III 2, vv. 35-38).⁷

La formazione umanistica venne comunque effettivamente curata a partire dal 1475, ossia dal momento del ritorno di Iacopo a Napoli. Maestri gli furono Lucio Grasso - lettore di grammatica e poetica nello Studio, ricordato dal Pontano nell'*Asinus* e dal Sannazaro in *Eleg.*, I 1, e 2 - e Giuniano Maio, a cui Iacopo rimarrà particolarmente legato (cfr. *Eleg.*, II 7). Ma a Napoli fu soprattutto notato dal Pontano, divenendone il maggior discepolo ed entrando quindi a far parte dell'Accademia con il nome «[...] di *Actius*, dalla villa, che a' lidi (che in latino si dicono *acta*) di Mergellina il re Federigo gli avea donata, e di *Sincerus*, dal suo candido e sincero costume».⁸ La partecipazione all'importante sodalizio e l'amicizia del Pontano risultarono decisive per il Sannazaro, e presto valsero a introdurlo nell'ambiente di corte, rendendolo familiare allo stesso Ferrante; sebbene più intense sarebbero state le affinità spirituali con i figli, Alfonso, duca di Calabria, che Sincero

7. «Tunc ego pastorum numero, sylvestria primum / Tentavi calamis sibila disparibus, / Deductumque levi carmen modulatus in umbra, / Innumeros pavi lata per arva greges» (cit. da *Poeti lat. del Quattrocento*, p. 1142. L'elegia è intitolata: *Quod pueritiam egerit in Picentis ad Cassandram Marchesiam*, 'Sulla sua adolescenza trascorsa nel Picentino. A Cassandra Marchese'): 'Allora io annoverato fra i pastori / provai sulle diseguali canne le prime rustiche note, / e dopo aver intonato all'ombra mite l'umile canto, / pascolai innumerevoli greggi nei vasti campi'. Cfr. al riguardo G. VELLI, *Tra lettura e creazione. Sannazaro. Alfieri. Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, pp. 17-20.

8. Così un anonimo commentatore settecentesco della *Vita di Giacopo Sannazaro* di Giambattista Crispo (Roma, Zannetti, 1593): in *Le opere volgari di M. Jacopo Sannazaro* [sic], a cura di G.A. e G. VOLPI, Padova, Comino, 1723, p. VII.

avrebbe seguito in alcune campagne militari (sia nel corso della guerra di Ferrara, 1482-'84, che contro Innocenzo VIII poco più tardi), e soprattutto Federico, intorno al quale si veniva stringendo un vero e proprio circolo di cultura e poesia. Dopo la morte di Ferrante e i brevi regni di Alfonso II e Ferrandino, il Sannazaro, che nel 1488 era già rientrato in possesso della miniera di Agnano, ottenne da Federico una pensione di seicento ducati e la villa di Mergellina (1499).

Quando nel settembre del 1501 l'ultimo aragonese si ritirò in Francia, Iacopo volle testimoniargli la propria gratitudine e fedeltà, non soltanto decidendo di seguirlo nell'esilio (*Epigr.*, III 7) insieme a pochi altri, ma anche soccorrendolo finanziariamente e rimanendogli al fianco in ogni suo successivo spostamento. Ad ogni modo in Francia l'umanista non rimase inerte e inoperoso. Negli anni del soggiorno transalpino, con tappe e soste nella valle del Rodano (Lione, Blois) e in quella della Loira, passando anche per Parigi dove allora soggiornava Erasmo, e infine spingendosi verso le coste settentrionali (Calais) e sin quasi ai confini del Belgio (1503), il Sannazaro veniva a contatto con una vivace cultura, nella quale le istanze dell'Umanesimo cominciavano a confrontarsi con incipienti inquietudini religiose; riusciva inoltre a rintracciare e a studiare importanti codici di autori classici e tardi, suscitando con le sue scoperte immediato interesse nel Pontano e nel Summonte, ma anche in Aldo Manuzio a Venezia. Intanto nel corso di questa sua assenza dall'Italia (interrotta da un viaggio a Milano nel 1502, al seguito di Federico) veniva data furtivamente alle stampe l'*Arcadia*, più di una volta, tra 1502 e 1503, ma conforme a un abbozzo originario e per di più in veste tipografica alquanto scorretta; e per rimediare a tanto, di lì a poco fu il Summonte a pubblicarne il testo definitivo (Napoli, Mayr, marzo 1504).

Tornato a Napoli agli inizi del 1505, solo dopo l'avvenuta morte di Federico (9 novembre 1504) e dopo aver fatto breve tappa a Venezia, il Sannazaro non fu né amico e né nemico dei nuovi signori, pur subendo per colpa degli spagnoli nuovi danni, tra cui la sottrazione dei terreni di Caposele. A Napoli, ormai molto diversa da quella amata e sperata, si legherà però di affettuosa amicizia a Cassandra Marchese, infelice consorte di Alfonso Castriota, marchese di Atripalda, che da lei pretese e ottenne il divorzio; conclusione contro la quale invano il Sannazaro si era adoprato presso la curia, anche per i tramite del Bembo.⁹ Ma nel frattempo la corrispondenza con l'am-

9. L'amarezza dell'umanista per la dispensa accordata da Leone X, utile al divorzio, è lucidamente testimoniata da una lunga lettera che egli indirizzò al Bembo in data 19 aprile 1518

biente romano si faceva più fitta per ulteriori motivi, primo fra questi la composizione del *De partu Virginis*: momento culminante di un impegno letterario che volge ormai soltanto al latino, e che induce il poeta a confrontarsi puntualmente con gli amici che soggiornavano a Roma (vd. par. II) ma anche con venerati maestri come Francesco Poderico (membro dell'Accademia, molto vecchio e cieco, al quale Sincero leggeva ogni giorno i progressi del proprio lavoro).¹⁰ L'opera nella forma definitiva edita a Napoli nel 1526, anno in cui il Sannazaro assumeva anche la direzione dell'Accademia, era dedicata a Clemente VII, da cui forse l'autore poteva attendersi qualcosa in più della concessione di un breve e di un invito a Roma.¹¹ Ma le circostanze non erano propizie, di lì a poco ci sarebbe stato il Sacco. Azio Sincero così trascorse gli ultimi anni, non privi di nuove amarezze, tra gli studi e gli impegni accademici; soprattutto confortato dall'amicizia di Cassandra, che egli si recava a visitare quotidianamente: finché non si spense, già in vario modo sofferente, in uno di questi giorni del 1530, proprio presso l'abitazione di Cassandra. Il sepolcro fu collocato nella chiesa di S. Maria del Parto, fatta costruire dal poeta a Mergellina.

3. FILOLOGIA E LETTERATURA

Strettissimo è il nesso che nel Sannazaro si coglie tra il momento della filologia e quello della letteratura, in quanto la seconda per l'umanista viene concretamente a realizzarsi come continua ricerca di un rapporto essenziale tra *res* e *verba*, presupponendo un sottile lavoro sulle parole, che non può prescindere da un'alta consapevolezza filologica. In realtà Sannazaro portava ai migliori esiti un indirizzo assai vivo nell'Umanesimo napoletano, quello di un accorto etimologismo che aveva conosciuto uno dei suoi più significativi episodi nel *De priscorum proprietate verborum* del Maio (Napoli, Moravo, 1475): lavoro di notevole puntualità e rigore, forse il più antico di-

(è la XIX nell'edizione Mauro, pp. 324-28). Così in essa si conclude: « In questo suo papato li sono accadute di molte cose sinistre, e morti di persone carissime; di che mi doglio insino alla anima, ché ci ho ancora perduto la parte mia. Guardesi che le giuste lacrime di questa oppressa donna, e di sua madre, e di tante altre, non movano l'ira di Dio: ché se sua Santità è sopra di noi, Dio è sopra di tutti » (p. 328).

10. Cfr. CRISPO, op. cit., in *Le opere*, cit., p. XXIV.

11. In particolare Crispo allude a una speranza che sarebbe stata nutrita da Sannazaro di vedersi riconosciuta la dignità cardinalizia (cfr. op. cit., in *Le opere*, cit., pp. XXV-XXVI e nn.).

zionario latino, redatto attraverso costanti riferimenti agli autori e agli usi attestati, con intelligenza interpretativa ed erudizione antiquaria, conosciuto certo per tempo dal Sannazaro che giovanissimo era stato allievo del Maio.

L'incontro tra lessicografia, erudizione antiquaria, curiosità geografiche, esercizi di traduzione e interpretazione, costituisce il nodo della cultura filologica del Sannazaro, come è attestato dalle carte dell'umanista conservate in due codici della Biblioteca Nazionale di Vienna (9477; 3503).¹² Nel primo si raccomanda all'attenzione – fra le molte cose, come *excerpta* da Plinio e Strabone, e oltre ai testi autografi di vari carmi latini dello stesso Sannazaro – proprio un *Repertorium rerum antiquarum*: ampia e sistematica rubrica, formata a partire dagli anni '80, che accoglie materiali in prevalenza dagli antichi storici, e dove però non mancano, a conferma dei forti interessi per l'etimologismo, puntuali schede da Varrone (*De lingua latina*) e da Gellio. Nel secondo codice si devono invece innanzitutto osservare i repertori metrici di Orazio, Stazio, Ovidio, ordinati secondo gli schemi in uso nella tradizione umanistica, e gli indici storici di Floro, Giustino, Plutarco; e ancor più forse merita riguardo una parziale traduzione della *I Olimpica* di Pindaro (23 versi, corrispondenti alla prima strofe e antistrofe), esibita in due stesure successive, da attribuirsi al Sannazaro¹³ e realizzata tra 1495 e 1501: il confronto tra le due prove dimostra che la seconda soluzione, più libera, affidata a una scansione metrica meno vincolante e in singolare equilibrio tra poesia e prosa, si era evidentemente resa possibile solo dopo un primo approccio al testo, condotto con filologico rigore. L'attenzione a un autore difficile come Pindaro, dimostrata anche dall'Altilio (di cui si conservano varie prove di traduzioni dal greco nei due zibaldoni), e malgrado certa satira del Pontano nell'*Antonius* contro l'uso che potevano farne i *ludimagistri*, certo anche si spiega in ragione di una tendenza generale dell'Umanesimo napoletano, per la quale l'ambiente in cui « si forma il Sannazaro ha tuttavia, in mezzo ai *negotia* della corte e agli occasionali interessi politici, il suo problema e una comunanza di ricerche, che potremmo definire di natura "sti-

12. Ora puntualmente scrutati da C. VECCE, *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Centro di Studi Umanistici, in corso di stampa (ringrazio lo studioso per avermi informato con molta cortesia dei risultati di questa ricerca prima della sua pubblicazione).

13. Vd. C. VECCE, *Esercizi di traduzione nella Napoli del Rinascimento*, I. *Sannazaro e Pindaro*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sez. Romanza», a. XXXI 1989, pp. 309-29.

listica" [...] intorno al carattere dell'espressione, [...]».¹⁴ In tale studio essenziale fu l'insegnamento di Pontano, che nell'*Actius* affida proprio a Sincero il compito di discutere di poesia, la quale dunque tende a distinguersi dall'oratoria e dalla storiografia, e di esporre la teoria del *numerus* attraverso l'esame dei valori fonici, gli «*exquisiti suoni*» della grande poesia latina (Virgilio, Ovidio, Orazio, Lucrezio). L'estrema consapevolezza di essere interprete di un metodo e di una scuola – quella stessa a cui appartenne anche un filologo del valore di AULO GIANO PARRASIO (Cosenza, 1470-ivi, 1520), buon conoscitore del greco, finissimo studioso di Ovidio, Orazio, Cicerone, Cornelio Nepote: quest'ultimo da lui edito a Milano nel 1500 –, certo unitamente a rancori di ordine politico, porteranno il Sannazaro a prender posizione tra il 1492 e il 1493 contro il Poliziano e a fianco del Marullo in alcuni epigrammi, di cui i due più noti saranno poi editi nella stampa di Paolo Manuzio del 1535 (166 e 67). La polemica veniva orientata in particolare contro il VI capitolo dei *Miscellanea*, contenente una discutibile lettura di luoghi catulliani: ma si trattava pure di rivendicare quasi un primato del circolo pontaniano nello studio dei poeti latini e soprattutto del Veronese (e si veda *Epigr.*, I 13: *De emendatione Catulli ad Iovianum*).

Ma quali fossero le attitudini filologiche di Sannazaro si comprenderà ancora chiaramente quando si passi a considerare la sua attività di ricercatore e studioso di antichi codici, persino di raffinato copista. Questa attività che si manifesta appieno durante il soggiorno francese dello scrittore, alla fine maturò i suoi frutti nel ritrovamento di molti testi classici secondo una nuova lezione più corretta, o per nulla noti. Nel complesso fu un lavoro di scoperta, ordinamento, trascrizione e critica congetturale, che è in particolar modo testimoniato da un manoscritto della Nazionale di Vienna (3261), esemplato da un codice carolingio degli inizi del IX secolo (oggi parzialmente a Leiden), il cui valore, che noi diremmo stemmatico, il Sannazaro intuì: ne trasse di propria mano frammenti di Ovidio, Nemesiano, Grazzio, e soprattutto più ampiamente seppur parzialmente l'opera poetica di Ausonio, di cui emergevano nuovi carmi e nuove varianti. Nel 1503 l'umanista rinvenne pure ed esemplò con estrema perizia il *Cynegeticon* di Nemesiano; mentre in un altro manoscritto (Nazionale di Vienna: 277) si conserva la copia del *De reditu suo* di Rutilio Namaziano fatta eseguire dal Sannazaro tra

14. G. FOLENA, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'Arcadia di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952, pp. 107-8.

