



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Un confronto bucolico

motivi pastorali tra Sannazaro e l'Ariosto.

Relatore

Ch. Prof. Riccardo Drusi

Correlatore

Ch. Prof.ssa Elisa Curti

Ch. Prof. Eugenio Burgio

Laureanda

Anna Pasqualinotto

Matricola 862770

Anno Accademico

2020/2021

«Non omnis arbusta iuvant humilesque myricae»

Virgilio, Ecloga IV

INDICE

Introduzione	4
Capitolo I: Gli autori	
I.1 Jacopo Sannazaro	7
I.1.1 Premessa	7
I.1.2 La biografia	8
I.1.3 Le opere	17
I.1.3.1 Le opere volgari	17
<i>L'Arcadia</i>	17
<i>Sonetti et canzoni</i>	22
I.1.3.2 Gli scritti latini	25
Elegie ed epigrammi	25
<i>De partu virginis</i>	27
<i>Salices</i>	29
<i>Eclogae piscatoriae</i>	31
I.2 Ludovico Ariosto	36
I.2.1 Premessa	36
I.2.2 La biografia	36
I.2.3 Le opere	40
Satire	42
Rime	43
Ecloghe	45
Capitolo II: Il genere pastorale: punto di contatto e di divergenza	
II.1 Premessa	47
II.2 La poesia pastorale tra Quattrocento e Cinquecento	51
II.3 Riprese bucoliche nell' <i>Orlando Furioso</i>	56
Il <i>locus amoenus</i>	56
La Luna, <i>l'Arcadia</i> ed ulteriori riprese sannazariane	70
Gli alberi incisi	86

Capitolo III: Il sogno e la follia d'amore	
III.1 Premessa	93
III.2 La malattia d'amore	93
III.2.1 Dall'antichità a Petrarca	93
III.2.2 Orlando furioso per amore	98
III.2.2.1 La patologia amorosa nel Cinquecento	98
III.2.2.2 La malattia d'Orlando	99
III.2.3 L'amore in Arcadia	107
III.3 Il sogno	117
Osservazioni conclusive	128
Bibliografia	137

INTRODUZIONE

Questo elaborato si propone di indagare i rapporti tra Ludovico Ariosto e Jacopo Sannazaro, sia a livello letterario, andando dunque a segnalare possibili ricezioni intertestuali da parte del ferrarese delle opere del napoletano, sia a livello personale.

Per affrontare tali tematiche si è ritenuto opportuno presentare nel primo capitolo le biografie degli autori e considerare alcune delle opere che ne decretarono la fortuna letteraria già durante la loro vita, al fine di fornire al lettore alcune coordinate storico-culturali che meglio potessero collocare i due scrittori nello scenario letterario dell'epoca. Le due biografie, seguite ciascuna da una ridotta bibliografia, non mirano dunque a fornire informazioni complete sulle vite e sugli scritti di Sannazaro e Ariosto, ma tendono a concentrarsi su quegli episodi e quei lavori che torneranno poi utili nel corso della trattazione.

Nel secondo capitolo si entra invece nel vivo dell'argomento prefissato e poiché i due lavori più ricchi sul tema, ovvero il recente articolo di Giada Guassardo¹ e le considerazioni di Stefano Giulizia², puntavano a mettere in evidenza probabili riprese dell'*Arcadia* nel *Furioso*, si è deciso di allargare lo sguardo di ricerca all'approccio che l'Ariosto ebbe non solo verso l'opera del collega meridionale, ma anche verso la poesia pastorale in generale: per questo motivo il capitolo si apre con una presentazione della scena letteraria bucolica tra Quattrocento e Cinquecento, per procedere poi a verificare eventuali riprese del genere entro il suo poema. Questa sezione dell'elaborato contava in origine fra i suoi paragrafi anche quello relativo alla malattia d'amore e alla scena onirica, tuttavia, data la centralità delle due tematiche in entrambi gli autori, si è ritenuto di affidarne la trattazione ad una sezione specifica, trasformandolo dunque nel terzo ed ultimo

1 GUASSARDO G., «L'uom che di veder tanto desio». *Sulle tracce dei (mancati) rapporti fra Ariosto e Sannazaro*, in *I Sonetti et canzoni di Iacopo Sannazaro: atti del XVIII convegno internazionale di Letteratura italiana* Gennaro Barbarisi, Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018, pp. 435-459.

2 GULIZIA S., *L'Arcadia sulla luna: un'inversione pastorale nell'Orlando furioso*, in "Modern Language Notes", 123.1, 2008, pp. 160-78.

capitolo.

In conclusione si è cercato di mettere in risalto come il ruolo egemonico acquisito dal genere bucolico all'interno della produzione letteraria in volgare del tempo, lo abbia reso un modello formale e contenutistico per quegli autori che, come l'Ariosto, aspiravano a segnalarsi nella poesia in volgare di matrice culta.

Note

A causa delle attuali condizioni sanitarie la ricerca bibliografica è stata condotta prediligendo quegli scritti e quelle opere che potessero essere disponibili online, ciò spiega la presenza di una *Sitografia*, composta prevalentemente da testi che non erano direttamente implicati nell'argomento principale di questo elaborato, ma che erano necessari a chiarire alcuni richiami intertestuali al lettore. In particolare per le citazioni degli autori latini si è deciso di far riferimento, ove non diversamente possibile, ai testi raccolti nell'archivio digitale di poesia latina *Musisque Deoque*, progetto nato nel 2005 e che attualmente coinvolge diverse università italiane.

Capitolo primo

GLI AUTORI

I.1 JACOPO SANNAZARO

1.1.1 Premessa

La prima biografia del Sannazaro fu redatta da Erasmo Percopo, nato a Napoli nel 1860³, in due parti che vedono rispettivamente la propria pubblicazione nel 1903 a Bergamo per l'Istituto Italiano di Arti Grafiche in un contributo raccolto nei *Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf* dal titolo *La giovinezza del Sannazaro* e nel 1931 in un elaborato dal titolo *Vita di Jacobo Sannazaro* curato da Gioacchino Brognoligo ed inserito nell' "Archivio storico per le provincie napoletane". Di queste non si terrà conto direttamente dal momento che biografie più recenti, quali ad esempio quella redatta da Carlo Vecce nel 2016 per la rivista "Humanistica"⁴ o il contributo di Gianni Villani per il terzo volume della *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato (Salerno, 1996) o ancora i cenni biografici presentati da Marina Riccucci ne *Il Neghiottoso e il Fier connubbio: storia e filologia dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro* edito per Liguori nel 2001, si basano proprio sugli scritti di Percopo, il quale ricavò molte delle informazioni riportate dallo stesso Sannazaro poiché l'autore affidò parte della propria biografia alle sue opere, in particolare all'*Arcadia*, individuando, su modello virgiliano, il genere bucolico come adatto ad accogliere aneddoti personali. Tuttavia notizie relative alla vita di Sincero emergono anche dalla lettura delle elegie e degli epigrammi, pubblicati a Venezia nel 1535 per i tipi di Paolo Manuzio, in un'edizione dal titolo *Opera omnia Latine scripta* basata sul manoscritto autografo del poeta posseduto da Antonio Diaz Garlon, conte

3 Sulla vita di Percopo si consideri lo studio di MARIO DEL TREPPO, *Un misconosciuto maestro dell'ateneo napoletano: Erasmo Percopo*, in *Storiografia del Mezzogiorno*, Napoli, Guida, 2006 pp.133-147.

4 VECCE C., *Jacopo Sannazaro*, in "Humanistica", XI, Fabrizio Serra editore, 2016, pp. 121-135.

di Alife⁵.

Per i rinvii al testo dell'*Arcadia* si farà riferimento d'ora in avanti all'edizione milanese curata da Francesco Erspamer per Mursia nel 1990; per il testo delle elegie si terrà invece presente quella curata da Giorgio Castello nel 1928 per C. Signorelli, *Egloghe, elegie, odi, epigrammi*, mentre per quello degli epigrammi si adopererà il lavoro di Michael C. J. Putnam, *Iacopo Sannazaro: Latin poetry*, Londra, Harvard university, 2009.

1.1.2 La biografia

«Ecco mihi totum lux expectata per annum| jam redit; Aonie sarta novate, Deae.| Haec me vitales gemitum produxit in auras;| Jussit et erectum tollere ad astra caput» (Eleg. II, 2): così Jacopo Sannazaro ricorda il proprio *die natalis* nell'elegia dedicata a San Nazzaro, santo celebrato il 29 luglio⁶, giorno nel quale, nell'anno 1457, l'autore nacque a Napoli. Nella città la famiglia si era stabilita da novant'anni, giungendovi a seguito di Carlo III di Durazzo dall'Italia settentrionale.⁷ Dall'impresa la famiglia ottenne Sinuessa, città campana ora sommersa, «gran parte de' campi Falerni e i monti Massici», Castelvoturno e Litterno e altre terre sino alla Lucania: tali possedimenti permisero alla famiglia di vivere agiatamente collocandosi nella nobiltà cittadina anche quando Giovanna II, figlia di Carlo III, erede al trono alla morte del fratello Lanzilao nel 1414, li tolse ai Sannazaro concedendoli in beneficio ai principi di Salerno e al duca di Sessa, come ricorda l'autore stesso nella VII prosa del poema bucolico (paragrafi 7-9), nell'elegia a Lucio Grasso (I, 1, vv.1-4⁸),

5 FRISON C., *Note sugli Epigrammata del Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, p.314.

6 Il santo è celebrato anche negli epigrammi II 37, con il quale il poeta gli dedica un «parvum [...] sacellum» (vv. 3-4), II 51 e II 60, scritti mentre Sannazaro è in esilio in Francia.

7 *Arcadia*, prosa VII, 5-6: l'autore qui descrive l'impresa de «lo avolo» di suo padre che dalla Gallia Cisalpina, e cioè dall'Italia settentrionale, giunse in quella meridionale seguendo Carlo III nell'invasione del regno di Giovanna I (ERSPAMER F., Ed. cit., p. 118). Vecce precisa che i Sannazaro, attraverso alcuni matrimoni con illustri famiglie napoletane, entrarono a far parte del seggio di Portanuova, dove risiedevano nell'attuale via San Biagio dei Taffettanari. (VECCE C., 2016, p. 122)

8 «Te foecunda tenent saxosi rura Petrini,| Rura olim proavis facta superba meis.| Et Sinuessa spectas, mea gaudia, Nymphas,| Quique novo semper sulfure fumat ager.» Elegia I, 1, vv.1-4.

professore dell'università di Napoli e primo maestro di grammatica del poeta e ai versi 15-20 della già citata elegia II, 2⁹.¹⁰ Al padre di Jacopo, Niccolò detto Cola, furono lasciati in eredità alcuni beni a Napoli e dei terreni vicino a Pozzuoli, tra i quali l'allumeria di Agnano che, alla morte di Cola nel 1462, rimase alla vedova Masella, originaria di Santomango, e ai due figli Jacopo e Marcantonio, sino a quando nel maggio del 1465 Guglielmo lo Monaco, cortigiano e burocrate di Ferrante ovvero Federico I d'Aragona, intuendo i vantaggi economici che sarebbero derivati dal possesso della cava, decise di sottrarne la proprietà alla famiglia¹¹. I giovani Sannazaro dunque seguirono la madre a San Cipriano Piacentino, luogo ricordato dall'autore nella seconda elegia del terzo libro, dedicata a Cassandra Marchese, cara amica del poeta: «Est Piacentinus inter pulcherrima montes| Vallis: [...] Huc mea me primis Genitrix dum gestat ab annis,| Deducens caro nupta novella Patri;| Adtulit indigenis secum munera Divis,| In primis docto florea sarta gregi.» (vv.1-20).

Nel 1475 la famiglia torna a Napoli e qui Sannazaro inizia la propria formazione umanistica sotto il magistero del già nominato Lucio Grasso e dell'insegnante di retorica Giuniano Maio¹² i quali introdurranno l'autore allo studio dei classici latini, greci ed italiani: l'esito di tali studi giovanili sarà evidente nelle numerose riprese testuali all'interno delle opere sannazariane. Nella città partenopea il giovane poeta si avvicinò alla nobiltà filoangioina, collaborando alle nozze tra il conte di Acerra Federico del Balzo e Costanza d'Avalos componendo i testi per la rappresentazione teatrale in onore della coppia, ed iniziò a frequentare una cerchia di intellettuali che facevano capo

9 «Crassus [...] [...] | Et mihi Linternumque vetus, placidumque Petrinum,| Ostendatque Atavi regna opulenta mei;| Regna male ad seros heu perventura nepotes| Dum versat varias Sors inimica vices.» Elegia II, 2, vv. 15-20.

10 RICCUCCI M., *Il neghiottoso e il fier connubio: storia e filologia dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001, p.13.

11 Secondo la Riccucci (*ivi*, p. 15) Sannazaro nell'ecloga VI dell'*Arcadia* ai vv.136-139 alluderebbe proprio a questo fatto: «D'oltraggio o di vergogna oggi non curano| questi compagni del rapace graculo;| in sì malvagia vita i cuori indurano,| pur ch'abbian le man piene all'altrui sacco.»), laddove «rapace graculo» indicherebbe proprio Lo Monaco.

12 Al precettore l'allievo dedica l' elegia II 7, nella quale piange i patimenti d'amore dichiarando fortunato il maestro che da questi non è toccato («Non te letali tetigit Puer improbus arcu [...] At nosincertis caeci iactamur in undis| Ducimus et nullo tempora consilio.» vv. 58-62). Nel componimento Maio, autore del primo vocabolario latino dedicato a Ferrante I, il *De priscorum proprietate verborum* (1475), ma grande promotore del volgare, è presentato inoltre come vate ed interprete dei sogni («At tibi venturos, Mai, praedicere casus| Fas est, et mites consuluisse Deos.| Nec tantum aut arae fumos, aut nuncia sentis| Fulgura, sed Stygiis somnia missa locis» vv. 29-32: per quest'aspetto, secondo la Riccucci (*ivi* pp. 183-190), il maestro compare nella IX prosa dell'*Arcadia* (paragrafi 13, 27, 39) sotto il nome di Enareto, in sede del quale, nell'edizione precedente a quella pubblicata da Summonte nel 1504, ovvero quella del 1502, si leggeva Enarato, nome che rimanderebbe al verbo latino *enarrare*, usato spesso (la Riccucci ricorda l'uso che ne fa Cicerone nel *De divinatione*) con il significato di “interpretare” i sogni.

all' Accademia pontaniana: questa, creata nel 1443 a partire da un nucleo di studiosi riuniti attorno ad Antonio Beccadelli, detto Panormita, e ad Alfonso II il Magnanimo, fu diretta a partire dal 1471 da Giovanni Pontano, il quale non solo inserì Sannazaro fra i membri dell'Accademia¹³, dove gli venne attribuito il nome di Actius¹⁴ Syncerus per la schiettezza e la trasparenza del suo animo¹⁵, ma contribuì anche a farlo entrare nelle grazie della corte di Alfonso d'Aragona duca di Calabria, nella quale il poeta prese servizio nel 1481 acquisendo fin da subito il ruolo di pacificatore tra il re e i Del Balzo su volere sia di Pontano che della consorte del duca Ippolita Maria Sforza¹⁶. In veste di cortigiano il poeta seguì Alfonso nella battaglia di Otranto nel settembre del 1481, nella guerra di Ferrara del 1483-84, nella campagna d'Abruzzo contro i baroni ribelli e nella guerra contro papa Innocenzo VIII nel 1485. Per l'influenza che tali vicende avranno sulla stesura dell'*Arcadia*, della quale si tratterà in seguito, sarà opportuno soffermarsi brevemente su due di esse: la guerra di Ferrara e la congiura dei baroni. Nel 1482 Venezia dichiarò guerra ad Ercole I d' Este duca di Ferrara, cognato di Alfonso, il quale corse in suo aiuto giungendo nella città estense nel gennaio del 1483 seguito da Sannazaro, Andrea Matteo d'Acquaviva e Gabriele Altilio¹⁷. Qui Sincero venne in

13 Tra gli accademici si ricordano Gabriele Altilio, precettore di Ferrandino, figlio di Alfonso II, e poeta latino della corte (a lui Sannazaro dedica l'epigramma I 7); il poeta catalano Benedetto Gareth detto Cariteo, cortigiano di Ferrandino; Andrea Matteo d'Acquaviva, duca d'Atri e Teramo, autore dell'impresa editoriale che portò alla pubblicazione del *De partu virginis* nel 1526 e dedicatario dell'epigramma II 2 e II 32; l'avvocato e letterato Girolamo Carbone, compositore di un encomio di accompagnamento al *De partu virginis* e il cui nome compare in diverse opere pontaniane; Giovanni Cotta, segretario di Bartolomeo d'Aviano ed autore di alcuni versi latini e volgari; Francesco Pucci detto Caracciolo, fiorentino allievo di Poliziano nel 1480-81, trasferitosi a Napoli nella seconda metà del 1483; Pietro Summonte (ricordato nell'epigramma II 9), lettore di Retorica nello studio Napoletano e curatore della pubblicazione dell'*Arcadia*, delle opere del Pontano e delle *Rime* del Cariteo; il medico filosofo ed astronomo Antonio De Ferraris detto Galateo e l'umanista Pomponio Gaurico.