Milano e Lodi nell'agosto del 1502 (quando sostò in Italia al séguito di Federico).¹⁵

Se poi si passa a considerare il metodo, si rimane ammirati nel constatarne il rigore: che innanzitutto si basa su una estrema prudenza, ma non al segno da impedire un possibile emendamento, congetturale o frutto di collazione, e che a sua volta è tuttavia sempre evidenziato come tale nelle note ai margini, in modo che non rischi di perdersi la memoria della lezione tradata e non si rendano possibili gli inquinamenti. Con lo stesso scrupolo si spiega come il Sannazaro in caso di trascrizione si avvalga, tra due modelli, sempre del piú completo e corretto come base, usando il secondo solo per integrazione. Ma importantissimo è infine osservare come tutte le opere scoperte o studiate, a cui si aggiungano epigrammi non ancora noti di Marziale, Solino, e gli *Halieuticon* di Ovidio, si possano ordinare secondo una precisa linea di gusto: che muove tra erudizione e poesia, ammirazione naturalistica e vocazione descrittiva e nostalgica, e che in realtà è la chiave esatta per accedere all'opera piú alta dello scrittore.

4. L'ARCADIA: DALLE PRIME ECLOGHE SCIOLTE AL DISEGNO E ALLA REDAZIONE DEFINITIVA DELL'OPERA

E sono dunque già chiare alcune tra le fondamentali ragioni che fanno del Sannazaro un autore incontentabile quanto agli assetti formali della sua opera, determinato a un ideale di quasi irraggiungibile perfezione stilistica: che tuttavia, a causa delle lunghe revisioni che comporta, rischia di produrre – soprattutto nell'*Arcadia* – mutamenti di prospettive sui piani del discorso, e di registrare l'incidenza di contesti culturali e ideologici in evoluzione. L'esperienza bucolica alla fine venne quindi ad esprimere non tanto un mito di evasione, semmai il sentimento inquieto di un idillio spezzato.

In un primo tempo, molto probabilmente con l'approssimarsi dei venti anni,¹⁶ ancorché « coltissimo giovane » (*A la sampogna*, 16), il Sannazaro si ci-

15. Per l'esperienza francese e per l'attività filologica di Sannazaro durante gli anni dell'esilio, si tiene conto dell'organico C. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia*, Padova, Antenore, 1988.

16. Vd. VELLI, op. cit., pp. 14-22, 32; e per qualche ulteriore indicazione sui precoci avvii di Sannazaro sul terreno pastorale, forse già un po' prima dei venti anni, G. VILLANI, *Arcadia*, di Iacopo Sannazaro, in *LIE, Le Opere*, vol. 1, *Dalle Origini al Cinquecento*, 1992, pp. 869-87, alle pp. 870-71.

mentò nell'ecloga sciolta alla maniera toscana, la cui moda era giunta prestissimo a Napoli attraverso la mediazione senese (già nella primavera del 1468 erano state dedicate al Duca di Calabria le prime quattro ecloghe del Buoninsegni), e grazie a una circolazione manoscritta (in primo luogo dei testi di Francesco Arzocchi, senese anche lui) che precede la fortuna del genere poi maggiormente imposta dalla silloge delle *Bucoliche elegantissime* comparse nella stampa fiorentina (1482) del Miscomini. Ebbene tre delle ecloghe sciolte del Sannazaro (*Argasto* [sic] e *Selvagio*; *Turingo e Vulsano*; *Murano et Orcano*), composte nei modi della bucolica sdrucchiola o polimetrica, e che confluiranno quali I II e VI nell'*Arcadia* dopo aver subito notevoli rifacimenti, mutati anche i nomi dei pastori locutori ad eccezione di quello di Selvaggio, si conservano in un colorito linguistico settentrionale, non privo di alcune diverse alterazioni, in un codice della Biblioteca Marciana di Venezia (4752); e tuttavia esse non saranno state affatto le uniche, almeno stando a ciò a cui l'autore stesso sembra alludere in *Eleg.*, III 2 38, e ai puntuali riscontri che provengono dalla tradizione manoscritta, che qua e là attribuisce al Sannazaro varie sdrucchiole in forma extravagante.¹⁷ Quando sia avvenuto il passaggio dai modi dell'ecloga sciolta a un primo disegno complessivo dell'*Arcadia* non si potrà dire con assoluta esattezza, comunque non fu tardivo, quasi certamente ai primi inizi degli anni '80.¹⁸

La novità, a questo punto, era notevole, con un forte scarto sul codice in voga: in quanto veniva a trattarsi di una pastorale organica, strutturata nella forma del prosimetro, costituito di un prologo in prosa seguito da dieci prose ciascuna premessa ad altrettante ecloghe, alternate. L'opera, nei diciannove codici che la conservano e nelle stampe non autorizzate (cinque in tutto, fondate sulla prima di esse: Venezia, Bernardino da Vercelli, 14 giugno 1502), aveva in realtà, nel primo assetto, anche un titolo diverso, *Libro pastorale nominato Arcadio*, che ben designava la novità del progetto; e ci sembra che il « Libro » avesse una sua pur provvisoria sistemazione: anche a questa altezza redazionale il filo della vicenda, sebbene esile, si svolge in modo abbastanza chiaro e compiuto: Sincero, esule in Arcadia per amore, contempla la vita dei pastori, i loro giochi o i loro riti, mentre sembra preva-

17. Vd. VILLANI, *Per l'edizione*, cit., pp. 37-38 (e n. 2), 64 (e n. 7); e VELLI, op. cit., pp. 20-32 (che in particolare attribuisce a Sannazaro l'ecloga *Alfanio e Cicaro*, trasmessa da alcuni settori della tradizione insieme all'*Arcadia*).

18. Vd. VELLI, op. cit., pp. 14-15.

lere in armonia con le tematiche umanistiche il tempo della primavera e della bellezza, quantunque già puntualmente affiorino alcuni timbri notturni, se non anche lugubri. A partire dalla prosa VII (e forse dalla VI, dove già compare un « Finalmente io », par. 4) l'elemento autobiografico si fa più scoperto, e cominciano ad alternarsi motivi di rimpianto e di speranza, indirette promesse di ritorno (pr. VIII), sino alla previsione del pastore Enareto (Iuniano Maio) che descrive al futuro il rientro in patria di Sincero (pr. X). Si osservi ancora che il numero della prima *Arcadia* (X) sembra in sé perfetto, certo è quello bucolico per eccellenza in quanto virgiliano; inoltre è da mettere in conto che se la X prosa lascia trasparentemente intravedere lo sbocco della vicenda, la X ecloga ripercorre in sé « tutti i temi che variamente circolano nell'*Arcadia*, e non ultimo [...] quello della religione magica e della profezia ».¹⁹

Ma questo provvisorio termine era già stato il punto di arrivo di una graduale conquista, soprattutto per adattare le ecloghe alla forma lirizzante delle prose. Quando nel 1502 verrà alla luce l'edizione di Bernardino da Vercelli del « Libro pastorale », l'episodio apparirà forse maggiormente traumatico perché dai torchi era uscito non soltanto il primo disegno dell'opera, ma addirittura il primo abbozzo di questo primo disegno.²⁰ Già ben diverso è il testo se letto nei manoscritti che ne riflettono lo stadio più avanzato, uno dei quali, e tra i più autorevoli, fu un notevole esemplare di dedica alla Duchessa di Calabria Ippolita Sforza (Vaticano, Barber. Lat. 3964). In realtà nel corso della revisione Sannazaro tende a strutturare le parti in versi in una direzione sempre più segnata lirica (vd. anche avanti, par. 7): quattro delle nuove ecloghe sono infatti puntualmente autorizzate da Petrarca (la III e la V sono due canzoni modellate su *R.V.F.*, cxxv e cxxvi; la VII, una sestina con memorie dalla XXII dello stesso canzoniere; mentre la IV, per situazioni metriche e tematiche, addirittura ne ripropone l'unica sestina doppia: cccxxxii, *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*), e le altre sono corrette tendenzialmente in questa medesima direzione, fatto salvo il metro (VI, VIII, in endecasillabi sdruccioli; IX, in sdruccioli e piani; I e X, in

19. F. TATEO, *La tradizione bucolica e il genere lirico nella struttura dell'Arcadia*, in *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967, pp. 11-70, a p. 49.

20. Un particolare interesse riveste a tal fine un manoscritto (finito di essere esemplato agli inizi del 1491) che si conserva alla Biblioteca Estense di Modena (α I 10 15), e che della prima *Arcadia* conserva solo le dieci ecloghe, ma secondo una lezione più alta e abbastanza genuina (vd. VILLANI, *Per l'edizione*, cit., pp. 75-108, e in partic. pp. 106-8).

sdruccioli e piani con la rima al mezzo; finemente polimetrica la II, già modellata sulla prima dell'Arzocchi).²¹

Cosa assai interessante è che a metà degli anni '80 il provvisorio accantonamento dell'*Arcadia*, non appena compiuto un certo complessivo disegno, coincideva cronologicamente con il passaggio dell'autore alla poesia lirica, potendosi datare appunto dal 1485-'86 i primi testi per i « Sonetti e canzoni ». Almeno un lustro più tardi (non prima del 1491, ed essenzialmente terminando verso il 1495) Sannazaro tornò sul progetto dell'*Arcadia*, aggiungendovi due prose e due ecloghe, nonché un epilogo *A la sampogna*, in cui si fa esplicita la conclusione già intravista al termine della prima redazione, e soprattutto si accentuano alcuni timbri lugubri e dolenti. Inoltre: se nel transito dalla pratica extravagante a quella del « Libro pastorale » sembra che Pan debba progressivamente dichiarare la propria inferiorità rispetto a Orfeo (almeno si veda ecl. IX 139-51), nel passaggio tra il « Libro » e l'*Arcadia* si rafforzano i segni di seduzioni iniziatiche e « romanzesche ». Dopo i giochi in onore e sul sepolcro di Massilia-Masella (pr. XI), e il lamento di Ergasto per essa (nelle terzine di endecasillabi piani della XI ecloga), Sincero può ritornare in patria al termine di un angoscioso viaggio attraverso un fiume sotterraneo, finalmente ritrovando, ma in un mondo irreal e solitario, gli amici Barcinio (Caritèo) e Summonzio (Summonte), che deplorano i casi di Meliseo-Pontano (negli sdruccioli della XII ecloga: epicedio per la morte di Filli, ossia Adriana, moglie del Pontano, avvenuta nel 1490). E sarà proprio l'amico Summonte a dare alle stampe, non senza qualche sua ultima cura, l'edizione definitiva dell'opera (Napoli, Mayr, marzo 1504), basandosi sull'autografo che avrebbe custodito Marcantonio Sannazaro, fratello di Iacopo. Trascorrerà un decennio, e la modernità dell'*Arcadia* sarà ovunque avvertita in Italia ed Europa, attestata da una fortuna editoriale straordinaria nel corso del Cinquecento (a partire dall'edizione aldina del 1514), e in ogni caso notevole sino a tutto il XVIII secolo.