14 "Actius" è da intendersi come derivato dal latino *acta*, "lido, spiaggia", ambiente vicino alla villa del poeta a Mergellina (VILLANI G., 1996, p.767): con questo appellativo il poeta compare per la prima volta in uno scritto di Pontano, il trattato *De liberalitate*, composto prima del 1481, e poi più tardi, nel 1499, "Actius" sarà il titolo di un dialogo sulla retorica dedicato a Sannazaro, il quale compare in esso come interlocutore. L'autore si rivolgerà a sé stesso con tale nome nelle elegie I 10 al verso 23 e II 7 al verso 71. (RICCUCCI M., *La profezia del vate. Sannazaro ed il "caeruleus Proteus"*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 3.2, 2000, p. 245-247)

15 Nella VII prosa dell'*Arcadia* (paragrafi 27-28), Sannazaro si presenta, spinto da Carino (suo *alter ego* bucolico), sia con il suo nome reale, sia con quello arcadico, assegnatogli dalla donna amata: «Io non mi sento giamai da alcun di voi nominare "Sannazaro" (quantunque cognome a' miei predecessori onorevole stato sia) che, ricordandomi da lei esser stato per adietro chiamato "Sincero", non mi sia cagione sospirare.» (VECCE C., «Sincero solo», *Iacopo Sannazaro, lezioni di tenebra*, in atti della Convegno Barbier-Mueller, XX, 2017, pp. 279-291)

16 Nel 1482 Sannazaro fu inviato da Alfonso a ritirare dei cavalli presso il duca Pirro Dal Balzo a Venosa (VECCE C., 2016, p.123)

17 Ciò emerge dalla lettura del XCI componimento delle *Rime* di Benedetto Gareth, un sonetto dedicato al Marchese di Pescara Alfonso d'Avalos (RICCUCCI M., 2001, pp.166-167). Sulla spedizione di Alfonso a Ferrara è pervenuto inoltre un dispaccio datato 16 maggio 1483 dello stesso Ferdinando inviato a Benedetto Ruggio, ambasciatore a Milano della corte napoletana, dove il Re informa dell'arrivo del figlio, inviato in aiuto contro le truppe pontificie

contatto con quegli intellettuali ferraresi che si erano occupati qualche decennio prima del genere bucolico, primo fra tutti Battista Guarini, autore della prima ecloga umanistica su modello teocriteo, redatta accogliendo gli insegnamenti del padre Guarino che in precedenza aveva concepito, attraverso il recupero filologico di Virgilio e di Teocrito¹⁸ e dei rispettivi commentatori, il genere finalmente sciolto dalla necessità dell'allegoria, figura dapprima ampiamente adottata in particolar modo a partire dal Petrarca¹⁹. Sulla stessa linea di Guarino Guarini, specialmente nel recupero dei testi teocritei, nella Ferrara di Leonello d'Este (in carica dal 1441 al 1450) aveva insegnato anche Teodoro Gaza, umanista bizantino insegnante di greco nel triennio 1446-49 tra i cui allievi vi fu Tito Vespasiano Strozzi, presente a Ferrara durante il soggiorno sannazariano ed autore di un *Bucolicum Liber* composto tra il 1458 ed il 1463. Con questi era presente anche Mattia Maria Boiardo, autore dei *Pastoralia* (1463-64), silloge di dieci ecloghe in latino, e delle *Pastorali*, raccolta di dieci ecloghe in volgare dedicata al duca di Calabria che risultava ancora in allestimento durante la visita del poeta napoletano.

Alfonso ed il suo seguito rientrarono a Napoli nel novembre del 1484, quando già da alcuni mesi i grandi feudatari della città, animati dal principe di Salerno Antonello Sanseverino e appoggiati dai segretari di Ferrante, si stavano muovendo per organizzare una congiura ai danni di quest' ultimo. Nel giugno del 1485 i baroni si riunirono dapprima a Melfi per discutere sulle implicazioni di un'azione tale alla presenza dei segretari regi Antonello Petrucci e Francesco Coppola, successivamente nel castello di Diano, dove decisero di includere nel progetto papa Innocenzo VIII. Diffusesi voci sulla congiura, sul finire d'agosto Ferrante fece pervenire a Lorenzo il

alleate di Venezia, presso il confine marchigiano. Qui il Duca dovette fermarsi sino alla fine di novembre, impedito nell'arrivare nella città estense dalle milizie di Roberto Malatesta, corso in aiuto di Sisto IV. La situazione si sbloccò solamente quando il Pontefice negò il suo appoggio alla città lagunare supportando Ferrara. (RICCUCCI M., *Sannazaro e la guerra di Ferrara: le Pastorali di Mattia Maria Boiardo e la preistoria dell'Arcadia*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, p. 603.)

18 Il recupero di Teocrito fu possibile anche grazie alla presenza nella Ferrara di Leonello d'Este di Teodoro Gaza, umanista bizantino che nella città insegnò greco nel 1446-49. Tra i suoi allievi vi fu Martino Filetico, autore della traduzione in esametri dei primi sette idilli teocritei. (TISSONI BENVENUTI A., *Schede per una storia della poesia pastorale nel secolo XV: la scuola Guariniana a Ferrara*, in *Studi di Letteratura e filologia* a c. di Alessio F. e Stella A., Pavia, il Saggiatore, 1979, p.100.)

19 *Ivi*, pp.99-101.

Magnifico, attraverso l'ambasciatore mediceo a Napoli Giovanni Lanfredini, la richiesta di intervento affinché il Pontefice non si alleasse con i baroni, tuttavia ciò avvenne, aggiungendosi all'accordo anche Roberto Sanseverino, Capitano Generale della Repubblica di Venezia. Messi al corrente delle nuove alleanze, Coppola e Petrucci furono chiamati a sottoscrivere il testo dell'accordo, ma il secondo, scusandosi «per essere persona timida»²⁰, non firmò. Dopo un aperto conflitto raggiunto durante l'autunno del 1485, il 1 ottobre dell'anno successivo venne stipulata la pace a Miglionico, tenuta segreta sino all'11 dello stesso mese e di fatto inefficace, dal momento che da lì a pochi giorni venne redatta una bolla papale con la quale si dichiarava guerra al Re di Napoli ed il 19 novembre il figlio di Ferrante, Federico I, venne imprigionato a Salerno dove era stato mandato dal padre come garanzia per i patti stipulati con Antonello Sanseverino, forse condividendo la prigionia con Petrucci e con Giovanni Impo, consigliere regio.²¹ Fu proprio durante l'assenza del segretario che a Napoli iniziarono a circolare alcune voci rispetto il suo coinvolgimento nella congiura²², confermate sia da Impo a seguito del suo rientro con il Principe nella città partenopea il 13 dicembre, sia dal matrimonio tra il figlio di Petrucci, Giovanni Antonio Conte di Policastro, e la figlia dello zio di Antonello Sanseverino. Nonostante tali evidenze, Petrucci si dichiarò innocente e Ferrante, fingendo di credergli, lo reintegrò nel suo incarico sino a quando, firmata la pace con il Pontefice l' 11 agosto 1486, il Re fece arrestare i principali autori della congiura, riconoscendo in Petrucci uno di questi assieme a Coppola. Iniziati i processi dei congiurati il 20 agosto, Petrucci si dichiarò a conoscenza della congiura, ma non attivamente partecipe ad essa e colpevole dunque solamente di aver fatto l' errore di non avvisare il suo Re. A nulla valse il suo appello alla clemenza di Ferrante il quale l'11 maggio lo fece condannare a morte,

20 Si cita qui Camillo Porzio (PORZIO C., *La congiura de' baroni del regno di Napoli contra il Re Ferdinando I*, Milano, Giovanni Silvestri, 1821, p.67), storiografo napoletano che scrisse sulla congiura in un'opera pubblicata per la prima volta nel 1565 a Roma presso Paolo Manuzio. L'autore è ripreso dalla Riccucci (2001) per delineare le fasi della congiura, descritta dall'autrice in particolar modo alle pagine 37-67 dell'opera citata.

21 Come fa notare la Riccucci (*ivi*, p.62) le fonti su questo punto discordano, suggerendo in alcuni casi che furono proprio i due funzionari ad aiutare nella fuga Federico, in altri invece dichiarano la prigionia dei due, in particolare quella di Petrucci, come falsa ed anzi addirittura voluta, specialmente da quest'ultimo, con l'intento di allontanare da sé possibili sospetti sul suo coinvolgimento nella congiura.

22 PORZIO G., 1821, p.93 «Ma nel mezzo tempo che queste cose in Salerno seguivano, in Napoli e nella corte reale si diffamò, il Segretario essere in lega co' Baroni, e di carcerato, tra' capi della congiura divenuto.»

destinando uguale sorte agli altri congiurati. Durante questi avvenimenti Sannazaro contribuì attivamente ad ottenere la pace: furono infatti lui e Pontano ad essere mandati a Roma per trattare con Innocenzo VIII. In seguito i rapporti tra il poeta ed il nuovo segretario regio si strinsero ulteriormente ed è proprio a questo periodo di relativa quiete dopo la congiura che Sincero si dedica agli scritti latini, coerentemente con gli interessi filologici dell'Accademia di cui era ancora membro, e alla poesia volgare, non trascurando tuttavia il suo ruolo di cortigiano seguendo nel 1484 Alfonso a Castelcapuano. Tale zelo verso il Duca di Calabria poteva tuttavia essere frutto di necessità dal momento che, riottenuti i possedimenti di famiglia nel 1487, Sannazaro si era accordato con il fratello sulla spartizione dei beni e a Marcantonio aveva dovuto cedere l'allumeria e la propria casa a Napoli.²³ Tra l'agosto e il novembre del 1489 e successivamente nel marzo del 1492, nella città calabrese l'autore lavorò con il Cariteo all'allestimento di alcune farse, con il fine di intrattenere il duca gravemente malato. In questi primi anni Novanta del Quattrocento Sannazaro fu anche in rapporti con la già nominata Costanza d'Avalos, vedova dal 1483, della quale divenne amico²⁴ e di alcuni medici fiorentini quali Ambrogio Leone e Piero Leoni da Spoleto, medico di Lorenzo de' Medici²⁵. A quest'ultimo il poeta dedicò una visione in terzine, *La notte che dal ciel carica d'oblio*: l'8 aprile del 1492 era morto il Magnifico ed il giorno successivo il corpo di Pierleoni era stato ritrovato in un pozzo della villa Malcantone a San Gervasio, si pensò al suicidio come esito del senso di colpa provato dal medico per non essere riuscito a salvare il suo paziente²⁶, ma

23 VECCE C. 2016, p. 128.

24 La principessa di Francavilla fu in contatto con numerosi intellettuali dell'epoca quali ad esempio il Cariteo, che a lei dedicò alcuni versi, così come Enea Irpino da Parma, Giovanni Antonio de Petrucci e Pietro Iacopo De Jennaro. Per una biografia di Costanza e sui suoi rapporti con la cultura del suo tempo si consiglia COPELLO V., *Costanza d'Avalos (1460-1541): "letras" e "valor guerriero" alla corte di Ischia*, in "Mélanges de l'École française de Rome: Moyen Âge", 131, 2, 2019, pp.343-360.

25 In realtà sui rapporti tra Sannazaro e Pierleoni si sa poco: Vecce (2016, pp. 130-131) si limita a segnalare il componimento che vede il medico defunto protagonista, sottolineando poi i rapporti che questo ebbe con i filosofi e gli intellettuali della corte fiorentina, in particolare con Giovanni Pico della Mirandola e Marsilio Ficino, esponenti di alcuni studi che accoglievano istanze neoplatoniche, orfiche e cabalistiche. Fu poi in rapporti anche con il Poliziano che incontrò nel 1491 a Padova quando questo vi si era recato con Pico alla ricerca di codici, ma con il quale aveva già cercato un confronto: è datata infatti 1490 una lettera del Poliziano indirizzata al Magnifico dove l'Ambrogini chiede la disponibilità del medico a rivedere una sua traduzione dal greco al latino degli scritti di Ippocrate e Galieno per verificare l'accuratezza dei termini latini (MURANO G., *Tra scienza astrologia e magia. Un nuovo manoscritto di Pierleone da Spoleto*, in "Archivium Mentis: studi di filologia e letteratura umanistica", Firenze, Olschki, 2019, pp. 250-251). Per la biografia del medico si rimanda a BACCHELLI F., *Leoni, Piero*, Dizionario biografico degli italiani, volume 64, 2005.

26 Di quest'opinione è Poliziano, mentre concordi con l'ipotesi di Sannazaro si trovano Demetrio Calcondila, Francesco

Sannazaro nel suo componimento, attraverso le parole del medico defunto apparsogli, attribuisce la sua morte a Piero de' Medici, poiché da questo si era visto sottrarre nuovamente alcuni possedimenti con la concessione di Alfonso, sui quali riotterrà la proprietà solo nel 1495 grazie a Ferdinando II, figlio del Duca di Calabria. Questo stesso anno vedrà la morte di Alfonso²⁷ ed il successivo impiego di Sannazaro presso Federico I di Napoli²⁸, succeduto a Ferrandino dopo la morte di questo nel 1496: dal nuovo re l'autore ottiene una pensione ed una villa a Mergellina ricordata negli epigrammi *Ad villam Mergellinam* (I, 2), *Ad Federicum regem* (II, 1)²⁹ e *De fonte Mergellinis* (II, 35). Sannazaro seguì Federico anche durante l'esilio di questo in Francia³⁰: il nuovo re di Napoli infatti dovette affrontare il successore di Carlo VIII, Luigi XII, il quale recuperando parte degli alleati del predecessore e forte dell'accordo con la Spagna³¹, nel 1501 era riuscito a conquistare il Regno partenopeo e ad accordarsi successivamente con l'aragonese concedendogli la contea di Maine. Oltralpe Sincero si dedica ad una assidua attività filologica esplorando monasteri e cattedrali alla ricerca di codici di autori classici noti o ancora sconosciuti, dei quali si ricorda l'*Halieuticon* attribuito ad Ovidio, l'*Anthologia latina* ed il *De Reditu suo* di Rutilio Namaziano, il *Cynegeticon* di Falisco Grattio e quello di Nemesiano e i *Carmina* di Ausonio³², suscitando grande

di Pierangelo Mugnoni ed il vescovo di Spoleto che concesse la sepoltura del medico nella chiesa cittadina di S. Niccolò. (BACCHELLI F., 2005).

27 Alfonso morì durante la guerra contro Carlo VIII: nel 1494 il re francese era sceso in Italia rivendicando il trono del regno napoletano a causa della sua parentela con la casata angioina, sostenuto nell'impresa dal duca di Milano e da Ferdinando il Cattolico, vedendosi contro di lui una lega composta dalle truppe di papa Alessandro VI, da quelle di Massimiliano d'Asburgo, da quelle veneziane e spagnole. Alfonso richiese contro il francese l'aiuto dei turchi, che gli però gli fu negato. Dunque abdicò nel 1495 a favore del figlio Ferrandino e vide la morte nello stesso anno a Messina. (MORMONE R., *Alfonso II d'Aragona, re di Napoli*, Dizionario biografico degli italiani, vol. 2, 1960)

28 A lui il poeta dedica gli epigrammi I 1, I 5, I 8, I 12, I 32, II 1, III 5.

29 vv. 13-16 «Hic ubi veras imitata turres| tot simul pinnis niveisque tectis| rupe Mergellina sedens, propinquum| spectat in aequor». Al terreno concessogli Sannazaro fa riferimento anche nell'epigramma I, 1 dove rivolgendosi al suo re afferma «Fecisti vatem, nunc facis agricolam» (v.4).

30 Elegia III, 2, vv.71-76 «Ipse per infestos tecum, Federice, labores| Multa adii terra, multa pericula mari.| Tuscorumque vadis, Ligurumque exercitus undis,| Postremo litus Massiliense subii.| Jam Rhodanum, Voleasque feros, Vocontiaque arva| Legimus, et fines, Belgica terra, tuos.» (CASTELLO G. Op. cit.).