5. L'ARCADIA: TRADIZIONE CLASSICA E SUGGERZIONI MODERNE

I lunghi tempi di composizione dell'*Arcadia* furono anche quelli di un metodo che convertiva la memoria letteraria in linguaggio, la filologia in

21. Il processo correttivo della II ecloga, dal termine della prima alla seconda *Arcadia*, è puntualmente studiato da M. CORTI, *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro* (1968), ora in EAD., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 305-23, alle pp. 312 sgg.

letteratura, lavorando sulle parole del passato come su oggetti rari da destinare a nuove armoniche forme. In realtà la fittissima tela di prestiti da autori classici, in qualche caso *excerpta* di una certa estensione, il più delle volte finissimi calchi anche di un solo lemma, si compongono in un modulo espressivo continuo, eguale, eminentemente descrittivo o contemplativo e poetico. Così nella struttura aperta e ad ampio spettro del prosimetro naturalmente convergono suggestioni di più generi, a cominciare da quelle dell'idillio classico greco, con echi più mediati da Teocrito e Bione, in qualche caso (come nell'ecloga xi) più puntuali da Mosco. Fondamentale è tuttavia Virgilio: il primato gli spetta non solo per ovvie ragioni di codice, ma soprattutto perché poeta che di Pan e della sampogna seppe fare il primo necessario gradino di un tirocinio poetico ben più complesso, quasi transito iniziatico: « Il quale poi che abbandonate le capre si diede ad ammaestrare i rustichi coltivatori de la terra, forse con isperanza di cantare appresso con più sonora tromba le arme del troiano Enea, la [sampogna] appiccò quivi; ove ora la vedete, in onore di questo Idio che nel cantare li avea prestato favore » (pr. x 20).²²

La memoria di Virgilio tuttavia non esclude, anzi legittima quella della tradizione bucolica tarda, di Nemesiano e soprattutto Calpurnio, che ne specchiano nel tempo la voce; a cui a parte si aggiunge essenzialmente Claudiano: e per il mito vivissimo nell'Umanesimo del ratto di Proserpina, sia per quanto di ricco ed estenuato nei versi di questo autore poteva trovare il Sannazaro, proteso com'era a uno stile dove pleonismo o ripetizione diventano evocative cadenze musicali. Anche le derivazioni dalla bucolica neo-latina, soprattutto da Petrarca (*Bucolicum carmen*), sono a loro volta il vario contrappunto di note esemplari. Ma accanto a quella pastorale è pure molto importante, per gli aspetti più romanzeschi del « Libro », un'altra linea classica, narrativo-mitologica, più accentuata nella redazione finale dell'opera: che include le *Metamorfosi* di Ovidio e quelle di Apuleio –²³ non disdegnando vari spunti esoterici, e in eventuale armonia con ornamenti

22. Da *Opere volgari*, cit., p. 82. Si avverte inoltre, senza necessità di ulteriori rinvii, che per qualche lezione che sarà riportata dalla prima redazione dell'*Arcadia* si fa riferimento al ms. Vat. Barber. lat. 3964; per qualche lezione delle tre ecloghe in redazione anteriore si tiene invece conto del cit. codice marciano. All'edizione Mauro si farà poi riferimento per gli altri testi in volgare di Sannazaro.

23. Cfr. F. TORRACA, *La materia dell'Arcadia del Sannazaro*, Città di Castello, Lapi, 1888, pp. 72 sgg.

eruditi, soprattutto da Plinio –, o sa attingere alla tradizione epica con complesse strategie: come nella prosa xi, che descrive i giuochi funebri in onore di Massilia attraverso una originale contaminazione di memorie dal iv libro dell'*Eneide* e dal xxiii dell'*Iliade* (e memorie, anche per l'*Iliade*, non vaghe),²⁴ con innesti dal vi della *Tebaide* di Stazio.

Le fonti, per altro, mutano o diversamente si orientano nel corso dell'opera, in rapporto alle soluzioni a cui questa viene a volgere: ad esempio il Virgilio delle *Georgiche* si fa più evidente nell'ultima sezione del testo, soprattutto nella prosa xii, per il mito di Orfeo ed Euridice che vi è desunto dal iv libro. Quanto a una terza linea di derivazione classica, quella di certe note erotiche o elegiache prestate da Tibullo, Ovidio, Propertio, ma talvolta anche Marziale, tutti autori ben noti all'Umanesimo napoletano e sperimentati dal magistero di Pontano (del quale l'ecloga *Maeliseus* è riletta nella xii dell'*Arcadia*), si può determinare quasi un effetto di amplificazione attraverso l'uso di paradigmi espressivi volgari, in primo luogo di Boccaccio: la cui *Comedia delle ninfe* (un prosimetro di ambientazione campestre) costituisce un fondamentale tramite per saldare la bucolica moderna a quella classica. Stessa cosa per i riflessi che possono provenire dal romanzo alessandrino (Achille Tazio, Longo Sofista), ai quali si affiancano memorie dal *Filocolo* (stampato a Napoli per tempo, nel 1478 da Del Tuppo).

L'attitudine a un uso così finemente mediato delle fonti classiche, che tende a risolversi in schemi stilistici nuovi – significativa la totale assenza di autori come Cicerone o Livio –, sottesi da un'intuizione della vita quasi come sogno, è tra le ragioni che faranno la fortuna del testo in Italia e in Europa, dove esso avrà tra i suoi numerosi imitatori Cervantes e Garcilaso de la Vega, o il portoghese Jorge de Montemayor, o i francesi Rémi Belleau e Honoré d'Urfé. In Italia i suoi influssi per altro andranno cercati non solo dove più ovvi – l'*Egle* di Giraldo Cinzio, l'*Aminta* di Tasso, il *Pastor fido* di Guarino, per non parlare della linea bucolica settecentesca –, ma anche in aree meno sospette, di tipo romanzesco, almeno per le proposte descrittive che ne derivano, come potrebbe suggerire un'accorta lettura del *Colloandro fedele* di Giovanni Ambrosio Marini. Lo stesso d'Urfé ciò che maggiormente ricorda del « Libro pastorale » è forse proprio il tipo di prosa molto raffinata e analitica, dove la paratassi mira a concorrere sempre di più col tipo

24. Vd. R.R. LA MARCA, *I giuochi funebri dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro* [sic], in « Sicularum gymnasium », n.s., a. xxvii 1974, fasc. 2 pp. 514-35.

subordinativo. Si aggiunga il convergere di toni idillici, patetici, fantastici: e si vedrà meglio come la tendenza romanzesca implicita nell'*Arcadia* «germoglierà nella forma ambigua, tra romantica e pastorale, onde uscirà poi il romanzo moderno».²⁵

Questo spiega perché, tra gli autori volgari, la linea bucolica dei senesi Arzocchi e Buoninsegni o del fiorentino Benivieni rimanga circoscritta ad alcuni limitati settori del testo, quegli stessi che il Sannazaro cerca con maggiore impegno di modificare nel corso della propria revisione; e induce a renderci ancor più convinti che per cogliere pienamente i motivi per cui dall'*Arcadia* provengano molteplici suggestioni moderne, occorre in primo luogo saper sollevare quel velo della finzione pastorale (l'autore stesso sembra invitarci a farlo)²⁶ che la critica romantica pur di non contraddire le proprie opinioni non seppe o non volle discostare, e allora si vedrà che esso è un testo che sa rendere solidali le parole del tempo, riverberandole in nuovi modi espressivi, aperti al futuro. A proposito delle non rare e non generiche memorie che dell'*Arcadia* si avvertiranno in Leopardi è ad esempio verissimo che per quest'ultimo «la poesia di Sannazaro si era configurata come un' esemplare e utilizzabile variante dello stile di Petrarca», magari con «un meno di 'bellezza' per un più di 'espressività'»;²⁷ e allo stesso modo si potrebbe osservare come certe situazioni tematiche e linguistiche ascrivibili alla linea classica che congiunge Catullo a Properzio, una volta transitate per i registri umanistici (Marullo, Pontano) e risolte in originali nuclei poetici (il mistero della bellezza e della giovinezza e la loro effimera natura, a cui unico rimedio può esser la poesia), lascino presentire note quasi «foscoliane», qualcuna delle quali opportunamente segnalata dal Carrara,²⁸ e che però ci sembrano molte di più. Per limitarci a qualche ulteriore

minimo esempio, la *mutam cinerem* catulliana (ci 4) prima che in *Alla sera* (v. 6) è appunto in *Arcadia*: «e le ghirlande [...] / al *cener muto* dii con le tue rime» (ecl. iv 51-52); o infine, non potendosi condurre qui una lettura intertestuale dell'intera ecloga v (*Ergasto sovra la sepoltura*), si invita a rileggerne intanto un paio di versi (66-68), senza trascurare gli accenti (e la dieresi su *quiete*): «querce frondose e folte, / fate ombra a le quiete ossa sepolte» (in questo caso il pensiero corre, come è chiaro, al sonetto *In morte del fratello Giovanni*, vv. II, 13-14).

6. L'ARCADIA: IDEALITÀ POETICA E SIMBOLOGIA DELLA REALTÀ

Si direbbe d'altronde che le novità del testo siano accentuate da una sottile dinamica di emergenze simboliche, che in parte sono proprie del modo pastorale-allegorico (archetipo puntuale è nella I ecloga di Virgilio, che sullo sfondo di una difficoltà sociale oppone alla voce serena di Tiro quella dolente di Melibeo), ma che per molti altri aspetti traducono nei frequenti miti di trasformazione le incertezze di fine secolo, e dalla prospettiva di chi soprattutto a quel secolo rimane legato. Anche l'*Arcadia* nasce infatti dall'intuizione di una crisi storica e di una scissione, le cui forme simboliche si precisano assai meglio a mano a mano che l'opera procede verso la sua conclusione, e a mano a mano che il Sannazaro la rivede. Esse sono comunque esemplarmente poste sin dall'inizio del romanzo, a cominciare dalla scelta dei nomi dei pastori locutori:²⁹ nella prima ecloga, ad esempio, *Selvaggio* ed *Ergasto*, l'uno felice 'abitatore delle selve', il secondo 'travagliato'; oppure, nella VIII, *Eugenio* e *Clonico*, colui che è 'di buon animo' e colui che è 'turbato' (gr. *klōnos*), e così via. E già nella brevissima prosa I, pur nella finzione del *locus amoenus*, Ergasto solo, «dimenticato di sé e de' suoi greggi giaceva, non altrimenti che se una pietra o un tronco stato fusse» (par. 8): trovandosi ad esser certo solidale con piante e cose, come in ogni universo bucolico, ma quasi solo in negativo, condividendone immobilità e silenzio. La stessa alta frequenza dell'*ekphrasis* sia per luoghi che personaggi, non di rado con notevole funzione pittorica come nella descrizione del mondo pastorale raffigurato sulle porte del tempio di Pales (pr. III 13-23), si risolve non tanto nei tranquilli stacchi di una stasi, quanto nei segni di una immobilità inquietante, o di mondi perfetti e tuttavia inattingibili. La contemplazione del qua-

29. Vd. VILLANI, *Per l'edizione*, cit., pp. 57-60, 95-98, 103.

25. E. CARRARA, nell'Introduzione alla sua ediz. dell'*Arcadia*, Torino, UTET, 1926, p. xxxv.

26. Al termine di pr. VII, par. 32 — un luogo critico che non si ha difficoltà a definire di importanza strategica, anche per la storia del testo —, così il pastore Carino si rivolge a Sincero: «E sí come insino qui i principii de la tua adolescenzia hai tra semplici e boscarecci canti di pastori infruttuosamente disposti, così per lo inanzi la felice giovinezza tra sonore trombe di poeti chiarissimi del tuo secolo, non senza speranza di eterna fama, trapasserai». Qui almeno si osserverà che *infruttuosamente* è una connotazione negativa assente dalla prima redazione dell'*Arcadia*; mentre *adolescenzia* e *giovinezza* variano in modo complesso, quanto illuminante, attraverso distinti manoscritti.

27. S. AGOSTI, *Per un repertorio delle «fonti» leopardiane: Iacopo Sannazaro*, in «Paragone. Letteratura», a. XVIII 1967, pp. 89-103, alle pp. 101-2.

28. Nella citata ediz., p. 44 n. 2.

dro, spesso tormentoso sforzo visivo e 'speculativo', come nella *descriptio* di Amaranta (pr. iv 3-11), sembra presupporre l'esclusione dell'osservatore, il suo destino separato. Si constaterà che un modulo del testo di coerente valore simbolico è quello per cui non solo le persone, ma anche animali e cose appaiano come estranei a sé stessi, smemorati: « dimenticato di sé e dei suoi greggi, giaceva » (cit.); « [Amaranta] [...] quasi essendo a se medesima uscita di mente » (pr. iv 8); o ancora: « ho veduto [...] la innamorata vaccarella [...], dimenticata di pascere » (pr. vii 25); « e ricoprata la perdé la seconda volta lo smemorato marito [Orfeo] » (pr. xii 18); ma anche « i sonnacchiosi uccelli » (pr. v 10), « la incantata luna » (pr. iv 9). La stessa rappresentazione della primavera è quella di una idealità incerta, e la sfuggente *Amaranto* ('immortale') è destinata a perdersi alla vista: quasi creatura di un platonismo senza oggetto, dove alcuni possibili riflessi ficiniani non sono che vene cromatiche di forme apparenti, che rinviano non al mondo delle idee, ma a quello del sogno. D'altronde il motivo onirico, di notevole rilievo nell'*Arcadia* e già molto caro al Pontano, osservabile nelle *Neaniae*, nei *Tumuli*, nella stessa lirica erotica (a non parlare dell'*Actius*, dove a discutere di premonizioni e sogni è posto appunto il Sannazaro), è pure quello a cui vengono a legarsi le complesse significazioni simboliche del mito di Proserpina (desunto da Claudiano), affiorante più volte nel « Libro ».