31 L'11 novembre del 1500 fu stipulato l'accordo di Granata fra Luigi XII e Ferdinando il Cattolico che prevedeva, in cambio della collaborazione spagnola, la spartizione delle terre meridionali in questa maniera: a Luigi XII sarebbe andato il Regno di Napoli, a Ferdinando la Calabria e la Puglia. Federico ne venne a conoscenza solamente il 10 giugno, quando ne comunicò il contenuto a Giovanni Badoer, ambasciatore veneto. (BENZONI G., Op. cit.)

32 Sull'attività filologica di Sannazaro si consiglia C. VECCE, *Jacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Padova, Antenore, 1988, avendo presente le osservazioni pubblicate da Angela Caracciolo Aricò, *Lo scrittoio del Sannazaro. Spogli verbali preparatorii della produzione latina posteriore all'Arcadia* (in "Lettere italiane", vol. 46, 2, Olschki, 1994, pp. 280-314), la quale pone l'attenzione sul codice 3503 della Oesterreichische Nationalbibliothek di Vienna affermando che esso, il quale si presenta come una raccolta di lessico, frasi e citazioni tratte da diverse opere di autori antichi e contemporanei, non fu composizione giovanile del

ammirazione nel Pontano che il 13 febbraio 1503 gli inviò una lettera congratulandosi per il lavoro svolto nel suo «voluntario exilio, sen potius peregrinatione»³³: i testi raccolti daranno vita negli anni successivi ai codici custoditi nella Oesterreichische Nationalbibliothek di Vienna, il Vindobonensis Latino 3503 contenente indici alfabetici e metrici di autori classici ed umanistici, il Vindob. Latino 3261 e 9401 nei quali si trovano le trascrizioni autografe dei classici scoperti ed il Vindob. Latino 277, non autografo dell'autore ma nel quale egli si fece aiutare da Filippino Bonomi e Summonte nella trascrizione rispettivamente di Namaziano, copiato dal primo, e di Grattio e dell'*Halieuticon*, copiati dal secondo³⁴. Sulla pubblicazione dei testi riportati alla luce Sannazaro discuterà con Aldo Manuzio³⁵ nel 1505, durante una tappa a Venezia prima del rientro a Napoli a seguito della morte di Federico nel novembre del 1504. Ritornato nella città natale Sincero assunse il ruolo di direttore dell'Accademia, lasciato vacante dalla morte del Pontano nel 1503, e si fece promotore della pubblicazione delle opere del maestro defunto assegnando il compito di curarne l'edizione a Summonte per i tipi di Mayr³⁶. Oltre a proseguire i propri studi umanistici l'autore coltiva anche la propria amicizia con Cassandra Marchese, moglie dal 1499 di Alfonso Castriota, il quale forse per gelosia verso lo stesso Sannazaro, nel 1516 chiese il divorzio dalla donna a Papa Leone X ripudiandola: l'autore fu molto vicino all'amica che aveva conosciuto prima dell'esilio francese, tant'è che si impegnò personalmente affinché il matrimonio con il Castriota fosse riconosciuto ed il divorzio non fosse concesso scrivendo alcune lettere al segretario del cardinale Ludovico d'Aragona, Antonio Seripando e a Pietro Bembo, segretario del Pontefice. Tuttavia la richiesta

poeta napoletano, come suggerito da Vecce che collocò il codice prima della scrittura dell'*Arcadia*, ma fu redazione matura, suggerendone una stesura più vicina a quella del *De partu virginis* (1526)(p.313).

33 GIOVANNI PONTANO, *Lettere*, in *Giovanni Pontano: i dialoghi, la fortuna, la conversazione*, a c. di F. Tateo, Firenze, Bompiani, 2019, p.1451.

34 VECCE C., *Iacopo Sannazaro*, in "Autografi dei letterati italiani: il Cinquecento", II, Salerno, 2014, p.305.

35 Manuzio ebbe modo di esprimere la propria ammirazione per il lavoro condotto dal Sannazaro dedicandogli il 20 ottobre 1502 l'edizione di un'opuscolo di viaggio di un autore genovese che era stato vicino all'Accademia napoletana: il *Vita et sito de Zychi, chiamati Ciarcassi* di Giorgio Interiano. Le notizie sull'autore sono esigue, si sa che fu un patrizio genovese che soggiornò a Napoli e a Venezia e che fu in contatto con il Poliziano, che accompagnò a Roma prima del 1489, e con il Galateo. Fu introdotto a Manuzio dal latinista e grecista Daniele Clario di Parma. (CRIFÒ F., SCHWEICKARD W., *Vita et sito de Zychi di Giorgio Interiano*, in "Zeitschrift für romanische philologie", 10.15.15, De Gruiter, 2014, pp. 161-163)

36 Le opere del Pontano verranno pubblicate tra il 1505, anno in cui furono editi i *Carmina* ed il 1512, anno nel quale furono stampate le *Commentationes super centum sententiis Ptolemaei*, il *De fortuna*, il *De immanitate* ed il *De rebus caelestibus*. (VECCE C., 2016, p.132)

dell'uomo fu accolta e anche l'ultimo tentativo del poeta napoletano di impedire che a questo fossero concesse nuove nozze fu vano, come si evince dal risentimento verso Leone X espresso in una lettera inviata a Bembo il 19 aprile del 1518³⁷. Con quest'ultimo Sannazaro fu in buoni rapporti: dal 1518 sino al 1527 l'autore napoletano fu procuratore di una commenda la cui provvigione era stata concessa al Bembo da Papa Giulio II nel 1507 ed ebbe occasione per ricambiare il favore fatto dal segretario pontificio per il matrimonio dell'amica. Tra i due autori vi era inoltre un rapporto di stima reciproca: Bembo inviò a Cassandra Marchese la prima redazione delle *Rime* perché Sannazaro le leggesse (ma arrivarono tardi, il poeta era ormai troppo malato) ed in cambio ricevette i *Sonetti e Canzoni* del napoletano, che andarono ad influire sulla seconda redazione dei propri componimenti (1535), ma sui due si tornerà più avanti³⁸.

Attorno agli anni Venti del Cinquecento Sannazaro si dedicò ad arti diverse da quella letteraria, spinto dalla lettura del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti³⁹: fece da consulente per architetti e scultori per la costruzione della cappella dei Caracciolo nella chiesa di San Giovanni a Carbonara, commissionò dei medaglioni celebrativi con la propria immagine, diresse i lavori di ristrutturazione della propria villa a Mergellina e la costruzione di una chiesetta dedicata a San Nazario.

Ormai giunto agli ultimi anni di vita, nel 1526, con l'arrivo della peste a Napoli, Sannazaro si ritirò già gravemente malato a Sant'Anastasio, non distante dall'amica Cassandra, la quale soggiornava a Somma, in un feudo del duca Alfonso Sanseverino: con lei tornò a Napoli dove morì nell'agosto del 1530⁴⁰.

37 Sannazaro dedicò all'amica gli epigrammi II 58 e III 2, l'elegia III, 2 e l' ecloga V delle *Piscatoriae*, nominandola inoltre giudice delle sue composizioni poetiche in volgare nella dedicatoria della seconda parte dei *Sonetti e Canzoni*, pubblicati postumi a Napoli da G. Sultzbach nel 1530: qui, nell'*incipit* del sonetto *Se fama al mondo mai sonora e bella*, l'autore si dichiara innamorato di Cassandra per la sua fama, ma la dichiarazione dovrebbe essere letta come *topos* letterario e non intesa come un possibile sentimento amoroso verso la donna, la quale compare raramente all'interno della raccolta, dove invece spesso si ricorda Carmosina Bonifacio, amore giovanile del poeta (CALITTI F., *Marchese Cassandra*, Dizionario biografico degli italiani, 69, 2007).

38 AMENDOLA F., *Sannazaro in Bembo: la ricezione dei Sonetti et canzoni nelle Rime del 1535 e 1548*, in *I Sonetti et canzoni di Iacopo Sannazaro: atti del XVIII convegno internazionale di Letteratura italiana* Gennaro Barbarisi, Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018, pp.459-479.

39 Per lo studio dell'opera da parte di Sannazaro si faccia riferimento a VECCE C., *Sannazaro e Alberti, una lettura del De re aedificatoria*, in "Filologia umanistica", Antenore, Padova, 1997, pp. 1821-1860.

40 Nell'elegia III, 2 Sannazaro si rivolge a Cassandra nei versi finali (111-116) perché si occupi di lui quando sarà

1.1.3 Le opere

Si prenderanno qui in esame i lavori di Sannazaro, concentrando l'attenzione su quelle opere che maggiormente sono state citate in precedenza o che saranno coinvolte nella trattazione dei rapporti fra Sannazaro e l'Ariosto: la presentazione degli scritti dell'autore dunque non vuole essere esaustiva, ma punta a ricordare quei dati che poi torneranno utili nel discorso, proprio per questo saranno tralasciate le opere teatrali.

1.1.3.1 Le opere volgari

L'Arcadia

Sannazaro fu spinto alla stesura del proprio capolavoro da diverse influenze che si cercherà qui di mettere in luce: un primo approccio al genere bucolico può vedersi sin dal soggiorno giovanile nel Piacentino, come il poeta stesso dichiara nell'elegia III, 2 (vv. 35-38) «Tunc ego pastorum numero, silvestra primum,| Tentavi calamis sibila disparibus.| Deductumque levi carmen modulatus in umbra,| Innumeros pavi lata per arva greges.» e come ribadisce nella prosa posta a chiusura del poema bucolico dedicata *A la sampogna* (par.16): sono da ricondurre alla giovinezza dell'autore le ecloghe più antiche poi inserite nel poema, quali la I, la II e la VI⁴¹. Il genere dell'ecloga volgare era stato introdotto alla corte aragonese sia per mediazione senese, poiché Iacopo Fiorino de' Buoninsegni aveva dedicato nel 1468 alcuni suoi componimenti al Duca di Calabria, sia attraverso la circolazione in forma di testi indipendenti delle egloghe appartenenti alla silloge *Bucoliche*

morto. Il poeta lasciò anche un testamento con il quale donava i propri beni all'Ordine dei servi di Maria. (VECCE C., 2016, p.135)

41 Le ecloghe più antiche confluite poi nell'*Arcadia* sono trasmesse dal codice Marciano 4752.

elegantissime composta da Bernardo Pulci, volgarizzatore delle *Bucoliche* di Virgilio, prima che l'opera fosse stampata a Firenze nel 1482 da Antonio Miscomini⁴². Sannazaro dunque si avvicinò al genere scrivendo delle ecloghe sciolte, prediligendo la rima sdrucchiola secondo tradizione⁴³. L'idea di un poema bucolico che fosse in parte portatore di notizie autobiografiche ed in parte mezzo per esprimersi sulla politica contemporanea dovette giungere a Sannazaro attraverso due fatti: il soggiorno a Ferrara e le ecloghe di Pietro Iacopo De Jennaro. Nel primo caso la Riccucci (2004) mette in luce come «le *Pastorali* e l'*Arcadia* sono legate all'origine»⁴⁴: l'opera del conte di Scandiano nacque nell'autunno-inverno del 1483 (forse per volere di Ercole I d' Este) con l'intento di celebrare la vittoria di Alfonso d'Aragona contro le milizie veneziane di Roberto Sanseverino attraverso un'opera di assemblaggio di ecloghe sciolte nuove e vecchie⁴⁵, da qui probabilmente Sannazaro, che nel biennio 1483-1484 era presente a Ferrara, trasse l'idea di accorpare in un unico libro le proprie. Il prosimetro napoletano, nella prima versione avente titolo *Libro pastorale intitolato Arcadio*, iniziò dunque a prendere forma tra il 1483 ed il 1484 quando il poeta era a Ferrara⁴⁶. Il *Libro* fu congedato dal suo autore tra il 1485 ed il 1486 con dedica ad Ippolita Sforza, Duchessa di Calabria, a ridosso della stesura della X ecloga⁴⁷, la quale evidenzia un altro aspetto

42 VILLANI G., 1996, p.773.

43 L'ecloga volgare nel Quattrocento mantiene molti elementi tipici della classica: Vincenzo Calmeta ritiene che l'impiego della rima sdrucchiola derivi proprio dalla volontà di riprodurre il ritmo dei dattili dell'egloga classica e distinguere la terzina bucolica da quella impiegata in generi più elevati (TISSONI BENVENUTI A., *Genere bucolico e poesia pastorale: le metamorfosi dell'ecloga nel Quattrocento*, in "Italique", XX, Ginevra, Librairie Droz, 2017, p.17).

44 RICCUCCI M., 2004, p. 602

45 L'autrice giunge a tale conclusione facendo notare come solamente cinque ecloghe (la I, la II, la IV, la X e parte dell'VIII) delle *Pastorali* siano strettamente collegate ai fatti della Guerra di Ferrara, mentre le altre sono di tema amoroso, tant'è che la critica tende a suddividere l'opera in due parti tematiche corrispondenti per alcuni a due cronologie differenti della composizione. La silloge bucolica ferrarese probabilmente fu conclusa nel 1484, tuttavia in quell'anno la fama del Duca di Calabria presso la corte estense si incrinò poiché questo, siglata la pace con la Serenissima a Bagnolo il 7 agosto 1484, concesse alla città lagunare il Polesine di Rovigo, con forte scontento dei Ferraresi: non vi era più alcun motivo dunque per celebrare Alfonso con un'opera tant'è che Ercole d'Este non partecipò alla cerimonia di pubblicazione delle *Pastorali* e queste non ebbero fortuna prima del Settecento, quando un codice che le conteneva fu scoperto da Bartolomeo Soliani. (RICCUCCI M., 2004, pp.605-609)

46 Non ci sono evidenze che Sannazaro ed il Boiardo si conoscessero, né che quest'ultimo abbia potuto leggere le *Pastorali* poiché la circolazione dell'opera a Napoli è attestata solo da un codice della prima metà del XVI secolo, perduto, contenente la IX ecloga della silloge trovato in una legatura cinquecentesca del librario napoletano Luigi Lubrano (*ivi*, p.611).

47 La Riccucci la data a tale periodo attraverso le seguenti osservazioni: i vv.186-194 alludono ad un fatto biografico della vita del Caracciolo e cioè al processo intentato da Joan Francesco contro il fratello Galeazzo per il possesso del feudo di Casanova tra il maggio del 1485 ed il maggio del 1487, mentre i vv.69-78 alludono ai baroni napoletani e alla loro alleanza con Innocenzo VIII, stipulata non oltre il 28 agosto 1485 e poi scioltasi nell'agosto del 1486. Fissate tali date, ne consegue che la stesura della X ecloga sia da iscriversi in un periodo che va dall'agosto del 1485

che accomuna le due opere: sono opere di propaganda, quella del Boiardo per onorare Alfonso, quella di Sannazaro per denunciare la congiura in atto e per prendere le distanze da essa (si veda qui *La biografia*). Proprio nella X ecloga infatti, il poeta si esprime in una critica verso l'impresa baronale e verso il coinvolgimento dei due segretari regi in questa: ai versi 49-185, attraverso le parole di Selvaggio, viene descritta la situazione drammatica che si sta vivendo a Napoli denunciando il «nequitoso» Petrucci (verso 123) per il suo «peccato, non già errore» (verso 122). All'altezza cronologica del *Libro* Sannazaro non aveva ancora ben chiara la colpevolezza del segretario di Ferrante, la quale fu evidente solo nel novembre del 1485, quando il suo coinvolgimento fu svelato: di fronte a tale certezza il poeta, nella redazione successiva del poema intitolata *Arcadia*, cambiò l'aggettivo attribuito a Petrucci con «neghiottoso» che meglio descriveva l'atteggiamento indolente e vile dell'uomo⁴⁸. Questa seconda redazione del prosimetro, sviluppata tra il 1490 ed il 1495, vide un ampliamento dei testi da dieci ecloghe a dodici con l'aggiunta di un congedo *A la sampogna*.

Oltre alla componente politica il testo, sin dalla sua prima composizione, presenta anche dei contenuti biografici, in particolar modo ricollegabili alle vicissitudini che il poeta visse riguardo il possesso dei propri beni. L'idea di manifestare il proprio scontento attraverso il linguaggio bucolico pervenne a Sannazaro non solo dalla tradizione del genere che aveva visto Virgilio descrivere nelle *Bucoliche* la confisca delle proprie terre dopo la battaglia di Filippi (42 a.C.) e la loro successiva restituzione, ma anche da un autore più vicino, forse addirittura conoscente del poeta stesso come sembrerebbe dal gliommere sannazariano andato perduto dal titolo *Pietro Jacobo mio, non so che fare*⁴⁹: Pietro Jacopo De Gennaro. Egli, nato a Napoli nel 1436, fu autore della *Pastorale*, di cui il

all'agosto del 1486. (RICCUCCI M., 2001, pp. 41-45).

48 Si legga RICCUCCI M., 2001, capitolo I: oltre al coinvolgimento del Petrucci, Sannazaro al v. 174 dell'ecloga in esame denuncia anche «Un'orsa, un tigre, han fatto il fier connubio.» alludendo alle nozze tra la figlia del Conte di Sanseverino con Giovanni Antonio Conte di Policastro, conseguite il 20 novembre 1485 in cambio della partecipazione fiscale del segretario per le spese di guerra affrontate dai baroni, come stipulato nell'accordo di Melfi nel giugno del 1485.

49 Del componimento si conosce l'esistenza grazie ad alcuni versi citati da Giovanni Battista Bolvito contenuti nel manoscritto S. Martino 442 conservato alla biblioteca nazionale di Napoli. Al gliommere sannazariano De Gennaro avrebbe risposto con *Iacopo Sannazaro tu partito* leggibile nel codice vaticano Riccardiano 2752. (VECCE. C., *Travestimenti aragonesi (anche pastorali)*, in "Italiote", XX, 2017, p. 110). Il gliommere (parola napoletana indicante il gomitolto) è un componimento dialettale che riprende nella forma metrica quello della frottola in

nucleo più antico è composto da cinque ecloghe sciolte, poi accolte nel prosimetro bucolico, che l'autore compose con l'intento di manifestare il proprio risentimento verso Ferrante, il quale nel 1481 aveva confiscato il feudo delle Fratte di cui De Gennaro era possessore da quando fu donato a suo padre da Alfonso il Magnanimo⁵⁰. Come dimostrato da Maria Corti nel 1954⁵¹, queste prime ecloghe degennariane influenzarono le prime scritture bucoliche di Sannazaro che delegò all'ecloga il proprio scontento per la confisca dei beni di famiglia⁵². La stessa Corti dimostrò anche che uno scambio nell'ambito bucolico avvenne anche tra Sannazaro ed un amico del De Gennaro, il rimatore senese Filippo Galli detto Filenio Gallo⁵³, religioso appartenente all'Ordine degli eremiti di San Agostino ed autore di un canzoniere suddiviso in due parti, dedicate ciascuna ad una donna veneta, Lilia e Saphira: proprio nella seconda parte si trova l'ecloga *A Saphira*, composta prima del 1484⁵⁴ ed accompagnata da un proemio che fu preso a modello per il Prologo dell'*Arcadia*^{55, 56}.

La prima redazione del poema è la descrizione in prima persona del viaggio dell'autore in Arcadia, dove si era rifugiato dopo essersi allontanato da Napoli in preda a pene d'amore: qui assume il nome di Sincero e conduce la vita semplice dei pastori del luogo i quali sono *alter ego* bucolici degli

endecasillabi con rima al mezzo: Sannazaro, oltre a quello già citato scrisse *Licinio, se 'l mio insegno fisse ancora*. (VECCE C., 2016, p. 128).

50 RICUCCI M., 2001, 16-19.

51 CORTI M., *Le tre redazioni della Pastorale di P. J. De Gennaro con un excursus sulle tre redazioni dell'Arcadia*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXXXI, Torino, 1954, pp. 305-351.

52 Per l'influenza di De Gennaro sulla II ecloga dell'*Arcadia*: RICUCCI M., 2001, pp.125-140. Queste prime ecloghe degennariane e sannazariane, databili tra il 1481 ed il 1482 furono raccolte nel 1486 in un'antologia bucolica napoletana, attualmente leggibile nel codice napoletano XIII.G.37 (ff. 3r-33r) della Biblioteca Nazionale e nel Vaticano Latino 9371. (VECCE C., *Travestimenti aragonesi*, in "Italiaque", XX, 2017, pp. 95-118)

53 Nato a Monticiano, città senese, Gallo fu dal 1485 *cursor* nel convento di Siena e successivamente *lector* a Venezia, dove insegnava già da alcuni anni. (CORTI M., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 348-357)

54 Filenio Gallo compare nella IV ecloga delle *Pastorali* del De Gennaro con il milanese Piattino Piattini assumendo lo stesso ruolo che ebbe nella *Saphira*, ovvero quello di pastore innamorato di Lucida. Tale ecloga inoltre vede numerose analogie con il componimento di Gallo, per tale motivo la datazione di questo è collocata a prima del 1484, data alla quale risale invece la IV ecloga degennariana. L'autore napoletano e quello senese si conobbero probabilmente a Ferrara tra il 1471 ed il 1472 (*Ivi* pp. 328-332).

55 *Ivi*, pp. 335-339.

56 Considerando il rapporto Filenio-Sannazaro, non si può non ricordare l'intervento di Maria Antonietta Gragnani, *Badoer, Filenio; Pizio: un trio bucolico a Venezia*, accolto in *Studi di Filologia e di Letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp.77-115), che evidenzia come il poeta napoletano si presenti nell'ambiente letterario bucolico veneziano come modello per la poesia. In particolare lo fu per Giovanni Badoer, autore del prosimetro *Phylareto*, nel quale la III ecloga presenta la stessa successione metrica della II dell'*Arcadia*, opera che non a caso compare nel codice Cl. IX 351 della Marciana subito prima di quella di Badoer. Quest'ultimo fu i rapporti con Filenio Gallo, che a lui si rivolge in due sonetti del proprio canzoniere, mentre egli stesso compare nel prosimetro e in una coppia di sonetti del veneziano con il nome Phylenio. Accostato al nome dei due compare anche un terzo autore di un *Opus pastorale*: Pizio, umanista e filosofo, nominato nel *Phylareto* come Cyllonia, il quale come Gallo doveva appartenere alla generazione precedente a quella del Badoer.

intellettuali vicini a Sannazaro, come il Cariteo, che compare nel testo con il suo soprannome usuale, Pontano, nel ruolo di Uranio, De Jennaro, con il nome di Montano (e successivamente di Opico), Giuniano Maio nel sacerdote Enareto ed altri. Le prime sei ecloghe riflettono nei toni lo straniamento di Sincero giunto nel paese dove trascorrere il suo esilio e risalgono al periodo nel quale effettivamente il poeta si trovava, lontano dalla sua patria, a Ferrara, mentre dalla settima si evidenzia un forte sentimento d'angoscia frutto delle reali sensazioni provate dall'autore ormai tornato a Napoli mentre vi era in corso la congiura baronale, fatto che verrà narrato, come visto, anche nel prosimetro. Il *Libro* sarà congedato dall'autore solo in forma manoscritta, ma nel 1502, a Venezia, Bernardino Vercellese lo pubblicherà mentre Sannazaro si trova in Francia⁵⁷. La seconda redazione invece, come detto, vede l'aggiunta di due unità nelle quali si racconta il viaggio di ritorno di Sincero a Napoli a seguito di un sogno premonitore della morte dell'amata ed un congedo e sarà pubblicata per i tipi di Sigismondo Mayr nel 1504, curata dal Summonte. Questa seconda versione introduce anche alcuni cambiamenti linguistici che rispondono alle nuove esigenze del panorama letterario: se la prima poté accogliere, su modello della bucolica senese, il plurilinguismo e la polimetria⁵⁸, caratteri diffusi del genere nel Quattrocento, nel Cinquecento prevalse invece una tendenza che puntava all'uniformità stilistica e metrica. Rispondendo a questi ideali Sannazaro lavorò alla revisione di alcune ecloghe, in particolar modo ampliando i rimandi petrarcheschi ottenendo una lingua più vicina alla lirica. Tuttavia l'autore non rinunciò del tutto alle istanze quattrocentesche, dando alla stampa dunque un testo ibrido, che manteneva alcuni tratti del secolo passato. Per leggere un' *Arcadia* pienamente cinquecentesca, scritta secondo i canoni linguistici che sempre più tendevano a quelli teorizzati dal Bembo, si dovrà aspettare il 1514, quando Aldo Manuzio pubblicherà l'opera a Venezia.⁵⁹

57 Sannazaro da Lione invierà una lettera a Jacopo d'Atri, conte di Pianella, segretario del Marchese Gonzaga e intermediario fra gli intellettuali napoletani ed Isabella d'Este, perché gli inviasse una copia dell'edizione affinché potesse correggerla. Per approfondire i rapporti degli intellettuali napoletani con Isabella d'Este si legga ALBONICO S., *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2006.

58 Maria Corti, nel saggio citato del 1969, prende come campione l'ecloga II, quella che maggiormente risente della polimetria e che più è esempio di quanto il genere senese agì sulla prima redazione dell'*Arcadia*, poiché il componimento si rifà alla I ecloga dell'Arzocchi (pp.312-313).

59 *Ivi*, pp. 321-323.

Sonetti et canzoni

La raccolta delle rime sannazariane venne pubblicata a Napoli postuma, nel 1530: in essa confluirono 101 componimenti dell'autore, il quale aveva affidato a Cassandra Marchese, dedicataria del canzoniere, il compito di selezionare gli scritti più adatti alla pubblicazione⁶⁰. La critica tende a suddividere la raccolta in due macro-sezioni, dove la prima si configura in trentadue componimenti (1-32) definiti “rime sparse” per la mancanza di un tema comune, mentre la seconda, che ne comprende sessantacinque (33-98), presenta una maggiore coerenza tematica e cronologica, a queste si aggiungono infine i tre capitoli ternari conclusivi 99-101. La seconda parte intreccia la storia amorosa del poeta con quella della casata aragonese: l'ultimo componimento della sezione, il sonetto XCVIII, racconta la fine negativa dell' amore del poeta al quale non rimane altro che desiderare la morte⁶¹, proprio in coincidenza con il tramonto della corte napoletana⁶², messa in pericolo dalla discesa di Carlo VIII in Italia. Accogliendo le proposte di Tobia R. Toscano (2014), la stesura della seconda sezione è databile dal 1479-1480 al 1494-1495, mentre la prima parte presenta un testo composto tra il luglio del 1495 e l'ottobre del 1496, l'XI *Fra tante procelle invitta e chiara*, dedicato a Ferrandino, ed uno, il XVI *Così dunque va il mondo, o fere stelle?* dedicato alla Marchese, ipoteticamente databile al 1518, dopo lo scioglimento delle nozze con il Castriota⁶³. Si ha

60 Lo si legge nella lettera dedicatoria della *princeps* delle *Rime*: «[...] ho pensato io, o rara e sopra le altre valorosa donna, dopo tante fortune mercé del cielo passate, a te, come a porto desideratissimo, le tavole indirizzare del mio naufragio; [...] Tu dunque [...] prenderai benignamente queste mie vane e giovenili fatiche, per diversi casi da la Fortuna menate, e finalmente in picciolo fascio raccolte; e quelle con la tua giusta bilancia esaminando, le mediocri (ché buona non credo ve ne sia veruna) porrai da parte; a le altre, che a questo grado forse non attingeranno, porrai silenzio; a tutte egualmente darai pietosa vènia, acciò che da tal principio le studiose donne assecurate, non si sdegnino lèggere quelle che accettate saranno da la ingenua e gran Cassandra.». Per le rime sannazariane si cita qui e di seguito dall'edizione curata da Alfredo Mauro, *Opere volgari*, Bari, Laterza, 1961.

61 Sonetto XCVIII vv. 7-14 «O feretra spietata, o crudel arco,| perché tarda vèr me l'ultimo strale?!| Che almen questa bramosa e calda voglia,| giungendo al fin del sestodecim'anno,| si spenga, e tragga il cor di tanta doglia!| Benedetto quel dì, che 'l duro affanno| caccerà fuor de la terrena spoglia| l'anima, che per duol non teme il danno!»

62 Alla corte aragonese e alla politica napoletana sono esplicitamente rivolti alcuni componimenti quali il LXIX, sulla congiura baronale e l'LXXXV, dove si elogia l'«invito signor» (v.1) Ferrante I (TOSCANO R. T., *Ancora sulle strutture macro-testuali della princeps delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85*, atti del convegno *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana del '400-'500*, Pavia, Collegio Ghilselli, 20-21 novembre 2014.)

63 Toscano (2014 p. 36) legge nel sonetto un'invettiva contro l'amministrazione della giustizia da parte del Pontefice, della quale la donna, qui descritta con qualità sovrumane (vv. 9-11 «Or non devria la rara, alma beltade,| li divini costumi e 'l sacro ingegno| alzar costei sovra ogni umana sòrte?») è vittima. Una descrizione “divina” di Cassandra Marchese compare anche nell'Epigramma III, 2 dove Sannazaro si rivolge a lei come «Quarta Charis, decima [...]

dunque una seconda parte nella quale si vede una progressione lineare sia tematica che cronologica, specialmente dopo il LVI sonetto, la cui datazione è certa (1487) poiché il poeta afferma di averlo composto centosessant'anni dopo da quando Petrarca si innamorò di Laura⁶⁴, che si vede seguito dal LXXVI (v.11 «passat'è già più che l'undecim'anno»), dal LXXXIX (v. 5 «Or m'è già presso il quartodecim'anno») e dal XCVIII (v.10 «giungendo al fin del sestodecim'anno»), mentre nella prima parte tale progressione viene a mancare: Toscano individua in questa discrepanza la possibilità che la seconda sezione sia stata disposta dal Sannazaro mentre era in vita e così consegnata a Cassandra Marchese, mentre la prima sia stata frutto di un'aggiunta voluta dall'editore Sultzbach che considerò insoddisfacente un canzoniere di appena sessantacinque componimenti di fronte a raccolte, come quella del Bembo uscita nel marzo del 1530, che contavano più di cento rime⁶⁵. Quest'ipotesi porterebbe anche a ridefinire l'idea che l'autore napoletano non avesse più messo mano ai propri lavori in volgare da quando si dedicò al *De partu virginis*, la cui stesura era già in corso nel 1518 (all'altezza del XVI sonetto): anche dopo la pubblicazione del poemetto (1526), Sannazaro mantenne l'interesse per il volgare, come riporta Paolo Giovio ricordando che nella sosta ad Ischia del 1527 il poeta si pronunciò sugli *Asolani* del Bembo⁶⁶.

Con l'intellettuale veneziano, come già accennato, Sincero fu in buoni rapporti, come testimonia la corrispondenza fra i due dalla quale emerge una reciproca ammirazione⁶⁷, tuttavia sulla scena

Pieris, altera Cypris».

64 vv.1-4 «Trentaduo lustri il ciel, girando intorno,| su la riva di Sorga un verde alloro| veduto ha sempre con bei rami d'oro| far più fresc'ombra assai che 'l primo giorno».

65 A riprova dell'inserimento di alcuni componimenti non previsti dall'autore si considerino le parole di Dionisotti sui tre capitoli ternari posti a conclusione della raccolta: se il primo (XCIX, *Lamentazione sopra al corpo del Redentor del mondo a' mortali*) ancora può considerarsi in linea con alcuni sonetti finali della seconda parte, il secondo ed il terzo risultano al 1530 ormai anacronistici. Il secondo, infatti, è una *visio* sulla morte di Don Alfonso d'Avalo Marchese di Pescara avvenuta nel 1495, tema che veniva affrontato nel Cinquecento da alcuni autori (Giovio, Guicciardini e l'Ariosto) ricordando le gesta del figlio che il defunto aveva lasciato ancora in fasce, mentre il terzo, la nominata visione sulla morte di Pierleoni scritta in chiave antimedicea e antiflorentina, nei primi anni del Cinquecento sarebbe potuto sembrare al Sannazaro sconveniente soprattutto per la presenza al soglio pontificio di un Medici, il Cardinale Giovanni divenuto Papa Leone X. (DIONISOTTI C., *Appunti sulle Rime del Sannazaro*, in "Scritti di storia della letteratura italiana II", CCLIII, Roma, 2009, pp. 179-183).