Il sonno è in realtà la condizione necessaria per tentare il ritorno, la discesa alle sorgenti della memoria (pr. xii 4-8); e le acque e la terra sono i segni del suo sortilegio: le prime, forma simbolica della felicità solo immaginaria quando siano chiare e fredde (ad es., pr. iii 17-18; pr. v i e 18), e dalle quali occorrerà comunque separarsi (pr. viii 29-31, 52); ovvero sostanza di angosciosi presagi quando si perdano in cupi abissi (« in quella oscurità nasce un terribilissimo fiume, e per breve spazio contrastando ne la gran voragine [...], si sommerge », pr. x 25); e la terra, talvolta personificata (ad es., ecl. vii 13: « O madre universal, benigna Terra »: ma *antiqua* nella prima redazione), assume certo una funzione rigeneratrice, eppure nei modi lucreziani o marulliani dell'eterno ritorno: oscuro crocevia di vita e morte, dove si celano misteriose forme di vita: « i fastidiosi grilli incominciavano a stridere per le fessure de la terra » (pr. ii 3). Anche i fiumi sprofondano in essa, e qui tutti Sincero potrà riconoscerli nel proprio itinerario di ritorno: dal Don al Danubio, al mitico Acheloo, al Tevere, all'amato e lacrimante Sebeto (pr. xii 37-39). Alle note funebri, diffuse nel testo anche attraverso particolari allusivi minori, si collega perciò strettamente il motivo del viaggio, con i suoi in-

cantesimi (pr. ix 11-12; x 33-36) e le sue significazioni iniziatiche: alquanto simili nell'*Arcadia* ultima a quelle che possono osservarsi con maggiore chiarezza in altri due "romanzi" del tardo Quattrocento, il *Libro del peregrino* del Caviceo e l'*Hypnerotomachia Poliphili* del Colonna.

Ogni rigenerazione tuttavia non è mai un vero e proprio ritorno, è più spesso soltanto una trasformazione. A Pan potrà certo sostituirsi Orfeo, al termine dell'esperienza bucolica e nell'addio ai monti di Grecia; e tuttavia anche la sua voce non è forse priva di oscuramenti (ecl. xii 70-75): soprattutto perché allo « smemorato marito » (ed è questo l'aspetto del mito a cui sembra più attento il Sannazaro) la poesia non potrà effettivamente restituire ciò che ha perso: « tra li molti ricami tenevano allora in mano i miserabili casi de la deplorata Euridice: sí come [...] per ricoprarla discese a l'inferno, e ricoprata la perdé la seconda volta lo smemorato marito » (pr. xii 17-18). All'identico modo l'angoscioso *nostos* di Sincero al suo termine è deluso, e la sua conclusione non è lieta: « e dintorno a lui con disusato mormorio le sue Ninfe stavano tutte piangendo, e senza ordine o dignità alcuna gittate per terra non alzavano i mesti volti » (pr. xii 38), sino a che egli maledice « l'ora che da Arcadia partito si era » (pr. xii 45). La poesia dunque ha senza dubbio una funzione catartica,³⁰ ma negli attuali frangenti non potrà essere se non il compianto di una stagione storica perduta. Chiarissimo è allora il motivo per cui l'*Arcadia* si concluda (ecl. xii) con una variazione sulla *Maeliseus* di Pontano (*Ecl.*, II I) scritta per la morte di Adriana (1490): evento simbolicamente assunto, *a posteriori*, a significare la fine di quella medesima stagione. Sin troppo evidente è pure che nel 1484-'85, quando all'incirca era terminata la prima redazione del testo, il Sannazaro non potesse prevedere la gravità degli sviluppi della vicenda aragonese a partire dal 1494; e che perciò se a metà degli anni '80 l'*Arcadia* si era potuta ancora configurare come una Napoli ideale, nella seconda metà degli anni '90 essa cede anche come mito letterario, e le due topografie, quella vera e quella pastorale, non si oppongono più, ma coincidono nel sentimento - storico - di un eguale declino.

7. L'ARCADIA: VERSO UN IDEALE DI PERFEZIONE LINGUISTICA E STILISTICA

Alle allusioni simboliche ricorrenti nel testo molto bene poi si adegua quello che la Corti giustamente definì come il « ritmo fabuloso di uno sti-

30. Vd. TATEO, *La tradizione bucolica*, ecc., cit., pp. 65-68.

le»;³¹ ovvero il procedere di una prosa resa assai armonica da costanti cadenze stilistiche, a volte egualmente oscillanti a volte appena variate, ricche di echi e richiami. Questa prosa d'arte, lyricizzante e nel contempo finemente e pacatamente descrittiva, la cui modernità meglio risalta nel confronto con il plurilinguismo delle prime ecloghe, fu il risultato di una ricerca lungamente condotta, come s'è visto, sulla lettura dei classici – fondamentali generalmente per il lessico – e dei grandi trecentisti: Petrarca per le forme linguistiche e metriche (sestine e canzoni) adottate nelle ecloghe, Boccaccio (*Comedia delle ninfe*) per la prosa, entrambi per la morfologia, ma fatti rifluire in una diversa sintesi umanistica e nella direzione di un ideale di uniformità di tipo già quasi cinquecentesco. Il Bembo intuì prontamente la novità linguistica del testo, e non tardò a inviare al Sannazaro una copia degli *Asolani*, editi solo un anno più tardi (1505) della *princeps* summontina dell'*Arcadia*. Nelle ecloghe si avverte anche, limitatamente al lessico, una maggiore memoria del toscano quattrocentesco: non solo come è ovvio dei bucolici, primo fra essi l'Arzocchi, da cui derivano, a parte alcuni elementi lessicali, le più forti spinte alla polimetria, ma anche della tradizione popolareggiante laurenziana.³² Ancor più decisa nel processo correttorio appare la progressiva eliminazione degli elementi regionali, venendo così ad essere sempre più superati i compromessi della *koinè* ancora riconoscibili nelle ecloghe sciolte e in parte nel primo abbozzo della prima redazione dell'*Arcadia*: sebbene a questa successiva altezza del testo siano già meno accentuati che in altri scrittori aragonesi (non solo quelli più inclini al dialetto, come un Giannantonio Petrucci, ma anche altri quali un Galeota, una Minutolo, un De Jennaro).

A parte rare eccezioni, le forme dialettali tendono a resistere o tardano a scomparire quando la loro percezione sia indebolita per la coincidenza che si produce tra latino e dialetto: dovendosi però precisare che persino in questo poteva esserci, almeno in alcuni casi, qualche finalità stilistica. Ad esempio, certe forme come *umero* (pr. III 19, ecc.), *rubo*, 'rovo' (pr. V 18), *purpurini* (pr. IV 13, e simili), permangono ancora nel testo definitivo perché al Sannazaro dovevano forse apparire caratterizzate da una connotazione culta in rapporto al loro uso tendenzialmente alto. Per contro, e a conferma, molti latinismi sono presto destituiti quando risultino spenti ai fini espres-

31. M. CORTI, *Il codice bucolico e l'Arcadia di Jacobo Sannazaro* (1968), in EAD., *Metodi e fantasmi*, cit., pp. 281-323, a p. 290.

32. Vd. FOLENA, op. cit., pp. 124, 174-87.

sivi, perché riferibili ad aree semantiche del tutto ordinarie: forme come *extende* (ecl. IX 141) e *cognoscasi* (ecl. X 35), ma anche *obscuri* (ecl. VII 2), invece di *stende*, *conoscasi*, *oscuri*, concordemente testimoniate dall'abbozzo della prima *Arcadia*, risultano già assenti al termine di questa prima redazione (Vat. lat. 3202, Vat. Barber. lat. 3964).³³ La ricerca in realtà punta – non di rado a partire dalle stesse scelte fonetiche – molto spesso al lessico, e in tal senso è cosa di non scarso significato « il più sensibile predominio del vocabolario latino nell'ultima parte dell'*Arcadia* ». ³⁴ L'etimologismo a cui si era educato il Sannazaro e la sua rara formazione filologica sono i presupposti che gli consentono la serie così difficile dei nuovissimi sdruciolli della XII ecloga, attraverso un virtuosismo ai limiti dell'espressività, ma di alto valore ritmico e armonico, tanto che l'ecloga fu tra le prime del Sannazaro ad essere musicata nel Cinquecento (da Giovan Battista Moscaglia).³⁵ Quanto al dialetto, esso tende a scomparire del tutto, in particolar modo sul piano morfologico; e quando in qualche piccola parte resiste, nuovamente ciò accade in esclusiva funzione lessicale ed eventualmente per le esigenze della rima sdruciolli, comunque nelle parti in versi composte prima dell'ideazione del romanzo pastorale.

Nell'accentuato dinamismo del libro, e sempre nella direzione di una finissima eleganza stilistica, progressivamente si attenuano, quando sia opportuno, certi aspetti più esteriori della finzione pastorale: ad esempio il verso « sí che mai *pastor* ne truove algun vestigio » (ecl. VIII 90, prima redaz.) nel testo definitivo diventa: « sí che *uom* mai non ne trove orma né sentami » (ma il rifacimento, interessantissimo, riguarda anche i versi 86-88); o più semplicemente gli schemi bucolici tendono ad essere superati a vantaggio di una diversa essenzialità di linguaggio poetico, come nel seguente caso, per il quale il verso « Murano, *algun di noi* se stesso macera » (redaz. anteriore di ecl. VI 13) già procede, nel primo abbozzo del « Libro pastorale » verso una maggiore astrazione (« *L'invido*, figliol mio, se stesso macera »), per essere successivamente così perfezionato: « *L'invidia*, figliol mio, se stessa macera » (termine della prima redaz., e seconda).³⁶

33. Vd. VILLANI, *Per l'edizione*, cit., pp. 109-15. Analoghi latinismi, anche quando condizionati dal dialetto, comunque a volte non superano (*sepulcro*, *sepulto*, e simili) la barriera della prima redazione.

34. Vd. FOLENA, op. cit., p. 98.

35. Vd. S. LEOPOLD, *Madrigali sulle ecloghe sdruciole di Iacopo Sannazaro. Struttura poetica e forma musicale*, in « Rivista italiana di musicologia », a. XIV 1979, pp. 75-127, alle pp. 80-81.

36. Si tiene ancora conto di VILLANI, *Per l'edizione*, cit., pp. 89-91.

La ragione stilistica – che si osserva persino in taluni accorgimenti particolari, come l'uso accortissimo e misurato dell'apocope – in realtà guida sempre la penna dell'autore, alla ricerca degli effetti indeterminati e più sfumati. Si osserva così, nel passaggio dalle prime fasi di scrittura alla redazione definitiva, la sostituzione del dimostrativo con l'articolo (ad es., « per questi sassi » / « e per li sassi », ecl. iv 5: passaggio già interno alla prima redaz.); o felici introduzioni del plurale (ad es., « per bocca de' pastor » / « per bocche [...] », ecl. v 58: anche qui internamente alla prima redaz.).³⁷ Determinante è un finissimo equilibrio tra le esigenze della *variatio* (che potrà ancora consistere nell'interposizione di una maggiore distanza tra costrutti analoghi, spesso con l'eliminazione o viceversa con l'istituzione delle relative, o con la soppressione di forme anche solo omografe non sufficientemente distanti) e quella di assicurare delle costanti stilistiche, che altro non sono se non cadenze musicali: prima fra esse l'uso frequentissimo di proporre al nome un aggettivo di tutta evidenza, quasi pleonastico o desemantizzato, e magari ripetendo gli stessi sintagmi più volte nel corso del testo (« i notturni grilli », « i fronzuti sambuchi », « i vagabundi greggi », « i chiari fonti »), insieme all'altro uso pure molto frequente delle dittologie aggettivali (« dolce e onorato premio », pr. i 4; « sereno e limpido cielo », pr. iv 4; « vermiglio e grazioso colore », pr. iv 5), che poi possono anche esibire uno dei due rispettivi elementi al grado superlativo (« cose leggiadre e bellissime », pr. iii 23) o in forma alterata (« misera e cattivella perdice », pr. viii 24r). Tutto questo ed altro (ad esempio la preferenza accordata alle alterazioni diminutive del nome, eventualmente blandite da una vaga aggettivazione: « le semplicitte verginelle », pr. iii 11) concorre a produrre lo stupore di una sospensione ieratica del tempo, e a favorire anche per questa via la vocazione più modernamente descrittiva del testo. Sicché di questi ultimi aspetti si avvantaggia soprattutto la prosa, che anche grazie al non raro coordinamento per asindeto, alle reiterazioni musicali degli esordi,³⁸ ancora alle frequenti serie interrogative o esclamative o vocative, tende come a farsi più moderna e agile nel suo impianto, correggendo non poco l'andamento ipotattico di tipo boccacciano (vd. anche qui sopra, cap. iii par. 9).