66 Nel 1505 Bembo aveva inviato la prima redazione degli *Asolani* a Sannazaro rammaricandosi di averlo mancato nel suo soggiorno veneziano, successivamente, nel 1525, Ludovico di Canossa gli spedì una copia delle *Prose della volgar lingua*, segno che l'autore, seppur anziano, ancora si interessava della letteratura in e sul volgare. (TOSCANO R. T. p 38: cita Paolo Giovio in *Epistolarum pars prior*, a cura di Ferrero G.G., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956)

67 Si consideri PERROCCO D., *Pietro Bembo e Jacopo Sannazaro: spunti sul rapporto epistolare*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre

letteraria dell'epoca i due autori si trovarono spesso a confrontarsi: Perrocco (2004) legge nella prima redazione dell'epistola accompagnatoria degli *Asolani* del 1505 del letterato veneziano (conservata nel manoscritto viennese 9737), un atteggiamento reverenziale di Bembo nei confronti del collega napoletano, poi mutato in un rapporto paritario, testimoniato dall'eliminazione di alcune parti del testo ritenute troppo autodenigratorie dal Bembo⁶⁸. Quest'ultimo dunque inizialmente si avvicinò a Sannazaro come un allievo nei confronti del maestro, ma successivamente i due si trovarono a percorrere gli stessi sentieri letterari, confrontandosi dapprima sul campo del volgare e successivamente in quello del latino e ciò portò all'inevitabile espressione di un giudizio l'uno sul lavoro dell'altro, come si legge nel passo già ricordato di Giovio, nel quale si riporta l'opinione negativa che il poeta napoletano avrebbe espresso sulla produzione volgare dell'amico, prediligendo quella latina. Tale considerazione, unitamente a quanto precedentemente affermato sull'attitudine del tardo Sannazaro nei confronti del volgare, porta a ridefinire il ruolo dell'autore all'interno del dibattito sulla lingua che proprio nel Quattrocento fu oggetto dell'attenzione di numerosi intellettuali: il letterato non si esprime mai direttamente a riguardo, ma già Dionisotti, accolto da Perrocco⁶⁹, vedeva nel giudizio del Sannazaro sugli *Asolani* bembiani la possibile collocazione di questo all'interno del dibattito in una posizione più vicina alla proposta linguistica del Trissino, favorevole ad un volgare che non fosse imitazione del toscano trecentesco, come sostenuto da Bembo, ma aperto a possibili regionalismi o localismi⁷⁰. Nonostante le possibili divergenze

2004, Cacucci, pp. 563-574. Sannazaro nell'epistola del 19 aprile del 1518 si rivolge al Bembo come «persona illustrissima, e di tanto ingegno [...] non solo letterato eccellentissimo, ma gran gentilhomo e costumattissimo cavalier», viceversa Bembo parla del collega napoletano come di un uomo «onorato da me e amato». Perrocco evidenzia poi come Sannazaro si firmi nelle lettere al Bembo (ne sono pervenute sei) come «Syncero tuus» o «tuissimus», appellativo che riserva solo agli amici più intimi, come dimostra lo sdegno dell'autore nei confronti dell'umanista Scelsio Luttareo che più volte lo chiama «il mio Sannazaro Syncero» pur non conoscendolo. (pp. 572-573)

68 PERROCCO, 2004, p. 569 riporta un passo della nota che accompagnava la copia degli *Asolani*, dalla quale Bembo elimina la parte che qui è corsiva, ma che si legge nel citato manoscritto autografo del letterato: «Qui quidem, quamquam libri amicorum meorum assiduis postulationibus, ac prope etiam impulsu exire iam in vulgus atque haberi caperint, ad te tamen veniunt non minus ut eos emendes, si qua tibi non probabuntur *puto autem huiusmodi esse permulta*, quam si, quod mallet, placuerint, ut probes»

69 *Ivi*, p. 569.

70 Nel dialogo *Il Castellano* (1529) Trissino collocherà Sannazaro tra gli interlocutori, ponendolo in una posizione ambigua: inizialmente parrà che l'autore sia favorevole alla soluzione linguistica bembiana, salvo poi appoggiare quella del Trissino per poi finalmente esprimersi proponendo la libertà dei letterati nel selezionare la lingua più adatta senza ricorrere a schemi formali. (DRUSI R., *Appunti sull'Arcadia nel dibattito critico cinquecentesco*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-

linguistiche tra i due autori, sarà comunque opportuno ricordare che sia gli *Asolani* che le *Rime* di Bembo trassero molto dall'*Arcadia* e dai *Sonetti et canzoni*: Francesco Amendola si espresse proprio su questo punto mettendo in luce alcune analogie tra le rime del veneziano e quelle del napoletano, affermando che il primo guardò al secondo attraverso il *medium* petrarchesco⁷¹.

1.1.3.2 Gli scritti latini

Tornato dall'esilio francese Sannazaro poté godere di alcuni anni di tranquillità nei quali si dedicò maggiormente agli studi umanistici e filologici che già aveva iniziato Oltralpe: è in questo periodo che l'autore compilò i propri zibaldoni e si immerse nello studio dei codici ritrovati degli autori latini, pur senza trascurare lo studio del greco concludendo nel 1523 la traduzione latina dei versi di Teocrito. Si concentra dunque in questi primi anni del Cinquecento la fase “latina” del Sannazaro che porterà al compimento di alcune opere in parte già disposte nell'ultimo decennio del Quattrocento quali le elegie, gli epigrammi, i *Salices*, le *Eclogae Piscatoriae* ed il *De partu Virginis*.

Elegie ed epigrammi

Le elegie uscirono nella loro edizione integrale, suddivise in tre libri ciascuno dedicato ad un maestro del poeta, nel 1535 per i tipi di Paolo Manuzio, anche se edizioni non autorizzate si videro già nel 1527-28, quando cinque componimenti vennero pubblicati assieme a dieci epigrammi da Aldo Manuzio in allegato alla stampa del *De partu virginis* e dei *Salices* mentre un'altra elegia usciva ad accompagnare sette odi nell'edizione di Giovanni Cotta.⁷²

Non sembra che Sannazaro avesse in mente di comporre una raccolta che prevedesse una precisa linea narrativa su modello ovidiano o pontaniano, ma alcuni nuclei tematici sono suggeriti da

Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, pp. 261-264.)

71 Si rimanda qui ad AMENDOLA F., Op. cit..

72 DIONISOTTI C., 2009, p. 189.

Bettinzoli in un suo intervento del 2004⁷³: quello metapoetico, nel quale l'autore si pronuncia sulla propria poesia, costituito dalle prime elegie del primo libro (spesso ricordando il rifiuto di praticare poesia epica) e quello della morte (spesso intrecciato a quello amoroso), che compare nella II, III, X del primo libro, nella I e VII del secondo e nella II del terzo. Accanto a questi si trovano poi componimenti d'occasione, come il IV ed il VI del primo libro, il II, III, VIII ed il X del secondo libro e il III del terzo, oppure di stampo più arcaico come il IV e V del secondo libro, rispettivamente il racconto in versi di una metamorfosi ed un inno a Bacco. I poeti di riferimento sono sicuramente Virgilio e quelli appartenenti al canone elegiaco latino: Propertio, dal quale si deriva il motivo della *recusatio* nell'elegia ad Alfonso (1, II) e l'appena citato inno a Bacco, Ovidio, particolarmente evidente nel motivo della metamorfosi in gelso bianco (4, II) e Tibullo, ripreso ad esempio nell'elegia a Giovanni Pardo (2, I) nella presentazione della vita agreste.⁷⁴

Sono pubblicati assieme alle elegie del 1535 anche 151 epigrammi, suddivisi in tre libri (già presenti nel manoscritto Vaticano Latino 3361, autografo del poeta)⁷⁵: questi presentano argomenti diversi, dagli inni alle invettive⁷⁶, dai componimenti sulla morte a quelli sui compleanni⁷⁷, sia rivolti ad amici e a conoscenti, sia a personaggi storici o soggetti inanimati⁷⁸. Tale varietà si ritrova anche nella scelta del metro, che oltre agli usuali distici, vede anche l'impiego di trimetri e dimetri giambici (58, II *Hymnus divus Gaudioso*), degli endecasillabi faleci e della strofa saffica (59, II *De*

73 BETTINZOLI A., *Idillio e disincanto: le Elegiae di Jacopo Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, pp. 17-38.

74 Per un puntuale riscontro sulla presenza tibulliana nelle opere sannazariane si rimanda alle pagine 116-130 della tesi di dottorato di CESARO N., *Editoria, prassi scolastica, letteratura: la fortuna di Tibullo nella cultura italiana (1472-1945) volume primo (secoli XV, XVI e XVII)*, Venezia, 2014; per la presenza nell'elegia dello spagnolo Giovanni Pardo in particolare a pagina 121.

75 Oltre alle precedenti edizioni non complete degli epigrammi uscite tra il 1527 ed il 1528 si aggiunge quella del 1533, ugualmente veneziana, che riporta dodici epigrammi (FRISON C., *Note sugli Epigrammata del Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, pp.313-325)

76 Si ricordino qui gli epigrammi dedicati a San Nazaro (cfr. nota 4), mentre per quanto riguarda i componimenti d'invettiva siano un esempio quelli scritti contro Poliziano, la cui *Miscellaneorum centuria prima*, uscì nel 1489 divenendo oggetto di attacchi prima degli epigrammi di Michele Marullo, in seguito di quelli del Sannazaro che in 61, I e 62, I si rivolge all'autore fiorentino chiamandolo "Pulicianum" (giocando con l'etimologia e facendo derivare il nome da "pulex"-gioco impiegato spesso negli epigrammi-) ed istituendo metafore belliche (su modello del titolo poliziano) comiche, rifacendosi in particolare a Plauto e Terenzio. (VECCE C., *Multiplex hic anguis. Gli epigrammi di Sannazaro contro Poliziano*, in "Rinascimento", vol. 30, Firenze, 1990, pp. 235-255)

77 Ad esempio il 7, I *De natali Altilii vatis* celebra il compleanno di Gabriele Altilio, mentre il 28, I *In tumulum Hannibalis* celebra la morte di Annibale.

78 Per quelli dedicati ai conoscenti si rimanda alla nota 10, per il resto basti come esempio il V, II *De patria Homeri*.

eodem ad vespas). La scelta del genere epigrammatico si allineava da una parte al gusto filologico ed erudito dell'Accademia pontaniana, tant'è che Sannazaro, recuperando la tradizione classica che vede questo tipo di componimenti come scritti d'occasione, era solito leggerli agli amici⁷⁹, dall'altra accoglieva le tendenze comuni degli studi del tempo, che videro la pubblicazione nel 1474 a Roma del commento di Domizio Calderini agli epigrammi di Marziale e nel 1494 a Firenze quella dell'*Antologia Greca* (raccolta di epigrammi greci compilata nel XIV dal monaco bizantino Massimo Plenude) curata da Costantino Lascaris; a questo si aggiunga poi che fu proprio Sannazaro ad importare dalla Francia due (H e T) dei tre codici che attualmente tramandano gli *Spectacula* di Marziale.⁸⁰

De partu virginis

Un primo accenno di poesia religiosa di Sannazaro si può ritrovare, come osservato da Vecce, nell'elegia 7, I *Ad divum Iacobum Picenum*, databile agli anni Novanta del Quattrocento, dedicata al predicatore Giacomo della Marca, dove la descrizione del religioso come “santo-pastore” segna il passaggio dal genere bucolico dell'*Arcadia* a quello epico-religioso del *De Partu Virginis*⁸¹, un poemetto latino in esametri suddiviso in tre libri nel quale l'autore racconta la maternità della Vergine e la nascita di Cristo, pubblicato nel 1526 da Antonio Frezza, protetto di Andrea Matteo d'Acquaviva⁸². Altri scritti d'argomento religioso, contemporanei all'elegia a della Marca si ritrovano nelle rime sannazariane, quali il sonetto VIII, e dal XCV al XCIX, canzone in ternari intitolata *Lamentazione sopra al corpo del Redentor del mondo a' mortali*⁸³, che risulta la versione

79 È pervenuta sino a noi la testimonianza dell'accademico pontaniano Alessandro d'Alessandro che nella sua opera, *Geniales libri*, ricorda i momenti trascorsi a Napoli con Sannazaro, quando questo, passeggiando, gli leggeva i propri versi. (FRISON C., 2004, p.318)

80 VITI A., *Per la storia del testo di Marziale nel XV secolo: i Commentarii in M. Valerium Martialem di Domizio Calderini*, in “Eikasmos”, XV, Parma, 2004, pp.401-404. T = Thuaneum Parisinum 8071, codice del IX-X secolo; H = Hauptii Vindobonense 277, codice dell'inizio del IX secolo.

81 VECCE C., *San Francesco di Paola e la cultura letteraria e umanistica della Napoli aragonese*, in *S. Francesco di Paola e l'ordine dei Minimi nel Regno di Napoli (secoli XV-XVII): atti del convegno I per la celebrazione del V centenario della morte di S. Francesco di Paola*, Napoli, 2008, p. 42.

82 Cfr. nota 11.

83 Vecce (2008) vede nella stesura della canzone l'influenza di Edigio da Viterbo, frate agostiniano presente a Napoli nel 1499, la cui predicazione si concentrava proprio sulla Passione di Cristo. Nella seconda metà del Quattrocento Edigio ed il già nominato Giacomo della Marca erano figure religiose alternative a quella di Francesco di Paola,

volgare, prodotta nel 1495, del componimento latino *De morte Christi domini ad mortales lamentatio*, edito con la *princeps* del *De partu Virginis* e datato da Vecce a ridosso della Quaresima del 1501, del quale la Riccucci sottolinea le analogie con il *Christias*, testo che viene definito «la versione embrionale», la prima redazione, del poemetto sulla Vergine. Stando a quanto afferma Sannazaro in una lettera ad Antonio Saripando del 1521, l'inizio della stesura dell'opera è da collocarsi attorno al 1483, poiché l'autore dichiara che «son più di trenta octo anni, che non fo altro se non questa maniera di indagine, né credo haver fatto cosa che non l'abbia observata in buoni autori» e cioè, accogliendo l'interpretazione di Perosa e Fantazzi⁸⁴, si dedica al testo su Cristo. Maggiori certezze si hanno nel sostenere che il poeta stesse lavorando alla prima versione dell'opera nel 1490, data alla quale risale la canzone X del Cariteo nella quale si legge di un Sannazaro intento ad “illustrare” «l'alme Muse evangeliche»⁸⁵, tant'è vero che nel 1507 Summonte poté affermare nell'epistola di dedica a Francesco Puderico dell'*Actius* pontaniano che avrebbe pubblicato dell'amico non solo i codici latini scoperti in Francia ed alcuni scritti latini (le ecloghe pescatorie e le elegie), ma anche una «de Christo opus»⁸⁶, presumibilmente la prima versione del *De partu Virginis*, che si concentrava più ampiamente sulla figura del Figlio di Dio non soffermandosi unicamente sulla sua nascita, limitazione che verrà introdotta dopo il rientro dell'autore dalla Francia, dal momento che il tema della maternità della Vergine appare chiaro nell'elegia di Gerolamo Carbone, databile al 1512, dove si ricorda Sannazaro intento a recitare versi tratti dal poemetto religioso e dalle ecloghe pescatorie («Ai vv. 23-26 è ricordato il Sannazaro mentre recita “sub umbra” le sue poesie, cioè i “mystica virginei sacra puerperii et pecus et sylvas, piscosi et

frate dell'ordine dei Minimi, e per questo maggiormente apprezzate nell'ambiente letterario ed accademico di Napoli: Francesco di Paola infatti incarnava la figura dell'eremita, del cristiano primitivo, giudicata in ambito letterario troppo poco raffinata, mentre Egidio da Viterbo e Giacomo della Marca potevano vantare studi umanistici condotti su testi antichi, rappresentando così, agli occhi degli intellettuali, l'unione tra la spiritualità cristiana e la cultura studiata nell'Accademia pontaniana. In ogni caso Sannazaro conobbe personalmente anche di Paola, poiché trovandosi in Francia con Federico d'Aragona, nel marzo del 1503 fece visita al «bono homo da Napoli» (dalla città era infatti partito nel 1483, scortato da Federico, per raggiungere dapprima Roma e successivamente la Francia dove avrebbe dovuto guarire Luigi IX), come si legge in una lettera dello stesso anno indirizzata dal letterato ad Isabella d'Este.

84 SANNAZARO IACOPO, *De partu Virginis*, a c. di A. Perosa e C. Fantazzi, Firenze, Olschki, 1998: da qui si cita la lettera di Sannazaro ad Antonio Saripando, edita in *Appendice*, p.96.

85 *Ivi*, p. 57.

86 *Ivi*, p. 59.

numina ponti”»⁸⁷). Il *De partu Virginis* sarà in ogni caso soggetto ad una lunga revisione da parte dell'autore a partire dal 1518 sino alla pubblicazione della *princeps*, i cui processi sono evidenti nei due manoscritti autografi del Sannazaro, l'Ashburnam 411, usato dall'autore come copia di servizio e successivamente consegnato alle stampe a Napoli nel 1526, ed il Pluteo 34, 44, entrambi conservati nella biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, nei quali si ritrovano non solo correzioni stilistiche ma anche alcuni ampliamenti, come ad esempio il lungo *excursus* sulla *Questus Virginis*.⁸⁸

Salices

«Et io in guidardone ti donerò questa sampogna di sambuco, la quale io con le mie mani colsi tra monti asprissimi e da le nostre ville lontani, ove non credo che voce giamai pervenisse di matutino gallo che di suono privata l'avesse; con la quale spero che, se da li fati non ti è tolto, con più alto stile canterai gli amori di fauni e di ninfe nel futuro. E sì come insino qui i principi de la tua adolescenzia hai tra semplici e boscarecci canti di pastori infruttuosamente dispesi, così per lo inanzi la felice giovinezza tra sonore trombe di poeti chiarissimi del tuo secolo non senza speranza di eterna fama trapasserai.»: così Carino si rivolge nella VII prosa dell'*Arcadia* a Sannazaro-Sincero, promettendogli in dono un nuovo strumento, più raffinato, adatto a cantare in uno stile più elevato, costituito dai versi latini dei *Salices*, poemetto in esametri pubblicato nel 1526 con il *De partu Virginis* e dedicato a Troiano Cavaniglia, signore di Troia e Montella nonché membro dell'Accademia pontaniana, nei quali si narra la trasformazione di alcune ninfe in salici presso le acque del fiume Sarno per sfuggire ai Satiri. Il tema è dunque quello ovidiano della metamorfosi, non nuovo per l'autore⁸⁹, il quale lo aveva già affrontato nell'elegia 4 II, dove si racconta la trasformazione di una ninfa in gelso bianco, nell'ecloga *Proteus*, IV delle *Piscatoriae*, nella quale si

87 *Ivi*, p. 59.

88 *Ivi*, p. 74.

89 DI STEFANO A., I *Salices* del Sannazaro, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, p. 218.

narra la trasformazione della ninfa Nisida in isola, e nell' epigramma 48 I *De Cyparisso puero* nel quale invece si legge della trasformazione del fanciullo caro ad Apollo in cipresso, senza tralasciare che Pontano dedicò proprio ad Azio Sincero l'ecloga *Coryle*⁹⁰, nella quale si tratta la metamorfosi dell'omonima ninfa in albero di nocciolo: proprio in quest'ultima opera Sannazaro, nel suo ruolo di pastore arcadico, riceve da Meliseo-Pontano la pianta del nocciolo, simbolo di una nuova poesia che unisce il genere bucolico a quello elegiaco-amoroso del quale il poemetto *Salices* fa parte⁹¹.

Anche quest'opera, come si è visto per le altre, fu sottoposta a rielaborazione come fanno supporre alcuni codici pervenuti sino a noi, testimoni di una redazione più breve rispetto al testo fissato con la stampa del 1526, registrandola sotto il titolo di *Salix* o *Fabula de salicibus Sarno amni incumbentibus*⁹²: questa originaria versione manca di alcuni versi e risulta, pur mantenendo la trama della redazione ultima, più scarna, in particolare nella descrizione del paesaggio e dei personaggi.

Eclogae Piscatoriae

L'ecloga piscatoria è una variante del genere pastorale che vede la sostituzione dell'idillio bucolico, ambientato nei boschi, con uno scenario marittimo nel quale non si ritrovano più pastori, ma pescatori: nel 1602 Giambattista Marino nelle *Rime Marittime* ricorderà Sannazaro come primo autore moderno del genere, tuttavia nell'ambiente napoletano (e non solo⁹³) già alcuni autori avevano introdotto nei loro componimenti delle tematiche pescatorie, ispirati dal XXI idillio di

90 Il componimento fa parte delle *Eclogae* pontaniane, la cui datazione è incerta poiché nella raccolta, pubblicata postuma dal Summonte, confluiscono versi scritti in anni differenti (approssimativamente si datano tra il 1474 -data della composizione dell'ecloga *Quinquennius* scritta per il figlio di cinque anni Lucio- ed alcuni anni dopo il 1491 -data dell'ecloga *Meliseus* nella quale si piange la morte di Ariadna-Lucia Marzia moglie del Pontano-). La dedica ad Azio è da considerarsi in ringraziamento alla XII ecloga dell'*Arcadia* nella quale si piange la morte della moglie di Meliseo-Pontano in toni molto simili a quelli presenti nella *Meliseus*. (TUFANO V. C., *Le Eclogae di Giovanni Pontano*, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 2009/2010, pp. 4-2)

91 *Ivi*, p. 219.

92 Il primo titolo è attestato dal codice bolognese C.N.97 (Archivio Isolani), dal Vaticano Latino 5383 e dal Mil.IV 17 (Bibliotheka Uniwersytecka, Wroclaw, Polonia), mentre il secondo si legge Vaticano Latino 2847. (*Ivi*, p. 223)

93 Raffaele Girardi nel suo intervento *Il codice pescatorio fra Venezia e il Mezzogiorno: dal latino al volgare* ricorda le tematiche marine che emergono sia nel sonetto *Più de null'altro sino al mondo splende* di Giovanni Caracciolo e nell'ottava siciliana *Tu lieta lieta for de l'onde stai* di Francesco Galeota, sia l'*excursus* marinairesco offerto dalla descrizione del drappo che Luciana regala a Rinaldo nel XVI canto del *Morgante* del fiorentino Luigi Pulci. (GIRARDI R., *Il codice pescatorio fra Venezia e il Mezzogiorno: dal latino al volgare*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, p.332)

Teocrito intitolato *I pescatori*, tra i quali Pontano, che nella prima delle sue *Eclogae*, la *Lepidina*, oppone lo scenario boschivo e pastorale a quello marino. Da tale componimento l'allievo Sannazaro riprende nella seconda delle *Piscatoriae* l'episodio di Galatea e Polifemo, mantenendo la ninfa, il cui nome diviene titolo dell'ecloga, e sostituendo il figlio di Poseidone con un pescatore di nome Lycon, *alter ego* di sé stesso, il quale riceverà in dono dal vecchio Meliseo (tradizionalmente Pontano) della lana come ricompensa per la sua abilità nel canto, alludendo così a come il nuovo genere che si accingeva a praticare fosse stato ispirato dall'anziano maestro.⁹⁴ Non mancano tuttavia i modelli più antichi quali Teocrito e Virgilio⁹⁵, dei quali sono riprese strutture e tematiche: la prima delle *Piscatoriae* riprende il motivo del canto funebre della V ecloga del poeta latino pur differenziandosi da questa per la maggiore soggettività, ricca d'emotività e liricità, delle parole di Licida che piange la morte di Fillide in occasione dell'anniversario⁹⁶ e per la presentazione di un paesaggio reale, quello del golfo di Napoli, colto durante il giorno (vv. 1-7⁹⁷) e poi durante la notte (vv.12-15⁹⁸), ben diverso dall'acronico paesaggio bucolico padano; la seconda, come detto, presenta il personaggio di Galatea, ripreso dal XI idillio del poeta greco, nel quale Polifemo, guardando il mare, lamenta dalle prime ore del mattino l'amore non corrisposto per la ninfa (Lycon invece canta durante la notte fino all'alba) e ciò avviene secondo una sequenza (indifferenza dell'amata⁹⁹, offerta di doni ed esaltazione delle qualità di ciascun amante¹⁰⁰) riproposta anche nella *Galatea*

94 TUFANO C. V., 2009/2010, p. 518.

95 Sulla presenza di Virgilio (e Teocrito) nelle *Piscatoriae*, si fa qui riferimento al saggio di MONTI SABIA L., *Virgilio nelle Piscatoriae di Sannazaro*, in "La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro", Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, pp. 501-532. Si abbia presente in ogni caso che secondo Carlo Vecce Sannazaro fu autore di una bella copia di un codice che riportava l'edizione aldina degli idillii teocritei tradotta da un copista in una copia d'uso scolastico (VECCE C., *Un codice di Teocrito posseduto da Sannazaro*, in *L' antiche e le moderne carte* a c. di A. Manfredi e M. C. Monti, 112, Roma-Padova, Antenore, 2007, p. 609)

96 In Virgilio il pastore Mopso piange la morte di Dafni (MONTI SABIA L., 2004, p.503).

97 I, vv. 1-7 «Mirabar, vicina, Mycon, per litora nuper| Dum vapor expectoque leves ad pabula thynnos,| Quid tantum insuetus streperet mihi corvus et udae| per scopulos passim fulicae perque antra repostae| Tristia flebilibus complerent saxa querelis,| Cum iam nec corvus resiliet ab aequare delphin| Nec solitos de more choros induceret undis.» (laddove non diversamente indicato i versi delle *Piscatoriae* sono citati secondo l'edizione curata nel 1995 da MARTINI S. M. e pubblicata online per il progetto *Poeti d'Italia in lingua latina* <http://www.poetitalia.it/texts/SANNAZAR|pisc|001>).

98 I, vv. 12-15 «Scilicet id fuerat tota quod nocte vaganti| Huc illuc, dum Pausilypi latus omne perrero| Piscosamque lego celeri Nesida phaselo,| Nescio quid queruli gement lacrimabile mergi.» (*ibidem*).

99 Teocrito v.29 «ma a te non importa niente, per Zeus», Sannazaro v. 17 «Nec tamen ulla meae tangit te cura salutis.» (i versi di Teocrito sono citati qui e successivamente così come riportati da MONTI SABIA L., 2004, p. 507).

100 Teocrito vv. 40-48 «Allevio per te undici cerva, tutte con la collana, e quattro piccoli orsachiotti. Ma vieni da me e

sannazariana che pur mostra di recepire un altro componimento ispirato all'idillio XI, ovvero la seconda ecloga di Virgilio, il quale mantiene l'impostazione teocritea¹⁰¹ ma racconta di un'amore omosessuale tra il pastore Coridone ed il fanciullo Alessi; la terza presenta nella prima parte un canto amebeo tra due pescatori che avviene alla presenza di un terzo che funge da giudice, riprendendo così l'impostazione della VII ecloga di Virgilio e del VIII idillio di Teocrito, pur attuando una modifica facendo partecipare al canto anche il personaggio-giudice Mopso che accompagna i due pescatori con il flauto e non limitandosi a farlo assistere allo scambio di versi, inoltre Sannazaro riprende qui sia l'idillio greco XXI, riproponendone alcuni particolari come l'elenco di attrezzi per la pesca, sia il IX, del quale accoglie episodi come l'elogio da parte del giudice ai cantori ed i conseguenti doni¹⁰²; la quarta ecloga è costituita dal canto del mostro marino Proteo e ricalca la struttura del canto del capo dei satiri Sileno nella sesta bucolica virgiliana, pur differenziandosene sia per l'ambientazione (marina e notturna in Sannazaro, pastorale e diurna in

non ci perderai nulla, e lascia che l'azzurro mare si scagli contro la riva. Più dolcemente nell'antro presso di me passerai la notte: vi sono allori qui, vi sono slanciati cipressi, v'è la nera edera, vi è l'uva dal dolce frutto, vi è la fresca acqua che a me l'Etna ricca d'alberi dalla sua neve bianca invia come bevanda divina» e 33-40 «un solo occhio vi sta sotto, e largo si apre il naso sul labbro. Ma io, pur essendo tale, reco al pascolo migliaia di bestie e da esse mungo e bevo il miglior latte; e il cacio non mi manca né d'estate né d'autunno e nemmeno nel cuor dell'inverno; e i graticci sono sovraccarichi sempre. E suonare io so la siringa come nessuno dei Ciclopi, te mio dolce pomo e insieme me stesso cantando di frequente a notte fonda», Sannazaro unisce i due passaggi in uno unico ai versi 33-46 «*Servat aduch; plures Nenis mihi servat echinos. Quos nec vere novo foliis lentiscus amaris Inficit aut vacue tenuant dispendia Lunae. Praetera mihi sub pelago manus apta legendis Muricibus; didici Tyros cognoscere succos Quoque modo plena durent conchyliam testa. Quid refugis? Tingenda tibi iam lana paratur qua niteas superesque alias, Galatea, puellas. Lana maris spumis quae mollior. Hanc mihi pastor Ipse olim dedit, hanc pastor Melisaeus, ab alta, Cum me forte senex audisset rupe canentem, Et dixi, "Puer, ista tuae sint praemia Musae, Quandoquidem nostra cecinisti primus in acta"*». | Ex illo in calathis servavi, ut mittere possem.» (*Ivi*, p. 507-508)

101 Si noti che anche nel componimento virgiliano, come ai versi sannazariani 39-46, si legge di un "passaggio di testimone" tra maestro e allievo (*ivi*, p. 512): compare infatti ai versi 36-39 il personaggio di Dameta che dona a Coridone un flauto, allusione allo sguardo che il poeta latino ebbe verso quello greco assumendolo come modello per le proprie ecloghe «*Est mihi disparibus septem compacta cicutis Fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim, Et dixit moriens: "Te nunc habet ista secundum"*» | *Dixit Damoetas, invidit stultus Amyntas*» (il testo virgiliano qui citato è tratto dall'edizione critica a cura di GIOSEFFI M. e VENUTI M., pubblicata nel 2009 per il progetto *Musisque Deoque*: <http://www.mqdq.it/texts/VERG|ecl0|002>)

102 Teocrito XXI, vv. 12-17 «*Accanto a loro giacevano arnesi da lavoro: i canestri, le canne, gli ami, l'esca coperte d'alghe e lenze e nasse e trappole fatte di giunchi e cordicelle e remi ed una vecchia barca sui sostegni*», Sannazaro vv. 7-12 «*Neque tum conchas impune licebat Per scopulos, non octipedes tentare paguros; Iam fragilem in sicco munibant saxa phaselum Raraque per longos pendebant retia remos; Ante pedes cistaeque leves hamique iacebant Et calami nassaeque et viminei labyrinthi.*» (Monti Sabia specifica tuttavia che Sannazaro poté godere, oltre che della descrizione teocritea, anche dell'esperienza diretta della vita dei pescatori fornitagli dal suo soggiorno a Mergellina: op. cit., pp. 515-516); Teocrito IX, vv. 31-32 «*ad essi battei le mani e diedi subito un dono*», Sannazaro vv. 97-98 «*Qui tamen et laudes et munera digna tulere Carminibus*»; Teocrito IX, vv. 36-40 «*la bella conchiglia di uno strombo, della cui carne si era cibato dopo averlo pescato tra le rocce icarie, facendo cinque parti per cinque*», Sannazaro vv. 99-100 «*Hic, quam Circeo nudus sub gurgite cepi Navitis concham maculis et murice pictam Ille recurvato nodosa corallia trunco*» (*Ibidem*).

Virgilio), sia per le circostanze in cui i personaggi secondari colgono il canto del protagonista (Sileno canta su costrizione della ninfa Egle e dei pastori Cromi e Mnasillo, mentre Proteo canta di sua spontanea volontà ed è ascoltato casualmente dai pescatori Melanzio e Frasideamo)¹⁰³; la quinta ed ultima delle *Piscatoriae* riprende il motivo del canto dell'innamorato, ricalcando l'andamento della seconda ecloga ed ispirandosi al II idillio teocriteo, dove Simeta narra la propria storia d'amore per Delfi che cerca di conquistare con la magia, e all'VIII componimento virgiliano dove a cantare sono due personaggi differenti entrambi maschili, così come avviene nel testo sannazariano che vede come protagonisti Doryla (che ha subito un incantesimo amoroso della maga Erpili) e Telgone (che lamenta il tradimento di Galatea).

Veniamo dunque alla datazione delle *Piscatoriae*. Queste vennero datate da Giovanni Rosalba, in un suo saggio del 1908, avendo come punto di riferimento gli anni che il poeta trascorse in Francia, così il primo I e d il II componimento sono collocati a prima del 1501, gli altri tre negli anni successivi al rientro a Napoli. Più recentemente¹⁰⁴ Liliana Monti Sabia è tornata sulla questione ragionando a partire dalla IV e V ecloga, concordando in parte con la datazione di Rosalba: alcuni versi, come quelli della IV ecloga dedicati alla morte di Federico d'Aragona¹⁰⁵, avvenuta nel novembre del 1504 porterebbero effettivamente a collocare l'ecloga dopo tale anno, tuttavia l'autrice ritiene che tale tematica sia da ritenersi frutto di un ampliamento di un testo già esistente in anni precedenti al ritorno dalla Francia, sul quale l'autore sarebbe ritornato a lavoro come era sua abitudine. Da qui la difficile collocazione cronologica delle varie tematiche affrontate nell'ecloga, che richiede un'analisi per gruppi di versi: quelli dedicati a Ferdinando (vv.7-20¹⁰⁶) andrebbero

103Nonostante i due componimenti differiscano per alcuni dettagli, la quarta ecloga sannazariana risulta quella più fedele al modello virgiliano: Monti Sabia individua nel saggio indicato una corrispondenza tra i versi ed i temi dei due componimenti che risulterebbe perfetta eliminando dalla pescatoria i versi 81-92, dedicati a Federicod'Aragona (*ivi*, pp. 522-523).