37. Vd. l'op. cit., pp. 111-112; e per un tormentato caso di apocope, pp. 18-21.

38. Vd. FOLENA, op. cit., p. 93.

8. LE FARSE E I « GLIOMMERI »: « VIVANDE DE PAROLE »

Scritture d'occasione, strettamente legate al mondo della corte, le farse costituiscono una forma di sperimentazione conviviale analoga a quella dell'intermezzo, e quindi esente da eccessivi scrupoli formali. Così dei sei testi sannazariani a noi pervenuti, soltanto l'*Ambasciaria del Soldano* ci rimane trädita in due successivi assetti redazionali, e senza che fra questi sussistano rimarchevoli differenze linguistiche (semmai taluna stilistica); mentre in tutte e sei la versificazione – di norma l'endecasillabo con la rima al mezzo, come nella frottola – procede quasi con i modi dell'improvvisazione, e in una lingua incline ad accogliere opposte spinte, sempre tuttavia con notevole consapevolezza: tanto che un confronto, da questo punto di vista, riuscirebbe assai meglio con le prime ecloghe dell'*Arcadia* che con le farse di un Pietro Antonio Caracciolo, di pochi anni più giovane di Sincero.³⁹ Nei testi di Sannazaro la fonte classica può inoltre certamente accedere, ma quando non sia né peregrina né troppo rara, destinata a "farcire" il testo con ingredienti agevolmente riconoscibili (Plauto, Ovidio, Virgilio) da un uditorio riunito in occasione festosa.⁴⁰

I sei testi a noi pervenuti si possono intanto cronologicamente ascrivere a due momenti distinti: uno più alto e di massima coincidente con i tempi della prima *Arcadia* (una valutazione linguistica suggerirebbe tra le ecloghe sciolte e l'avvio del « Libro »), l'altro che invece ci porta agli anni '90, varcandoli. Al primo risalgono la *Farsa di Venere che cerca il figliuolo Amore* (che ammette, oltre all'endecasillabo con la rima al mezzo, anche una serie di terzine di endecasillabi, in parte sdruciolli e in parte piani), *La giovane e la vecchia*, la *Predica de' xii eremiti*. Si tratta di prove il cui tono rimane tendenzialmente lirico, e che anche per questo complessivamente recepiscono maggiori influssi dalla tradizione popolareggiante di Lorenzo e del Poliziano. La prima delle tre farse anzi elabora il motivo dell'*Amor fugitivus*, originariamente di Mosco, ma mediato dalla traduzione latina che ne aveva fatto appunto il Poliziano,⁴¹ necessaria a far da pedale sulla natura troppo eru-

39. Se ne sa molto poco. Figlio di Giovan Francesco Caracciolo, di lui si conserva integralmente una farsa (*Il Magico*), e frammenti di una seconda (*La farsa de la cita e de lo cito*): vd. M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, pp. 31-33; e la voce di G. PARENTI nel *DBI*, vol. XIX 1976, pp. 442-43.

40. Vd. M. BERSANI, *Alla ricerca dello specifico testuale nelle 'Farse' del Sannazaro*, in *LI*, a. XXXIV 1982, pp. 519-21.

41. Vd. BERSANI, art. cit., p. 517.

dita della fonte. Sono « vivande de parole » (v. 22), in cui gli elementi propri della *koinè* possono convivere purché lo iato fra essi non sia eccessivo, e la varietà al più assomigli a quella che c'è tra i fiori (vv. 5-8):

Prendete ad una ad una le parole
come rose e viole per le piagge,
e le cose più sagge le serbate
per quei che son d'etate più matura; [...]

Funzionali sono perciò le non rare suture petrarchesche, assunte a favorire omogeneità stilistica, non molto diversamente da quanto si osserva nella 1 ecloga dell'*Arcadia*, con la quale sarebbero possibili interessanti riscontri, anche in rapporto al suo processo di revisione. Maggiore è comunque l'affinità che lega *La giovane e la vecchia* alla *Predica*, a partire dal comune tema della fugacità della bellezza femminile, dove nuovamente non mancano evidenti ascendenze fiorentine (da ballate e rispetti); ma in entrambe risulta altrettanto evidente la forte autonomia espressiva che il Sannazaro tende ad assicurarsi, ammodernando con soluzioni originali gli schemi dei modelli e conseguendo scarti sullo stesso Petrarca, soprattutto nella prima farsa (*La giovane e la vecchia*). Questa è anzi quella che perviene ai migliori esiti espressivi, probabilmente anche perché molto ben centrata sul tema dell'*ubi sunt*, con soluzioni che lasciano prefigurare Ronsard e che saranno ricordate da Leopardi (« Poi quando vien la sera, al fin del giorno, / et a veder ritorno a' lochi usati, / trovo li fior seccati, ond'io languisco », vv. 41-43; da confrontarsi naturalmente con *Il Sabato del villaggio*, vv. 31-42).⁴²

Per gli aspetti più propriamente teatrali maggiormente interessano le farse degli anni '90, sebbene anche queste non infrangano quello schema dell'allocuzione rivolta al pubblico che non consente sviluppo di vero dialogo. *La Ambasciaria del soldano explicata per lo interpetre* (1490) – sul tema delle pene di un amore esotico, connotato dai simboli « delle acque fine », dei « pivetti odoriferi », della « polve de Cipro » – accoglie vari elementi di derivazione petrarchesca e ancora una volta propone memorie dall'*Arcadia* (con le cui ecloghe, in particolare, sono possibili confronti intertestuali: versi 50-51, 76-77, ecc.). Ad ogni modo sono le ultime due farse, dedicate a Isabella del Balzo, quelle in cui si fa più puntuale la misura drammatica del testo.

42. Per un esame complessivo dei rapporti intertestuali tra questa farsa e *Il sabato del villaggio* si rimanda ad AGOSTI, art. cit., pp. 89-94.

Sono intanto le più lunghe e soprattutto inseriscono i rispettivi versi in una organica cornice in prosa, che ci informa sulle circostanze della composizione, sulle ragioni e finalità di questa, sui modi della rappresentazione. Sicuramente è il tema celebrativo della liberazione di Granata dai Mori (2 gennaio 1492) – sentito particolarmente a Napoli dove si faceva pretesto di esaltazione di un *epos* non solo cristiano ma anche iberico – a determinare in questi testi la maggiore attenzione dell'autore per gli aspetti scenografici. Il primo di essi, *La presa di Granata*, venne rappresentato in Castel Capuano il 4 marzo del 1492, quando alle danze partecipò lo stesso Ferrandino; solo due giorni dopo, il 6 marzo, sarebbe stato rappresentato *Il Trionfo de la Fama* (in endecasillabi con la rima al mezzo, ma in parte anche in terzine di endecasillabi piani), in onore di Federico (vd. anche qui, più avanti, cap. XIV par. 5). La cosa forse per noi più interessante è nella descrizione che fa l'autore, attenta e come meravigliata, dei costumi, dei trucchi, delle scene: « E quello che più bello fo a videre, era che tanto li mimi quanto li trombetti, li piffari e tamburri, e li paggi, tutti veneano vestiti de li duo colori de esso S.re, zoè pagonazzo e negro, e con le medesme lettere de oro, benché ne li mimi per molto oro e racamo poco si potesse vedere colore » (par. 18).

Molto affini alle farse, e per destinazione e per forme del discorso sono i « gliòmmeri », genere tutto napoletano, che però assume l'endecasillabo con la rima al mezzo in modo esclusivo e con più forte ibridazione linguistica, decisamente aperta al dialetto (*gliòmmero* è voce dialettale per 'gomitolo'). Il « gliòmmero », pur essendo soprattutto un monologo recitativo (come ben chiaramente quello del De Jennaro, *Eo non agio figli né fittigli*), è di norma diretto a un destinatario, denunciando per tale verso qualche contiguità anche con l'epistola in rima. Del Sannazaro non ce ne rimane che uno (*Licinio, se 'l mio ingegno fusse ancora*), ma altri egli dovè scriverne, noti nel Cinque e nel Seicento. Nel testo tramandatoci la parte dialettale è preceduta e seguita da due sezioni in lingua, e insomma sembra quasi ammessa in quanto citazione: « Licinio, [...] questa breve risposta ti rimanda, / come il tempo comanda, e così dice: / – La memoria felice de re Andrea / de la suppa navrea⁴³ si delettava » (vv. 1 e 13-16). È come se la *koinè* si scindesse nelle sue componenti, anche se poi bisogna concludere che la 'citazione' mira a evocare un clima e un ambiente linguistico, in modo raffi-

43. 'Zuppa gialla', propriamente 'dorata'. Più avanti *cauzarolo* vale 'calzolaio'.

nato, con lo stesso « gusto » di ricerca lessicale che guida sempre il Sannazaro, questa volta però non già sfogliando preziosi manoscritti, ma raccogliendo vive voci, in un proposito di mimesi per la gioia della corte: « Disse-me Rafaele cauzarolo » (v. 103).

9. LA RACCOLTA DI SONETTI E CANZONI

Si orienta invece verso un'attenta selezione dei materiali metrici e linguistici il laboratorio delle rime, il cui discorso va storicamente chiarito innanzitutto rispetto all'*Arcadia*: non solo perché la vicenda del canzoniere sannazariano e quella della sua fortuna, in particolar modo cinquecentesca, presenta singolari analogie con le vicende del romanzo pastorale, ma anche in quanto è l'autore stesso a porre con estrema precisione il problema dello stretto rapporto tra « l'umile suono » (*Arc.*, *Epilogo* 5) della zampogna e quello più alto della lira, tra Pan e Orfeo, chiarendo in un modo che non può dar adito a dubbi che tale rapporto è sì di superamento, ma nella continuità (vd. *Arc.*, ecl. ix 142-51, pr. x 13-20, ecl. xi 64-160). Ciò forse aiuta anche a qualche precisazione in merito al difficile problema delle date. Al riguardo è infatti certo che – sgomberato il campo da alcuni fuorvianti effetti prospettici, a cominciare dalla pubblicazione tarda e addirittura postuma della *princeps*: Napoli, Sültzbach, novembre 1530 – l'attività lirica del Sannazaro non si protrasse oltre il primo decennio del nuovo secolo, e assai probabilmente si fermò a metà di quel decennio.⁴⁴ Quanto agli inizi, si può soprattutto dire che l'impegno per le rime si era andato intensificando parallelamente all'esaurirsi del laboratorio pastorale; e che la decisione dell'ordinamento sarà « presa dal Sannazaro dopo la pubblicazione, che non vuol dir la stampa, dell'*Arcadia* ». ⁴⁵

La raccolta include 101 componimenti, distinti in due sezioni: una prima assai meno folta (32 unità in tutto: 28 sonetti, 2 canzoni, una sestina e un madrigale), una seconda invece più cospicua (complessivamente 69 testi: 52 sonetti, 7 canzoni, 3 sestine, 4 madrigali, e in fondo 3 capitoli in terza rima). La distinzione comunque non obbedisce, come dimostrato dal Dionisotti,

sotti,⁴⁶ a criteri cronologici; e ancora di più può lasciare perplessi, per aggiunte ragioni tematiche e stilistiche, e quand'anche si volesse attribuirne ogni responsabilità alla sola mano che curò la *princeps*, la sistemazione in fondo all'intera silloge di tre capitoli di prevalente argomento religioso (xcix, c, ci). Ma intanto, a prescindere brevemente da tale problema, occorre premettere che la raccolta ha le sue naturali radici nella civiltà letteraria quattrocentesca, da cui nondimeno assume i profili più colti, mentre tende ad escludere, nel corso della sua sistemazione, tutti i riferimenti di segno troppo occasionale o cortigiano, come i metri popolareggianti della rima al mezzo e dello strambotto. E così è anche vero che per molti aspetti il canzoniere del Sannazaro precorre soluzioni di tipo cinquecentesco (cosa che spiega l'immediata fortuna del testo, unitamente alla pronta normalizzazione linguistica a cui esso sarà costretto già nell'edizione Blado, Roma, 1530): in particolare per la sua tendenza a un più selezionato monolinguisimo, e con progressi soprattutto sul piano della sintassi, più armoniosa e varia che in altri lirici aragonesi. La massima novità stilistica di questa fu essenzialmente individuata dal Mengaldo nella « tendenza all'asincronismo nel rapporto tra sintassi-partitura musicale o schema metrico, alla non coincidenza tra la "fase" o durata del discorso logico e del "tema" musicale e la struttura dei membri metrici tradizionali ». ⁴⁷

Quanto alla suddivisione in due parti, si osserva che nella prima non affiora un principio di vero ordinamento e ancor meno di sviluppo interno. I testi, per lo più costruiti su temi d'amore o celebrativi, vi sono allineati senza un'apparente ragione; nella seconda, forse anche perché più folta e dove lo stesso modello petrarchesco è assunto con maggiore continuità, si riescono almeno a riconoscere alcuni sicuri nuclei tematici, propriamente quattrocenteschi: come quelli della inconsistenza della felicità (son. LXIII), o della gloria e della fama (son. LXXIX), o della bellezza della donna, magari su memoria di Giusto de' Conti (son. XLIII); e inoltre politici (canz. LXIX, sonn. LXX, LXXI, ecc.) e in qualche caso religiosi (sonn. VIII, xcvi). Occorrerà tuttavia continuare a chiedersi che cosa poté suggerire tale articolazione; e forse una risposta, qui in forma di ipotesi, può trovarsi nel diverso grado di convincimento con cui negli anni il Sannazaro dà voce alle sue ambizioni di

44. Vd. C. DIONISOTTI, *Appunti sulle Rime del Sannazaro*, in GSLI, vol. CXL 1963, pp. 162-63, soprattutto, ma anche 164-65 (il sonetto xi delle *Rime disperse* è il più tardo databile, dopo il 1504).

45. DIONISOTTI, op. cit., p. 175.

46. Si veda ancora l'art. cit., pp. 166-71.

47. P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in RLI, a. LXVI 1962, pp. 436-82, a p. 445.

poeta lirico. Nella prima parte della silloge, se è già ben chiara la consapevolezza della contemporanea crisi storica (così suggerisce la lettura della canzone per Ferrandino, xi), certo ancora sussiste una positiva fede circa le ragioni dell'esperienza in atto, come appare dall'elogio e dal ringraziamento alle Muse, inserito appunto nel primo sonetto (1, in particolare vv. 1-8). Nella sezione successiva sembra invece che si renda esplicita la nozione che quella crisi si sia ormai estesa alla stessa poesia lirica. Cosa effettivamente alquanto singolare è che proprio nel primo testo del secondo libro (xxxiii dell'intera raccolta, una sestina) viene annunciata sì una ripresa, ma anche una forte cesura (xxxiii 6, 13, 15-16, 22-24):

[...] cangiar conviemmi e vita e stile. [...]
 O fere Stelle, omai datemi pace, [...]
 rendetemi a' pastori et a le selve,
 al cantar primo, a quelle usate fiamme [...]
 Ch'io tornar possa al mio rustico stile
 et acquetar le ardenti ocolte fiamme,
 che né città piacer mi fan né selve!

Pure i temi del sonno, dell'orrido, della morte, frequenti nella seconda parte del canzoniere, bene si spiegano sotto questo profilo; e la dedica a Cassandra Marchese – composta al termine e non all'inizio dell'opera – è assai esplicita: « ho pensato io [...] a te, come a porto desideratissimo, le tavole indrizzare del mio naufragio », e presuppone destinatari rigorosamente selezionati delle « vane e giovanili fatiche » (*Opere volgari*, p. 135). In tale bipartizione sembra insomma affiorare un segno di quella medesima crisi che descrive anche la parabola seguita dall'*Endimione* del Cariteo: composto la prima volta nel 1493-'94, questo poteva vedere la stampa solo nel 1506, per essere ancora edito in una nuova redazione nel 1509, ma ormai destinato a una società non più istituzionalizzata e anzi extraregionale,⁴⁸ non senza esiti di tipo religioso. A questo punto anche la sistemazione in fondo alla raccolta di tre capitoli in terza rima, cioè i testi cronologicamente più alti e distanti dalle ragioni proprie del discorso, potrebbe significare, invece di una disarmonia, il sigillo apposto alla lirica volgare, in coerenza di approdi che da tempo erano divenuti radicalmente diversi, nel solco del magistero

48. Vd. SANTAGATA, op. cit., pp. 325-26. Nel 1506 era stampato anche il canzoniere di G.F. Caracciolo con i chiari segni di un'avvenuta correzione di rotta in rapporto al primo progetto.

latino del Pontano: come è forse confermato anche dal fatto che la *De morte Christi Domini lamentatio ad mortales* (118 esametri, a cui il Sannazaro si dedica tra 1500 e 1503) rielaborerà proprio il capitolo xcix dei « Sonetti e canzoni » (*Lamentazione sopra al corpo del Redentor del mondo a' mortali*).

IO. LA PRODUZIONE IN LATINO: I *SALICES*, LE *ELEGIAE*, GLI *EPIGRAMMATA*, LE *ECLOGAE PISCATORIAE*

L'opzione ormai definitiva e sistematica per la scrittura latina, che nondimeno era già stata tempestivo esercizio umanistico, dovè pure apparire al Sannazaro come un impegno mirato a un'ordinata conferma del patrimonio classico acquisito; credo anche – finito il sogno aragonese – per una destinazione immaginata più stabile, appartenente a quell'universo in cui secondo la prospettiva umanistica possono senza difficoltà incontrarsi i grandi del passato e del presente. Certo non fu solo l'accademico Sincero a impegnarsi sul fronte del latino nel primo trentennio del Cinquecento; vi si cimentarono in molti, anche il Bembo e oltre tutto in contemporanea con la stesura delle *Prose*:⁴⁹ ma per il Sannazaro c'è forse qualche ragione in più, utile a spiegare l'ampiezza di una scelta che diventa esclusiva, rafforzata dopo l'esperienza francese, e dovuta allo strappo assai forte prodottosi rispetto al recente passato. Ciò spiega anche, pur nella varietà dei generi frequentati, una sensibile costanza di nuclei tematici, oltre che un puntuale ritorno di miti poetici già presenti nelle opere volgari.

La memoria dei classici (Virgilio e Ovidio in primo luogo, ai quali si affianca la lezione erudita di Pontano, soprattutto della *Lepidina*), quella delle favole agresti legate al mito di Pan e trasferite negli orizzonti dei paesaggi familiari, insieme al sentimento dell'amicizia e della poesia, sono le note che ispirano i *Salices*, breve poemetto in esametri. Vi si narra una delle tante

49. Essenziali, per la collocazione storica del Sannazaro latino, gli "appunti" di Dionisotti nell'art. cit., pp. 191 sgg. Lascia francamente perplessi che invece A. Caracciolo Aricò ritenga che una lettera di Sannazaro a Marcantonio Michiel, scritta tra la fine del 1520 e il 1523 (lv nell'edizione del Mauro), possa contenere espressioni di rammarico ancora per l'edizione dell'*Arcadia* di Bernardino da Vercelli (Venezia, 14 giugno 1502), anziché per quella recentissima e assai più improvvida (1520, o poco dopo) di un primo abbozzo del *De partu Virginis*, uscita dall'officina di Francesco Giulio Calvo (vd. A.C.A., *Critica e testo. L'avventura della prima edizione dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, in A.A.VV., *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di G. BORGHELLO, M. CORTELAZZO e G. PADOAN, Padova, Antenore, 1991, pp. 507-22, a pp. 507-8).

storie di trasformazione, per la quale un coro di ninfe insidiate dai Satiri cerca scampo nelle acque del Sarno, dove però le fanciulle si mutano in salici. Il poemetto, pubblicato la prima volta nella *princeps* curata da Sannazaro (Napoli, Antonio Frezza, 1526), era tuttavia stato composto prima del 1501, e dedicato a Traiano Cavaniglia, conte di Montella, di cui il poeta era stato ospite in Irpinia. La vena essenzialmente elegiaca che lo ispira trova tuttavia il suo organico sbocco negli *Elegiarum libri*, frutto di lunghe cure e continui perfezionamenti, i cui tempi di composizione e revisione attendono ancora di essere ben chiariti. Parzialmente stampate tra 1527 e 1530, le *Elegiae* comparvero in un *corpus* organico solo nel 1535 a Venezia, nell'edizione di Paolo Manuzio, dove risultarono ordinate in tre libri dedicati ai maestri del poeta, rispettivamente Lucio Crasso, Iuniano Maio, Gioviano Pontano (24 componimenti in tutto). Qui è appunto la memoria, unitamente al persistere di inquieti presagi, a costituire il fondamentale mezzo di raccordo tra i singoli carmi: sia che alla tenerezza degli affetti o al languore dei sensi si accompagni la consapevolezza della senilità e della fine ineluttabili (I 3, *Ad amicam*), sia che l'esilio minacci i legami di amicizia (I 5, *Ad Iulium senensem exulem*), o che il ricordo riesca a ripercorrere alla stregua di evento la stessa esperienza letteraria, le cui tappe, strettamente correlate ai momenti di una biografia privata e interiore, possono essere rievocate come momenti nostalgici: non solo per sé stesso (III 2, *Quod pueritiam egerit in Picentinis* [...]), ma anche per il Pontano (I 9, *De studiis suis et libris Ioviani Pontani*), e per gli amici dell'Accademia (in II 2, *In festo die divi Nazarii* [...]), in un giusto equilibrio tra consapevolezza critica e memoria, e su prevalente lezione degli elegiaci: Propertio, Ovidio, Tibullo. Più di ogni altra nota sembra però dominare una sorta di compianto sul proprio destino (I 10)⁵⁰ e su quello delle cose, culminante in una più moderna poesia delle rovine, che prefigura il Tasso o il Du

50. Si tratta dell'elegia *Ad Ioannem Sangrium, patricium neapolitanum, de suo immaturo obitu*, 'A Giovanni Sangro, nobile napoletano, sulla sua morte immatura'. Se ne citano in vv. 23-30: « At tu, quandoquidem Nemesis iubet, optime Sangri, / nec fas est homini vincere posse deam, / accipe concussae tabulas atque arma carinae, / naufragique mei collige reliquias. / Errantesque cie quocunque in littore manes / taliaque in tumulo carmina caede meo: / "Actius hic iaceo. Spes mecum extincta quiescit. / Solus de nostro funere restat Amor": 'Ma tu, poiché Nemesis lo vuole, o ottimo Sangro, / e non è lecito ad un uomo vincere una dea, / raccogli le tavole e i remi della mia nave squassata, / raccogli le reliquie del mio naufragio. / Chiama in qualunque spiaggia vada errando, il mio spirito, / chiamalo ed incidi sulla mia tomba questi versi: / « Io, Azio, riposo qui; la speranza riposa qui morta insieme con me; / dopo la mia morte, resta soltanto l'Amore »' (testo e trad. da *Poeti lat. del Quattr.*, pp. 1134-35).

Bellay, come nella turbata meditazione presso le rovine dell'antica Cuma (II 9), dove si avverte anche l'influsso di Namaziano, ma con la differenza che per l'umanista deluso sembrano non poter essere risparmiati dal tempo nemmeno i trofei dell'ingegno.

La percezione del declino si avverte ancora, sebbene in modo più attenuato e sporadico, negli *Epigrammaton libri*, nuovamente in numero di tre nella stessa stampa di Paolo Manuzio (ma in coerenza di uno schema che si trova già in uno zibaldone autografo del Sannazaro: ms. Vat. lat. 3361). Il motivo delle rovine così riaffiora, insieme a quello dell'*ubi sunt*, nei dolenti interrogativi suscitati dallo spettacolo di un antico teatro campano (II 41); e può stringersi all'altro della patria perduta (III 9, *Ad patriam* [...]); II 58, *Hymnus ad divum Nazarium*: che è in realtà un'ode saffica, scritta durante l'esilio e con in più qualche memoria lucreziana), poi ritrovata (in due odi: I 2, *Ad villam Mergillinam*; II 42, *De fonte Mergillines*). In questa raccolta sono però molto frequenti, su prevalente lezione di Catullo e Marziale, anche vari spunti di polemica politica, con i risentiti strali lanciati contro Alessandro VI (II 29), Cesare Borgia (I 56), Leone X (II 57, III 8), Adriano VI (III 4), o di *querelle* letteraria (I 67, *Ad Pulitianum*); né mancano di riaffiorare i consueti motivi dell'amicizia e degli affetti. Trattandosi di un tirocinio prolungato nel tempo e con i tratti di maggiore occasionalità, gli epigrammi sono nondimeno piuttosto l'espressione di un lavoro linguistico e principalmente metrico, includendo infatti non solo distici, ma anche – e sempre di accuratissima fattura – odi saffiche, endecasillabi faleci, trimetri e dimetri giambici.

Più originale sembra invece la sperimentazione che porta Sannazaro a variare alcuni schemi della bucolica latina nelle cinque *Eclogae piscatoriae* che ci sono rimaste (anche esse edite nella *princeps* del 1526, a cui a parte si aggiunge il *Fragmentum* di una sesta),⁵¹ per l'ambientazione che vi si adotta e la conseguente sostituzione delle selve con i litorali e dei pastori con i pescatori. Il genere, che si avvantaggia di una contaminazione tutta umanistica tra memorie classiche diverse, destinato a una certa fortuna nel Cinquecento, derivò da un progetto avviato prima dell'esilio (ecloghe I-II) e ripreso dall'autore al suo ritorno dalla Francia. Le *Piscatoriae* comunque, pur se nuove nella tematica, e in ciò distinte da quelle della bucolica neo-latina, ivi incluso il Pontano, assumono ancora i propri materiali linguistici ed erudi-

51. Per cui si veda L. MONTI SABIA, *Storia di un fallimento poetico: il 'fragmentum' di una 'Piscatoria' di Iacopo Sannazaro*, in «Vichiana», n.s., a. XII 1983, pp. 255-81.

ti prevalentemente da Virgilio o Nemesiano o Calpurnio, a cui dopo l'esilio (ecloghe III, IV, V, che vi alludono) si aggiungono gli *Haliuticon* di Ovidio. Nella I, *Phyllis*, il pescatore Micone effonde il suo dolore nell'anniversario della morte di Filli (dietro cui si potrebbe alludere a Carosina Bonifacio), e la fine dell'amore sembra coincidere con la fine stessa della natura, sullo sfondo di un paesaggio anch'esso perduto (vv. 76-78):

[.] Iam, iam illa tot annis
culta mihi tellus populique urbesque, valet.
Litora cara valet, vale sumul, optima Phylli.

(‘Ormai addio, terra abitata da me per tanti anni, addio popoli e città, addio spiagge amate, e insieme addio a te, o carissima Fillide!’);⁵² mentre un capolavoro nel suo genere è la II (*Galatea*), un notturno marino in versi di rara eleganza, per il solo tema confrontabile con l'XI idillio di Teocrito. Delle rimanenti tre (*Mopsus*, *Proteus*, *Herpilis Pharmaceutria*) si impone di più all'attenzione la IV, che serba echi proprio della IV di Virgilio: qui a intonare il canto per gli sventurati sovrani aragonesi è il dio marino *Proteus*, presente in modo quasi ossessivo in luoghi chiave dell'opera del Sannazaro,⁵³ forse assunto quale segno di una visione delle cose in condizione di perenne mutazione, e perciò voce idonea a profetizzare nuovi avventi, anche una possibile rinascita in chiave religiosa.