104MONTI SABIA L., *Per la cronologia delle Piscatoriae di Jacopo Sanazaro*, in *Confini dell'Umanesimo Letterario: studi in onore di F. Tateo*, 2, Roma, 2003, pp. 975-988.

105vv. 81-92 «Addit tristia fata, et te quem luget ademptum| Italia infelix (sive id gravis ira deorum,| seu fors dura tulit) trans altas evehit Alpes,| mox agit Oceani prope litora, denique sistit| spumantem ad Ligerim parvaque includit in urna:| “Heu sortem miserandam, heu pectora caeca futuri!| Heccine te fessum tellus extrema manebat| hospitii post tot terraque marisque labores ?| Pone tamen gemitus, nec te monumenta parentum| aut moveant sperata tuis tibi funera regnis.| Grata quies patriae, sed et omnis terra sepulchrum”» (Cito dal testo che Monti Sabia propone nel suo saggio dichiarando di star lavorando ad un'edizione critica delle *Piscatoriae*: *ivi*, p. 976).

106vv. 7-20 «Tu vero, Patriae iuvenis decus, edite coelo| spes generis tanti, seu te nimbose Pyrene| pro dulci Latio, pro

collocati dopo il 1503 quando il principe, erede al trono aragonese occupato dagli spagnoli dal 1501, venne mandato a tradimento da Ferdinando II il Cattolico in Spagna, dalla quale più volte tentò di ritornare in patria, potendo ancora offrire a Sannazaro la speranza di un ritorno di un aragonese a capo del regno napoletano, che diverrà vana nel 1507 quando il Re spagnolo giunse a Napoli per consolidare definitivamente il proprio potere sul Regno. Più antichi invece sarebbero i versi 63-67¹⁰⁷ che presentano un elenco di opere pubbliche promosse dalla casata aragonese, tra le quali la comparsa della lanterna del Molo (edificata da Ferrante I nel 1487) ancora in piedi collocherebbe il passo a prima del 1496 quando venne distrutta durante uno scontro tra Aragonesi e Francesi, mentre i versi 69-74¹⁰⁸ dedicati a Meliseo-Pontano non recano alcuna traccia della morte del poeta avvenuta nel settembre del 1503 e sono dunque da ritenersi scritti quando egli era ancora vivo. La IV ecloga dunque, come si vedrà ora per la V, è frutto di una combinazione di versi scritti prima e dopo l'esilio Francese: la V delle *Piscatroiae* risulta suddivisa in due parti, la prima, costituita dai versi 21-73 è dedicata al canto della maga Doryla e viene preceduta dai versi d'introduzione e di dedica a Cassandra Marchese, la seconda, alla quale corrispondono i versi 76-121, accoglie invece il canto di Thelgon che lamenta il tradimento di Galatea ed è databile per i versi 113-116 agli anni successivi all'esilio francese al quale Sannazaro fa riferimento («Me Ligurum durae rupes, me Gallica norunt| litora, piscantem pariter me Varus et ingens| sensit Arar, sensere maris fera monstra Britanni.| Obrue caeruleos, Triton, sub gurgite vultus»¹⁰⁹). Nel confronto tra queste due ultime ecloghe Monti Sabia suggerisce che tale riferimento autobiografico sia frutto di un'aggiunta fatta successivamente alla stesura di un primo testo leggibile nel Vind. Lat. 9477 redatto prima della partenza per la Francia. Le prime tre ecloghe, per l'esiguità di riferimenti

nostris detinet arvis,| seu vagus obiecto munimine claudit Iberus,| rumpe moras, nec te latis Hispania regnis,| adliciat stirpive tuae primordia et ille| gentis honos, licet effuso Tagus implet auro| et pater Oceanus spumanti perluat unda.| Nam mihi, nam tempus veniet, cum reddita scepra| Patrenopes fractosque tua sub cuspide reges| ipse canam; nunc litoream ne despice Musam| quam tibi post silvas, post horrida lustra Lycei| (si quid id est) salsas deduxi primus ad undas,| ausus inexperta tentare pericula cymba» (*Ivi*, p. 976).

107vv. 63-67 «Tum liquidos fonteis subter cava moenia ducit| adtollitque arces et culmina montibus aequat| tectorum, vastas protendit in aequora moles,| Euploeamque procul trepidis dat cernere nautis| atque Pharon» (*Ivi*, p. 977).

108vv. 69-74 «Tum canit ut Corydona sacro Meliseus in antro| viderit et calamos labris admoverit audax| formosum quibus ille olim cantarat Alexin,| dixerat et musam Damonis et Alphisiboei,| queis fretus, dictante Dea, tot sidera nobis| prodiderit, tantas coeli patefaceret oras» (*Ivi*, p. 978).

109*Ivi*, p. 981.

cronologici riscontrabili al loro interno, risultano ancor più difficilmente databili: se per la prima ecloga non si evidenziano possibili appigli temporali, i versi 21-25 della seconda sono collocabili infatti dopo il 1497, poiché ricordano Costanza d'Avalos nel suo soggiorno ad Ischia, iniziato proprio in tale anno, ma prima del 1501 quando la rivelazione del patto segreto di Granata¹¹⁰ avrebbe generato un clima di tensione nel quale è improbabile che Sannazaro potesse cimentarsi nella scrittura, mentre per la terza Monti Sabia suggerisce ancora una volta una doppia stesura che vede nei versi 1-12 e 38-101 il nucleo originario poi ampliato con l'*excursus* politico-autobiografico sulla partenza e l'arrivo in Francia costituito dai versi 12-37, databili dal 1503, data in cui l'autore arrivò nel Nord del Paese al 1504, anno della morte di Federico d'Aragona alla quale il poeta non fa cenno.

Le *Piscatoriae* possono dunque essere collocate nelle loro parti più antiche a prima dell'esilio francese, in conformità a quanto afferma Paolo Manuzio che nell'edizione delle *Opera omnia Latine scripta* del Sannazaro (1535) ricorda la stesura di dieci ecloghe¹¹¹ dell'autore napoletano prima della partenza Oltralpe.

I.2 LUDOVICO ARIOSTO

1.2.1 Premessa

Giovan Battista Nicolucci (1529-1575) detto “Pigna” fu autore di una fortunata biografia ariostesca, data alle stampe con il titolo *Vita di Ariosto* nella seconda edizione de *I Romanzi*, pubblicata nel 1556 per i tipi di Vincenzo Valgrisi. Dopo di lui diversi autori si pronunciarono sullo stesso argomento¹¹², sino ad approdare in epoca contemporanea al ricco lavoro di Michele Catalano, che nel 1931 pubblicò per Olschki una nuova biografia dell'autore basandosi sui documenti relativi a

¹¹⁰Cfr. nota 28.

¹¹¹É da ritenersi numero fittizio suggerito dall'editore in quanto unità tipica dell'ecloga a partire da Virgilio (MONTI SABIA, p. 987)

¹¹²Per una bibliografia sulle vite dell'Ariosto precedenti a quella di Catalano, si veda quella raccolta da FLAMINGHI A., MANGARONI R. in *Ariosto: una biografia esemplare*, Milano, Rizzoli, 1990.

questo, partendo dalle origini della famiglia dell'autore sino alla sua morte¹¹³: poiché molte delle biografie redatte in seguito fanno riferimento proprio alla *Vita di Ludovico Ariosto* di Catalano occorrerà averla presente anche in questa sede, dove tuttavia la sezione relativa alla vita del poeta avrà come scopo quello di ricordarne gli eventi e le date principali tenendo conto anche delle informazioni che ci sono pervenute attraverso alcuni scritti dell'Ariosto stesso.

1.2.2. La biografia

Ludovico Ariosto nacque a Reggio Emilia nel 1474, ma trascorse gran parte della sua vita a Ferrara dove produsse le proprie opere. Nella VI satira¹¹⁴, nella quale l'autore si rivolge a Pietro Bembo con lo scopo di ottenere da questo un consiglio nella scelta del precettore adatto al figlio Virginio (nato nel 1509 dalla relazione con Orsolina di Sassomarinò) l'autore ricorda gli sgraditi anni giovanili trascorsi a studiare giurisprudenza su imposizione paterna, dal 1489 al 1494, a discapito del proprio desiderio di dedicarsi a studi umanistici¹¹⁵, sui quali riuscirà a concentrarsi solo dopo il periodo universitario sotto il magistero di Gregorio Ellio da Spoleto¹¹⁶ che lo guiderà nello studio del latino. In questi anni l'Ariosto conobbe numerosi intellettuali con i quali intrattenne rapporti d'amicizia, tra

113CATALANO M., *Vita di Ludovico Ariosto*, Ginevra, Olschki, 1931.

114D'ora in avanti le citazioni delle opere ariostesche, ad eccezione dell'*Orlando Furioso*, saranno tratte dall'edizione curata da Mario Santoro: SANTORO M., *Opere di Ludovico Ariosto: Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere*, vol. III, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1989.

115Satira VI, vv. 157-162 «mio padre mi cacciò con spiedi e lancie,| non che con sproni, a volger testi e chiose,| e me occupò cinque anni in quelle ciance. | Ma poi che vide poco fruttuose| l'opere, e il tempo invan gittarsi, dopo| molto contrasto in libertà mi pose.», ma l'autore si pronuncia sullo stesso tema anche nell'elegia LIV, del 1503, *De diversibus amoribus*, vv. 17-20 «Cum primum longos posui de more capillos| estque mihi primum tradita pura toga,| haec me verbosas suasit perdiscere leges| amplaue clamosi quaerere luca fori»

116Catalano (op.cit., pp. 133-134) accoglie l'ipotesi per la quale il precettore fu un giovane frate agostiniano del convento di San Nicolò di Spoleto dove conobbe Pierleoni da Spoleto (cfr. nota 23) il quale lo convinse a dedicarsi all'insegnamento. Seguì il filosofo a Napoli, poi tra il 1485 ed il 1491 fu precettore di Franciotto Orsini e Giovanni de' Medici. Tra il 1492 ed il 1494 si trasferì a Ferrara dove insegnò all'Ariosto sino al 1497, quando si recò in Francia seguendo un altro suo discepolo, Francesco Sforza, nipote di Ludovico il Moro. L'Ariosto ricorderà il maestro nella satira VI, vv. 165-167 «Fortuna molto mi fu allora amica| che mi offerse Gregorio da Spoleti,| che ragion vuol ch'io sempre benedica»

i quali Ercole Strozzi¹¹⁷, Alberto Pio e Lionello da Carpi¹¹⁸, Michele Marullo¹¹⁹ e Pietro Bembo: la frequentazione con quest'ultimo, in particolare, influirà sulla produzione dell'autore, ma di questo si tratterà più avanti. A seguito dell'allontanamento del padre dall'incarico di commissario di Romagna ed alla conseguente riduzione delle entrate familiari, Ludovico fu spinto a trovare impiego presso la corte di Ercole I, ma fu solo dopo la morte di Niccolò Ariosto, avvenuta nel 1500, che l'autore dovette, non senza un certo fastidio, occuparsi dei suoi numerosi fratelli, trascurando l'attività intellettuale¹²⁰. L'Ariosto rimase a servizio di Ercole I dal 1497 fino al 1503, anni durante i quali fu capitano della rocca di Canossa (1502-1503)¹²¹. Successivamente entrò a far parte dei funzionari del cardinale Ippolito Este, come si evince dalla satira prima, rivolta al fratello Alessandro e al mantovano Ludovico da Bagno, composta nel 1517, nella quale il poeta annuncia di essere alle dipendenze del Cardinale da quindici anni¹²²: durante questo periodo l'autore ricoprì diversi incarichi, tra i quali alcuni che lo portarono a recarsi a Roma in qualità d'ambasciatore, più volte tra il 1509 ed il 1516, prima presso papa Giulio II¹²³ ed in seguito presso Leone X, eletto Pontefice nel

117Allo Strozzi, eminente intellettuale ferrarese, l'Ariosto si rivolge nel componimento XV, dove l'autore piange la morte di Michele Marullo, avvenuta nel 1500 (SANTORO M., op. cit., pp. 107-109).

118Alberto Pio da Carpi fu filosofo e filologo compagno di studi dell'Ariosto: a lui l'autore si rivolge nel IX componimento dei *Carmina*, in occasione del ritorno a Ferrara del maestro comune, il nominato Gregorio da Spoleto, dalla Francia (ma il precettore morì durante il viaggio) e all'amico dedica inoltre l'epicedio XIV in morte della madre, Caterina Pico, avvenuta nel 1500. Ariosto fu in rapporti anche con il fratello di Alberto Pio, Lionello, come si evince da una lettera con la quale quest'ultimo inviò un cavallo ad Ippolito d'Este attraverso il poeta (CATALANO M., op.cit., pp.140-141).

119Nonostante le origini greche, Michele Tarcaniota Marullo fu autore di opere in latino quali gli *Epigrammata*, gli *Hymni naturales* e le *Neniae*, affiancando all'attività letteraria quella di soldato mercenario. Di lui si sa che dal 1476 risiedette stabilmente a Napoli, dove conobbe Sannazaro e Pontano. Catalano colloca un possibile incontro tra l'Ariosto ed il poeta a Ferrara nel 1499 (*ibidem*).

120Satira VI, vv. 199-216 e 232-234 «Mi more il padre, e da Maria il pensiero| drieto a Marta bisogna ch'io rivolga,| ch'io muti in squarci et in vacchette Omero,| truovi marito e modo che si tolga| di casa una sorella, e un'altra appresso,| e che l'eredità non se ne dolga;| coi piccioli fratelli, ai quali successo| ero in luogo di padre, far l'uffizio| che debito e pietà m'avea commesso;| a chi studio, a chi corte, a chi esercizio| altro proporre, e procurar non pieghi| da le virtudi il molle animo al vizio.| [...] ma si trovò di tanti affanni carca| allor la mente mia, ch'ebbi desire| che la cocca al mio fil fesse la Parca [...] Alla morte del padre e de li dui| sì cari amici, aggiunge che dal giogo| del Cardinal da Este oppresso fui»

121Elegia LIV, vv. 31-36 «Meque aulae cogit dominam tentare potentem| fortunatam obsequio servitioque gravi.| Mox ubi pertaesum est male grati principis, illa| non tulit hic resides longius ire moras.| laudat et aeratis ut eam spectabilis armis, et meream forti conspiciendus equo.»

122Satira I, vv. 235-237 «Ma se a voglier di novo avessi al subbio| li quindici anni in servirlo ho spesi,| passar la Tana ancor non starei in dubbio.»

123Giuliano dalla Rovere salì al soglio pontificio con il nome di Giulio II nel novembre del 1503 (per l'occasione l'autore scrisse il sonetto XXXVI): presso di lui l'Ariosto dovette svolgere il ruolo di mediatore nei confronti della propria corte, mal vista dal Pontefice a causa della vicinanza che Ferrara manteneva con la Francia, divenuta nuovo obiettivo dell'offensiva papale dopo la sottomissione ottenuta da Venezia. Le ostilità tra lo Stato Pontificio e Ferrara toccarono l'apice nel 1512 nella battaglia di Ravenna, avvenuta nel 1512, che vide la vittoria degli Estensi alleati con il Regno di Francia: l'evento è celebrato dal poeta nel lungo proemio del XIV canto dell'*Orlando furioso*, con cenni

1513 con grande gioia della corte estense e di Ariosto, che nel nuovo Papa poteva non solo riconoscere l'amico Giovanni de' Medici, amante delle lettere e anch'egli allievo di Gregorio da Spoleto¹²⁴, ma anche intravedere la possibilità di affrancarsi dalla corte ferrarese entrando in quella romana con un ruolo che gli consentisse di dedicarsi maggiormente all'attività letteraria¹²⁵, occupazione il cui valore non vide riconosciuto dal suo protettore¹²⁶ nemmeno dopo avergli dedicato nel 1516 l'*Orlando Furioso* con la speranza che tali lodi potessero portarlo ad un miglioramento della propria condizione¹²⁷. La rottura definitiva con il Cardinale avvenne nel 1517 quando il prelado comunicò ai propri familiari di doversi trasferire in Ungheria dove era stato nominato Vescovo di Buda: il poeta si rifiutò di seguirlo venendo privato di alcuni beni e benefici e licenziato¹²⁸. Già nell'aprile del 1518, tuttavia, l'Ariosto si ritrova tra gli stipendiati di Alfonso d'Este, con il quale era in ottimi rapporti da anni, sia in quanto funzionario della corte, sia per le sue produzioni teatrali e letterarie¹²⁹. In questo periodo il poeta poté godere di una certa tranquillità, consentitagli dalle

presenti anche in chiave profetica in III, 55 e XXXIII, 40-41 (d'ora in poi per l'*Orlando furioso* si farà riferimento all'edizione commentata da Emilio Bigi e curata da Cristina Zampese: ARIOSTO L., *Orlando furioso*, a c. di E. Bigi e C. Zampese, Milano, Bur, 2018). Per i rapporti tra l'Ariosto e Giulio II si veda CATALANO M., op. cit., pp. 321-352.