II. IL TENTATIVO DI CONCILIAZIONE DELLA TRADIZIONE UMANISTICA CON LA TRADIZIONE CRISTIANA: IL *DE PARTU VIRGINIS*

La costante inclinazione di Sannazaro a vedere il presente come minacciato da trasformazioni incombenti doveva infatti approdare, nei fermenti morali e religiosi dei primi decenni del nuovo secolo, a una esplicita istanza di rinnovamento e in modo ormai deciso a quel poema di contenuto religioso che all'autore sembrò il culmine di ogni proprio lavoro. Una certa idea del progetto era comunque di lontana data, in quanto i primi appunti di quello che sarà il *De partu Virginis* dovevano essere stati presi dal Sannazaro intorno al 1490; ma fu solo dopo il suo ritorno dalla Francia che tale idea incominciò, con percorso lento e complesso, a cercare la giusta forma. L'e-

same della tradizione dimostra infatti che gli abbozzi erano diversamente orientati, piuttosto verso una *Cristeide*, « un poema cioè incentrato, non sulla figura della Vergine, ma su quella del Cristo, non limitandosi [l'autore] al solo episodio della sua nascita »:⁵⁴ cosa che si osserva anche nella stampa clandestina di una prima redazione del primo libro dell'opera, avutasi a Venezia presumibilmente intorno al 1520 o poco dopo. Quest'ultima vicenda, che sembra ripetere l'incidente dell'edizione anch'essa veneziana del primo abbozzo della prima *Arcadia*, cadeva comunque quando Sannazaro aveva già ultimata una stesura completa del poema, da lui inviata subito a Roma nel 1521 perché ne prendessero visione Egidio da Viterbo e altri amici come il Sadoleto e il Tebaldeo,⁵⁵ essendo il tema ormai circoscritto a quello del parto della Vergine e della natività. Finalmente il testo trovò il suo assetto definitivo (ma dopo due ulteriori fasi intermedie) nella *princeps* napoletana del 1526 (sempre quella del Frezza), finanziariamente sostenuta da A. Matteo Acquaviva d'Aragona, di fatto curata dal Sannazaro, che intervenne con ulteriori correzioni persino sulle bozze del poema. A corredo del testo, questa stessa *princeps* reca alcune importanti prove delle vive preoccupazioni nutrite dall'autore nel corso del lavoro. Vi figurarono infatti nelle ultime carte, quasi a voler includere preventivi assenti, due lettere al Sannazaro, rispettivamente di Egidio da Viterbo e Belisario Acquaviva d'Aragona; e tra varie altre cose vi risultò pure incluso il breve di Leone X, redatto già cinque anni prima a firma di Bembo, e soprattutto il privilegio concesso da Clemente VII, a cui il poema era stato dedicato: cosa questa alquanto significativa, visto che tale privilegio (insieme a un nuovo breve) venne inserito nelle copie di stampa solo alcuni mesi dopo la loro avvenuta tiratura. In realtà nel corso della revisione dell'opera, in particolare da quando questa si fa più intensa, ossia a partire dal 1518, due anni dopo che Leone X aveva convocato il V Concilio Lateranense, Sannazaro sottopone costantemente all'attenzione di amici illustri il progresso del suo lavoro, molto attento a quelli che operavano presso l'ambiente romano, spesso affidandosi alla mediazione di Antonio Seripando (fratello maggiore, allora attivo a Roma, del futuro cardinale Girolamo), pur apparendo ben determinato nei propri orientamenti.

54. Si cita dall'Introduzione al *De partu Virginis*, a cura di CH. FANTAZZI e A. PEROSA, Firenze, Olschki, 1988, p. LX.

55. Vd. l'Introduzione appena cit., pp. LXXVI-LXXVII.

Tanta attenzione ai giudizi dei contemporanei si spiegherà anche per la delicatezza dottrinarica dell'argomento, ma molto di più per l'intento che presiede alla realizzazione dell'opera, ossia di conciliare al massimo la tradizione cristiana con quella umanistica. Si trattava non solo di mettere a definitiva prova il rigoroso filologismo, la strenua conoscenza dei classici e il loro sapiente utilizzo, ma soprattutto di confermare pienamente in quegli anni inquieti la legittimità di una cultura, che senza confliggere con le istanze religiose poteva anzi essere assunta a chiave di maggiore intelligenza di queste, non incoerentemente all'ipotesi ficiniana della *docta religio*. Se non che questa strada poteva essere tanto più praticabile, quanto meno il poema si fosse affidato a un racconto lineare, e quanto più invece si fosse fondato sullo schema della profezia e del vaticinio. Occorreva infatti ricercare nel mondo classico, prima ancora che dei modelli di espressione, i segni del destino cristiano venturo, saldando in modo perfetto il passato al presente.

Da ciò probabilmente deriva la stessa sostanziale brevità del poema (tre libri, per meno di 1500 esametri), molto meno esteso di quelli che un anno dopo saranno i *Christiados libri sex* di Marco Girolamo Vida (forse corrispondenti con maggior sintonia alle attese di un'Eneide cristiana, a cui piuttosto si pensava negli ambienti romani). Nel primo di questi tre libri, dopo l'episodio dell'Annunciazione, di cui giunge fama nel Limbo, è David che, « consueto numine plenus » ('colmo del proprio spirito profetico': v. 200), riepiloga gli essenziali eventi del Nuovo Testamento, fino all'ascesa al cielo di Cristo. La tecnica è quella, già bene sperimentata nella x prosa dell'*Aradia*, della narrazione al futuro, condotta piuttosto per quadri di fine gusto descrittivo. E così pure nel III libro è il fiume Giordano, personificato, a predire i miracoli di Cristo; e come se ciò non bastasse, il fiume (anche nel *De partu* l'acqua è fondamentale chiave simbolica) ciò fa consegnandosi al ricordo delle parole del dio pagano Proteo, che dunque è il vero soggetto che effettua il vaticinio. In tal modo sapienza del passato classico, verità cristiana e cultura umanistica confluiscono in un unico alveo: Proteo è il Sannazaro stesso, e dalle acque del Giordano a quelle marittime di Mergellina, alle quali si accenna proprio in chiusura del *De partu*, il cammino è forse lungo ma alla fine unitario. Al centro, nel II libro, l'episodio della Natività, dove non mancano nuovi spunti di tipo pastorale, e al quale si affianca una descrizione del mondo ormai pacificato sotto Augusto. Ma è essenziale ricordare, in rapporto a quanto si cerca di chiarire, come nel III libro, e per un

buon tratto (vv. 199 sgg.), nell'episodio dei pastori che si recano alla grotta della natività, il canto di Licida-Sannazaro, alternandosi a quello di Aegon-Agostino non solo predice il prossimo ritorno della età dell'oro; ma ciò fa pure attraverso il massiccio utilizzo di interi emistichi o versi della IV ecloga di Virgilio, proprio quella tradizionalmente letta in chiave profetica. Mai come in un simile caso l'assunzione del modello appare dovuta a ragioni strettamente ideologiche e funzionali allo scopo del progetto. Dal punto di vista dell'osservanza formale il Sannazaro anzi non esita affatto a contaminare Virgilio, e a difendere con lucidità critica le parziali deviazioni dal suo uso,⁵⁶ ammettendo sul proprio scrittoio molti altri autori, inclusi quelli di certa tradizione cristiana (i testi biblici, ad esempio, oppure Prudenzio, Sedulio, Giovenco, Aratore); mentre è ancora funzionale, e non soltanto linguistica, la non rara memoria delle *Metamorfosi* di Ovidio, e soprattutto l'esempio del *De raptu Proserpinae* di Claudiano. Attraverso tale testo infatti non era difficile, per il Sannazaro, riconoscere nel mito di Proserpina un più chiaro significato di rigenerazione morale e religiosa, piuttosto in chiave orfica e platonica e non in conflitto con il patrimonio classico:⁵⁷ anzi in modo coerente a una matura intuizione umanistica molto viva in ambiente meridionale (autore di un fine commento *In Claudianum de raptu Proserpinae* fu ad esempio il Parrasio, mentre un'elegia sullo stesso mito compose Decio Apranio),⁵⁸ comunque nelle forme di un complesso sincretismo, in cui anche incidevano le suggestioni del pensiero di Egidio da Viterbo. Notevole fu la fortuna del testo nel Cinquecento, non solo in Italia, ma anche in Europa (Francia soprattutto e Spagna).⁵⁹

12. TRAMONTO DELL'UMANESIMO

Tra Quattro e Cinquecento l'itinerario artistico di Sannazaro evolve dunque dal volgare al latino, apparentemente a ritroso rispetto alle linee

56. In un documento utilissimo a osservare il suo metodo di lavoro: una lettera ad Antonio Seripando dell'aprile 1521, alle pp. 375-88 delle *Opere volgari*; ma ora anche nell'*Appendix* alla citata ediz. del *De Partu*, pp. 95-108.

57. Vd. F. TATEO, *Religiosità classica e mito cristiano*, in *Tradizione e realtà*, cit., pp. 71-109, e partic. pp. 94-98.

58. Meglio edita in M. FUIANO, *Insegnamento e cultura a Napoli nel Rinascimento*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1973, pp. 168-69.

59. Per la fortuna editoriale del *De Partu* un'ampia analisi è nell'Introduzione alla citata edizione del testo, pp. xcvi-cxxvi.

generali di trasformazione della cultura letteraria in quegli anni; e se questo per un verso conferma la notevole forza dell'Umanesimo napoletano, d'altro canto ribadisce la gravità della crisi storica prodottasi nel Meridione con il crollo aragonese. Il problema è comunque assai complesso e coinvolgerebbe nel discorso anche un'analisi dei rapporti tra volgare e latino nel primo trentennio del Cinquecento. Qui si può solo osservare che Sannazaro stesso, si direbbe involontariamente, una volta edita l'ultima *Arcadia* (in un fatidico 1504, che fu anche l'anno dell'armistizio di Lione, con il quale la Spagna si insediava in modo stabile nell'Italia meridionale), aveva contribuito a bloccare le condizioni di un diverso sviluppo del volgare a Napoli per almeno un paio di decenni, essendo stati conseguiti nel romanzo pastorale equilibri ed esiti al momento difficilmente riproponibili.⁶⁰ Così il definitivo impegno del Sannazaro sul fronte esclusivo del latino coincise con l'esaurirsi della spinta più innovativa della sua ricerca. Più in particolare è proprio nel *De partu Virginis* che si intravedono i segni del mutamento in atto: punto di arrivo e di non ritorno di un destino artistico personale e di una stagione culturale avviata al termine, in un approdo che per alcuni versi è insomma a quelle medesime sponde a cui volgeranno le conclusioni stoico-cristiane di un Sadoletto. Lo stesso interesse per certi autori tardi, cristiani e non, che si registra nel poema in modo molto accentuato, o taluni aspetti di estenuazione già quasi manieristica e suggestioni pittoriche anche notturne che sembrano collocarsi lungo una linea che attraverso Bernardo arriverà a Torquato Tasso, sono per altra via sicuri indizi di un incipiente mutamento di cultura e di gusto. È poi vero che sempre nel *De partu Virginis* alcuni miti umanistici, già colmi di speranze civili, come quello dell'età dell'oro, risultano quasi svuotati della loro forza, una volta trasferiti su di un piano religioso.

A Napoli le ragioni del tramonto erano, storicamente, le stesse degli altri maggiori centri della penisola, legate alla fine degli equilibri politici quattrocenteschi, e qui però le si osservano con particolare chiarezza, per il for-

60. Come, per altro, è forse dimostrato, pur tenendo ovviamente ben conto della diversità di genere, dalle stesse lettere di Sannazaro (57 nelle *Opere volgari*, alle pp. 309-94: e vd. la *Nota al testo* alle pp. 488-97), per lo più dettate da occasioni private, e che si risolvono in una prosa alquanto ordinaria, certo meno costruita di quella osservabile, ad esempio, nell'epistolario di un Bembo. Si ricorda inoltre che una cospicua aggiunta alle lettere pubblicate da Mauro è in P. FIORINI, *Lettere inedite di Jacopo Sannazaro*, in IMU, vol. xxiii 1980, pp. 315-39 (11 complessivamente, di cui 10 inedite, interessanti per la cultura degli anni più tardi dello scrittore: testo alle pp. 325-39).

tissimo legame che c'era stato tra Umanesimo e corte aragonese. Puntualmente durante il vicereame di Ramón de Cardona, a causa dei convergenti interessi della nobiltà cittadina e del tradizionale baronaggio, tesi a garantirsi almeno la partecipazione alla vita amministrativa di fronte al dilagante potere spagnolo (significativi gli strali contro i "barbari" nel *De educatione del Galateo*), la cultura tende, da umanistica, a orientarsi in senso giuridico. Così, mentre l'Accademia sopravvive come luogo di rifugio, lo Studio - dove operano nuovi filosofi, medici e scienziati, quali AGOSTINO NIFO (1473-circa 1540), SIMONE PORTA (1496-1554), o il ricordato LUCA GAURICO - trova maggior vigore. Significativo è che il massimo erede dell'età pontaniana, Sannazaro appunto, al latino pensi di affidarsi esclusivamente per scrivere versi, e nemmeno, poniamo, una sola lettera. Sarà anche stata una vicenda in parte personale e in parte di scuola (nell'*Actius*, dialogo per altro tardo, è affidata appunto al Sannazaro la difesa del primato della poesia), ma è indubbio che ora essa appaia come indice utile a misurare con sicurezza la distanza da Pontano: in quanto ormai un uso in prosa del latino con funzione che al tempo stesso fosse stata e scientifica e d'arte risultava del tutto improbabile. I più alti livelli dell'eredità pontaniana potevano così essere assicurati affidandoli solo alle forme estetizzanti e sempre più cristallizzate dei versi; mentre gli interessi scientifici e filosofici avrebbero trovato sí il proprio strumento espressivo nel latino, la cui area di applicazione sarebbe rimasta ancora varia e ampia, ma in quanto lingua tecnica e ormai spenta.

Ed ecco che a Napoli nei primi decenni del Cinquecento una prosa narrativa o anche appena vivace rimane interdotta non solo al volgare ma sostanzialmente anche al latino. Quanti proveranno a invertire questa situazione, nell'una o l'altra lingua, saranno sostanzialmente degli irregolari; e fuori di Napoli l'antica voce di Roma paradossalmente poteva trovare una singolare modernità negandosi a sé stessa, e cioè nell'uso maccheronico. Anche l'imitazione tenderà presto a stabilizzarsi, non più sperimentale e lontana dalle felici sintesi pontaniane (o, fuori del Mezzogiorno, di un Poliziano o un Ermolao Barbaro), invece sempre più asettica e specializzata. In ogni caso a Napoli nello sforzo di resistenza decisivo è l'influsso diretto del Sannazaro; ma dopo la sua morte l'uso del latino umanistico è in rapido declino, a parte qualche comprensibile eccezione come quella di SCIPIONE CAPECE, non per nulla ultimo reggente dell'Accademia sino all'anno della sua chiusura (1543). NICCOLÒ FRANCO invece, che pure nel 1535 pubblicava in latino cento epigrammi per Isabella di Capua (moglie di don Ferrante

Gonzaga), ma che non era stato alla scuola di Sannazaro, non avrebbe esitato a collocare nell'inferno dei suoi *Dialoghi piacevoli* i propri maestri, GIANI ANISIO (1475-dopo il 1550) e GIROLAMO BORGIA (vd. par. I), e a fare oggetto dei propri strali il grammatico GIOVANNI SCOPPA (morto dopo il 1540). Segno fra i tanti che il varco era passato.

13. BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Un orientamento bibliografico essenziale sull'Accademia Pontaniana e sull'età aragonese è già in questo volume, a cap. x 13. Per la biografia del S. si ricorda che *La vita di Giacopo Sannazaro* di GIOVAMBATTISTA CRISPO (Roma, Luigi Zannetti, 1593) si può leggere anche in *Le opere volgari di M. Jacopo Sannazaro* [sic], a cura di G.A. e G. VOLPI, Padova, Comino, 1723, pp. I-XLIII, annotata dagli stessi fratelli Volpi; poi si veda: E. PÈRCOPO, *Vita di Jacobo Sannazaro*, a cura e con aggiunte di G. BROGNOLIGO, in « Archivio Storico per le Province Napoletane », a. LVI 1931, pp. 87-108 (il lavoro del Pèrcopo era già compiuto, ma rimanendo inedito, nel 1894); E. CARRARA, *Jacopo Sannazaro*, Torino, Paravia, 1932; e subordinatamente A. ALTAMURA, *Jacopo Sannazaro*, Napoli, Viti, 1951.

Sull'attività filologica: C. VECCE, che attentamente esamina *Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro*, Messina, Centro di studi umanistici, in corso di stampa; e dello stesso, che negli ultimi anni è venuto esplorando in diverse direzioni il problema della filologia sannazariana nei suoi rapporti con l'Umanesimo meridionale, si terranno presenti: *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Antenore, 1988 (utile anche per la biografia dell'umanista nel periodo francese: pp. 35-62); e almeno *Esercizi di traduzione nella Napoli del Rinascimento*, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza », a. XXXI 1989, pp. 309-29.

L'edizione dell'*Arcadia* (ultima redazione) si legge in IACOBO SANNAZARO, *Opere volgari*, a cura di A. MAURO, Bari, Laterza, 1961: che include pure *Sonetti e canzoni*, *Rime disperse*, *Farse*, *Lettere* (e un'« Appendice di Lettere di altri al Sannazaro »). Per i problemi testuali dell'*Arcadia* sempre di MAURO rimane interessante *Le prime edizioni dell'Arcadia del Sannazaro*, in « Giornale italiano di filologia », a. IV 1949, pp. 341-51; mentre sulla complessità dell'itinerario redazionale richiamò già l'attenzione M. CORTI, *Le tre redazioni della Pastorale di P.J. De Jennaro con un « excursus » sulle tre redazioni dell'Arcadia*, in GSLI, vol. CXXXI 1954, pp. 342-51. Indicazioni di rilievo per la cronologia del processo correttorio, ma anche per la struttura del testo definitivo, in G. VELLI, *Tra lettura e creazione. Sannazaro. Alfieri. Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, pp. 1-56. Quindi: G. VILLANI, *Per l'edizione dell'Arcadia del Sannazaro*, Roma, Salerno Editrice, 1989 (più in particolare sul ruolo avuto dal Summonte nella cura della *princeps* e sui problemi delle prime stampe, sulla descrizione e individuazione dei processi alti e medi della composizione del testo, su nuovi testimoni).

Per le fonti classiche e volgari, per la cultura in genere, si potrà partire dall'edizione – che è l'unica, nonostante la sua estrema provvisorietà, di un assetto redazionale mediano – dell'*Arcadia* di Jacobo Sannazaro, secondo i manoscritti e le antiche stampe, a cura di M. SCHERILLO, Torino, Loescher, 1988: utilizzandone introduzione e commento, sebbene un po' pletorici né sempre precisamente mirati. Al riguardo è più rigoroso F. TORRACA, *La materia dell'Arcadia del Sannazaro*, Città di Castello, Lapi, 1888. Per i rapporti con la tradizione bucolica volgare e per la struttura del testo, E. SACCONI, *L'Arcadia di Iacopo Sannazaro: storia e delineamento di una struttura* (1969), ora in *Il « soggetto » del 'furioso' [sic] e altri saggi tra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 9-69; per il delicato intreccio tra vari elementi di cultura classica e tarda si vedrà G. VELLI, op. cit.; e per aspetti particolari almeno: E. PARATORE, *La duplice eredità virgiliana nell'Arcadia del Sannazaro*, in *Antico e nuovo*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1965, pp. 231-41; R. LA MARCA, *I giuochi funebri nell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in « Siculorum gymnasium », a. II 1974, pp. 514-35. Per la fortuna e la memoria del testo, si richiama: A. SAINATI, *Jacopo Sannazaro e Joachim Du Bellay*, Pisa, E. Spoerri, 1915; J.G. FUCILLA, *Ecos de Sannazaro y del Tasso en el 'Don Quijote'*, in *Relaciones hispano-italianas*, Madrid (Revista de filología española, Anejo LIX), 1953; M. CORTI, *Passero solitario in Arcadia* (1966), in EAD., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 193-207, a cui si aggiunga l'approfondimento di S. AGOSTI, *Per un repertorio delle « fonti » leopardiane: Iacopo Sannazaro*, in « Paragone. Letteratura », a. XVIII 1967, pp. 89-103; e R.R. CANO, *La Arcadia de Sannazaro en España*, Siviglia, Editorial Católica Española, 1973. Su simboli e idealità poetica: F. TATEO, *La tradizione bucolica e il genere lirico nella struttura dell'Arcadia*, in *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967, pp. 11-70; R. POGGIOLI, *The oaten Flute. Essays on pastoral Poetry and the pastoral Ideal*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1975. Per la lingua si partirà da G. FOLENA, *La crisi linguistica dell'Arcadia di I. Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952 (non privo di alcune penetranti valutazioni sullo stile); e si aggiungerà M. CORTI, *L'impatto linguistico dell'Arcadia alla luce della tradizione manoscritta*, in SFL, a. XXII 1964, pp. 587-619; per lo stile EAD., *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro* (1968), in EAD., *Metodi e fantasmi*, cit., pp. 307-23; e della stessa studiosa, *Il codice bucolico e l'Arcadia di Jacobo Sannazaro* (1968), in EAD., *Metodi e fantasmi*, cit., pp. 283-304.

Per le *Farse*: cfr. M. BERSANI, *Alla ricerca dello specifico testuale nelle 'Farse' del Sannazaro*, in LI, a. XXXIV 1982, pp. 506-29; e ID., *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese di Napoli*, in SPCT, a. XXVI 1983, pp. 59-77; in particolare per i « gliommeri », F. TORRACA, *Li gliommeri di Iacopo Sannazaro*, in GSLI (1884), poi in *Aneddoti di storia letteraria napoletana*, Città di Castello, Il Solco, 1925 (pp. 351 sgg.).

Due studi fondamentali per i *Sonetti e Canzoni*: P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in RLI, a. LXVI 1962, pp. 436-82; e C. DIONISOTTI, *Appunti sulle Rime del Sannazaro*, in GSLI, vol. CXL 1963, pp. 161-211 (determinante altresì a chiarire la giusta collocazione storica dell'opera latina: pp. 191-95, e 206-11).

Per l'insieme dei testi latini si dovrà ricorrere a *Opera Latine scripta*, a cura di J.

VAN BROEKHUIZEN e P. VLAMINGI, Amsterdam, Gerard Onder de Linden, 1728; mentre le ecloghe si leggono in *The piscatory Eclogues of Jacopo Sannazaro*, a cura di W.P. MUSTARD, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1914. Un'ampia e comoda scelta con traduzione al fianco in *Poeti lat. del Quattr.*, to. II 1964, pp. 170-273. Per una recensio di testimoni della varia produzione latina si ricorda A. ALTAMURA, *La tradizione manoscritta dei 'Carmina' del Sannazaro*, Napoli, Viti, 1957, studio che per il *De partu Virginis* è poi superato dall'edizione critica del poema curata da Ch. FANTAZZI e A. PEROSA, Firenze, Olschki, 1978 (con ampia introduzione, non solo sui problemi del testo, ma anche sulla fortuna e sul quadro culturale in cui esso si colloca). È per altro tuttora utile, innanzitutto per le fonti classiche e cristiane, G. CALISTI, *Il 'De partu Virginis' di Jacopo Sannazaro. Saggio sul poema sacro nel Rinascimento*, Città di Castello, Il Solco, 1926.

LETTERATURA POPOLAREGGIANTE,
COMICA E GIOCOSA, LIRICA MINORE
E NARRATIVA IN VOLGARE DEL QUATTROCENTO

di EMILIO PASQUINI

I. AI MARGINI E AL DI LÀ DELL'UMANESIMO

Accanto alla fioritura umanistica si espande, nella scia del secolo precedente, la produzione popolare, e soprattutto popolareggiante, con caratteri assai diversi. Da una parte, poté avvenire che anche intellettuali di qualche spessore si dedicassero a queste più facili forme di poesia e di prosa; dall'altra, tale letteratura assunse sempre più i caratteri del popolareggiante, per la maggiore consapevolezza e attrezzatura tecnica con cui gli autori si dedicarono a un simile registro d'arte. Sulla freschezza a volte ingenua e disarmata di tanta produzione del Trecento fa aggio ora una mentalità più saputa e artigianale, con la capacità di giostrare fra diversi repertori mescolandone abilmente i dosaggi, fino ad ottenere dei prodotti quasi senza età (come avviene per gli esiti migliori dell'artigianato di ogni tempo). Anche in questo particolare settore si riconfermano cioè le peculiarità altrove ravvisate, in un libro intitolato alle *Botteghe della poesia*:¹ dove si è tentato di descrivere, attraverso alcuni esempi probanti, le modalità di questo sperimentalismo, facendo leva sull'operosità di autori che erano tutt'altro che letterati di professione (il barbiere Burchiello, il frate e predicatore Bernardino, l'architetto Leon Battista Alberti, ecc.) e su una produzione spesso anonima, per la quale occorre adibire una terminologia analoga a quella da tempo invalsa per le arti figurative (il maestro della Casa del Sonno, vicino di Lorenzo, il maestro del sonetto "notturno" pseudo-dantesco, ecc.).

In questa prospettiva, le operazioni compiute dai maggiori quattrocentisti che chiudono il secolo assumono un valore quasi di coronamento di una tensione ricompositiva che aveva attraversato tutti i decenni successivi alla data fatale del 1375, per la quale Sacchetti aveva intonato l'epicedio della grande letteratura trecentesca (« Or è mancata ogni poesia, / e vòte son le

1. E. PASQUINI, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1991.