124Nella Satira III, vv. 97-102, così è descritto il rapporto con Leone X «e fin che a Roma se andò a far Leone,| io gli fui grato sempre, e in apparenza| mostrò amar più di me poche persone;| e più volte, e Legato et in Fiorenza,| mi disse che al bisogno mai non era| per far da me al fratel suo differenza.»

125La vanità delle speranze ariostesche verso il nuovo Pontefice si legge in CATALANO M., op.cit., pp. 385-387.

126Ariosto nella satira VI descrive il servizio presso il Cardinale come un «giogo» che lo costrinse a trasformarsi da poeta e letterato a cavaliere: VI, vv. 231-238 «Alla morte del padre e de li dui| si cari amici, aggiunge che dal giogo | del Cardinal da Este oppresso fui;| che da la creazione insino al rogo| di Iulio, e poi sette anni anco di Leo, \ non mi lasciò fermar molto in luogo,| e di poeta cavallar mi feo».

127*Orlando Furioso*, I, 3: «Piaciavi, generosa Erculea prole,| ornamento e splendor del secol nostro,| Ippolito, aggradir questo che vuole| e darvi sol può l'umil servo vostro. | Quel ch'io vi debbo, posso di parole| pagare in parte, e d'opera d'inchiostro». Catalano (op. cit., p.439) così si pronuncia sulla dedica: «Quantunque sapesse che il Cardinale non teneva nella debita estimazione il suo valore poetico, l'Ariosto si lusingò che le lodi profuse nel poema gli giovassero [...] per attendere più riposatamente alle sue creazioni artistiche. Invano [...] senza che le Muse gli concedessero alcun privilegio sugli altri familiari.», tuttavia non si può non tener conto del recente studio di Marco Dorigatti nel quale la figura di Don Ippolito viene rivalutata: il Cardinale infatti, secondo lo studioso, avrebbe subito una vera e propria *damnatio memoriae* alla quale contribuì l'Ariosto stesso con le *Satire* a seguito dell'incrinarsi del rapporto fra i due e dunque, riesaminando tale personaggio alla luce di questa consapevolezza, si otterrebbe che «il *Furioso* come vedrà la luce nel 1516 fu forgiato non nonostante, ma grazie all'ambiente del cardinale estense.» e cioè un ambiente di un «un prelado *dandy*, [...] dedito alle attività ginniche e sportive come pure culturali e scientifiche, che la storiografia moderna ha cercato di sminuire se non addirittura di sradicare dal testo ariostesco.» (DORIGATTI M., «*Donno Hippolyto da Este*». *Il vero volto del dedicatario del «Furioso»*, in *Di donne e cavallier. Intorno al primo Furioso*, a c. di C. Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, p. 24 e p. 23).

128Satira II, vv. 127-135 «A me per esser stato contumace| di non voler Agria veder né Buda,| che si ritaglia il suo sì non mi spiace| (se ben le miglior penne che avea in muda| rimesse, e tutte, mi tarpasse), come| che da l'amor e grazia sua mi escluda,| che senza fede e senza amor mi nome,| e che dimostri con parole e cenni| che in odio e che in dispetto abbia il mio nome.» Per l'elenco dei benefici persi dal poeta si legga CATALANO M., op. cit., pp. 446-449.

129Si fa qui riferimento, riprendendo le osservazioni di Catalano, non solo all'epitalamio latino composto dal poeta in occasione delle nozze tra il Duca e Lucrezia Borgia nel 1502, ma anche all'*Orlando Furioso*, che Alfonso poté leggere in forma abbozzata già nel 1509, e alle commedie rappresentate a corte: la *Cassaria*, rappresentata nel 1508

missioni poco impegnative delle quali il Duca lo incaricava, tuttavia la situazione cambiò drasticamente a partire dal 1519 aggravandosi ulteriormente nel 1522: dapprima infatti l'autore dovette affrontare una lite contro la camera ducale per il possesso della tenuta delle Arioste a Bagnola lasciata in eredità, senza testamento, dal cugino Rinaldo, mentre successivamente, a seguito della sospensione del proprio stipendio dal momento che le risorse economiche della corte estense erano state impiegate per affrontare l'attacco di Leone X, dovette accettare l'incarico triennale di commissario della Garfagnana¹³⁰. «La nuda Pania fra Favonio e Noto| Da l'altre parti il giogo mi circonda,| Che fa d'un Pellegrin la gloria noto.| Questa è una fossa, ove abito, profonda,| Donde non muovo piè senza salire| Del silvoso Appennin la fiera sponda.» (Satira IV, vv. 139-144): con queste parole l'Ariosto descrive l'insospitale provincia che si ritrovò a dover gestire fino al marzo del 1525, destreggiandosi tra «accuse e liti sempre e gridi [...] Furti, omicidii, odi, vendette et ire»¹³¹ che la popolazione portava all'attenzione del nuovo Governatore ed attacchi da parte dei briganti e, nel 1524, di alcuni fiorentini che si impossessarono della rocca di Campogiaro. Nonostante le numerose questioni da affrontare, il poeta si dimostrò un buon governatore, pur dovendo rimpiangere gli scarsi aiuti che il Duca gli riservò durante questo periodo.¹³² Rientrato a Ferrara, finalmente l'Ariosto poté godere di una certa tranquillità sia lavorativa che economica: gli incarichi a lui assegnati dalla corte furono più rari e prestigiosi ed il poeta ebbe maggior tempo per dedicarsi alla revisione di alcune sue opere e alla stesura di nuove. Il 6 luglio 1533 l'Ariosto si spense, dopo mesi di malattia, nella sua casa di via Mirasole, lontano dalla vita di corte, dove la notizia della morte del poeta giunse solo dopo alcuni giorni.¹³³

ed i *Suppositi* del 1509, entrambe messe in scena presso il Palazzo Ducale di Ferrara (*ivi*, pp. 474-476).

130 *Ivi*, p. 478: più specificamente per la lite giudiziaria relativa all'eredità del cugino Rinaldo si considerino le pagine 503-520, mentre per l'azione offensiva di Leone X contro Alfonso I Este si guardi anche QUAZZA R., *Alfonso I d'Este, duca di Ferrara*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 2, 1960.

131 Satira IV, vv. 146-147.

132 CATALANO M., *op. cit.*, pp. 535-556.

133 *Ivi*, p. 639.

1.2.3. Le opere

La prima esperienza scrittoria dell'Ariosto è documentata dai *Carmina*, componimenti perlopiù scolastici, attraverso i quali l'autore si esercitava nella scrittura poetica latina e nell'imitazione degli antichi. Già in questi primi scritti, tuttavia, Walter Binni¹³⁴ nota il tono medio ed il ritmo gioioso che caratterizzeranno le opere successive del ferrarese, nelle quali il latino verrà abbandonato a favore di una produzione interamente in volgare. Questo passaggio dal latino al volgare, avvenuto secondo Catalano tra il 1503 ed il 1505 ed opposto al percorso visto per Sannazaro, è da imputare in parte all'amicizia del poeta con Pietro Bembo, rapporto che influenzerà linguisticamente e stilisticamente gran parte della produzione ariostesca¹³⁵. Il primo contatto fra i due è costituito da un'elegia di tema amoroso che l'Ariosto dedica al veneziano, composta tra il 1498 ed il 1499 in occasione del primo soggiorno di Pietro a Ferrara¹³⁶ (seguito poi dal soggiorno del 1502-1503), vi è poi la satira VI, di cui si è già avuto modo di parlare, ed una lettera del 1521 nella quale il ferrarese chiede all'amico di ospitare il figlio Virginio a Padova e annuncia di aver quasi finito di «rivedere il [...] *Furioso*» e che poi si recherà anche lui nella città per «imparare da lei [Bembo] quello che per me non sono atto a conoscere.»¹³⁷ e cioè discutere della revisione linguistica del proprio poema effettuata tenendo conto delle teorie bembesche. All'altezza della lettera infatti l'Ariosto poteva già da tempo leggere parte delle *Prose della volgar lingua*, opera di Pietro Bembo che verrà pubblicata integralmente nel 1525 a Venezia, ma della quale già nel 1512 erano stati realizzati i primi due libri, scritti a partire dal 1502 a casa di Carlo Bembo, fratello di Pietro¹³⁸. Nel *Furioso* del 1532 al canto XLVI, 15 Bembo è ricordato non casualmente come colui «che'l puro e dolce idioma nostro,| levato fuor del volgare uso tetro| quale esser dee, ci ha col suo esempio mostro.», poiché l'Ariosto aveva provveduto a

134BINNI W., *Ariosto: scritti 1938-1994*, Firenze, il Ponte editore, 2015, pp. 55-70.

135CATALANO M., op.cit., p. 128, con l'accordo di SANTORO M., op. cit., p. 11 «dopo il 1503 (all'incirca), in sintonia con il processo del “bembismo” e con l'inizio dell' “umanesimo volgare” [...] l'uso del latino diventa episodico e occasionale, mentre il volgare diventa la lingua principale [...] dalle *Rime*, alle commedie, al poema cavalleresco, alle *Satire*.»

136SANTORO M., op.cit., p. 88.

137Si citano le *Lettere* da SANTORO M., op. cit., pp. 465-606.

138DI BENEDETTO A., *Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco*, in “*Italica*”, 83, 2006, p. 172.

rielaborare la propria opera, dalla prima edizione del 1516, secondo le norme proposte dall'amico, passando dunque da un primo poema dove si percepiscono sfumature padano-emiliane, ad una seconda edizione del 1521 già tendente alla normalizzazione linguistica (si ricordi che nel 1516, qualche mese dopo la pubblicazione del poema ariosteso, erano state pubblicate le *Regole grammaticali* di Giovan Francesco Fortunio) sino all'edizione del 1532, pienamente toscana ed in linea con le teorie bembiane¹³⁹. Tuttavia, se dal punto di vista linguistico il poeta ferrarese mostra di accogliere le teorie dell'amico, diverso è l'atteggiamento riservato al Bembo stesso e ad altri suoi scritti nell'iniziale redazione del poema: Claudio Vela, analizzando i rapporti tra i due letterati, ha di recente (2018)¹⁴⁰ messo in luce come nel primo *Furioso* Bembo compaia, sia per alcune riprese tratte dagli *Asolani*¹⁴¹, sia per l'unico verso riservatogli in XXXVIII, 83¹⁴², nella sua veste più cortigiana e quasi parodiato dall'Ariosto, fatto che spiegherebbe la laconicità del privilegio papale di stampa firmato il 20 giugno 1515 dal veneziano, allora segretario ai Brevi per Leone X, e la conseguente pubblicazione dell'opera con il privilegio redatto da Jacopo Sadoletto. Pietro Bembo, oltre a non aver gradito le attenzioni riservategli dall'Ariosto nell'opera, doveva anche trovarsi in disaccordo con questo sul piano politico, poiché il ferrarese era ovviamente filoestense e dunque filofrancese, tendenze non gradite alla corte pontificia, della quale il veneziano, come detto, faceva parte.¹⁴³

Allo scopo di arrivare più velocemente al tema centrale dell'elaborato, basti la presentazione non

139Per una più approfondita analisi linguistica si consideri GIOVINE S., *Itinerari variantistici ariosteschi tra primo e terzo Furioso*, 2016: http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Ariosto/Giovine.html

140VELA C., *Ariosto e Bembo all'altezza del primo «Furioso»*, in *Di donne e cavallier. Intorno al primo Furioso*, a c. di C. Zampese, pp. 49-70.

141In particolare lo studioso concentra l'attenzione sul verso 52 della canzone I 33 degli *Asolani* (editi nel 1502 per i tipi di Aldo Manuzio) «Che per cercar altrui perdo me stesso», ripreso da Bembo nel capitolo *Dolce mal, dolce guerra e dolce inganno* (non inserito nell'edizione a stampa delle proprie *Rime* ma presente in forma manoscritta nel Marciano It. IX 143) ed adoperato dall'Ariosto nella prima edizione del poema in I, XXII, dove viene introdotta la follia d'Orlando (poi modificato nella terza edizione in I, XXIV in «che, per altri voler, perder me stesso?»): in tale contesto la ripresa assume un valore parodico, attraverso il quale il ferrarese vuole trasmettere il messaggio per cui chi perde sé stesso per amore non compie un gesto di dolcezza, ma di follia, criticando dunque sottilmente il componimento dell'amico (*ivi*, p. 55).

142Bembo nel *Furioso* del '16 compare solo in coppia con il Sadoletto ai piedi della statua di Elisabetta Gonzaga «Avea la prima a piè del sacro lembo| Iacobo Sadoletto e Pietro Bembo» e solo nell'edizione del '32 si vedrà riservati i già citati versi ben più elogiativi (*ivi*, p. 57).

143*Ivi*, pp. 65-66.

esaustiva delle opere dell'Ariosto che verrà fatta di seguito e che si concentrerà in particolare sulle due ecloghe pervenuteci e sugli scritti impiegati nella *Biografia*, mentre si daranno per note le dinamiche, in parte accennate, dell'*Orlando Furioso*, sul quale pur si tornerà successivamente per alcuni aspetti.

Satire

Per quanto ci è concesso conoscere attraverso gli appunti lasciatici dal figlio Virginio, Ariosto scrisse in totale nove satire, ma due (una delle quali rivolta a Baldassar Castiglione) andarono perdute. Le sette rimanenti si collocano in un periodo che va dal 1517, data a cui risale la satira I dedicata al fratello Alessandro e a Ludovico da Bagno, al 1524, anno della VII, rivolta al cancelliere ducale Bonaventura Pistofilo¹⁴⁴. Tutti i componimenti sono in terzine e presentano un impianto epistolare, dove l'io dell'autore interloquisce con il dedicatario riguardo un preciso argomento presentato all'inizio di ciascun testo. Dall'analisi del codice apografo ed idiografo Cl. I, B della Biblioteca Ariostea di Ferrara, tratto da un originale oggi perduto nel quale l'autore aveva riunito le satire, si può ipotizzare che l'Ariosto avesse in mente di pubblicare i propri componimenti in un *corpus* ben organizzato come testimoniano le correzioni visibili nel manoscritto, realizzate sia con l'intento di adeguare linguisticamente i testi alla norma bembiana, sia nell'ottica di completarne alcuni¹⁴⁵. Nonostante la volontà del poeta le satire vennero date alla stampa solo postume in una *princeps* non autorizzata recante la data del 1534¹⁴⁶. Ciò non impedì agli scritti di divenire un vero e proprio esempio per chi nel Cinquecento volesse cimentarsi in tale genere: Giuseppina Galbiati¹⁴⁷

144La datazione di ciascuna satira viene fatta da Santoro sulla base delle coordinate biografiche riscontrabili all'interno di ciascun componimento, tuttavia Michel Paoli mette in dubbio tale metodologia suggerendo, ad esempio, possibili scostamenti cronologici tra la data in cui avvenne effettivamente un evento raccontato dall'Ariosto e la data in cui l'autore lo mise in versi. (PAOLI M., *L'Ariosto inviava davvero le sue Satire? (Il significato delle Satire fra ricerche storiche e letterarie)*, in *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, a c. di G.Venturi, Firenze, Olschki, 2015, pp.59-67).

145DEBENEDETTI S., *Intorno alle Satire dell' Ariosto*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 1944, pp. 109-110 e GORNI G., *La condizione di non finito nelle Satire di Ludovico Ariosto con una digressione metrica*, in "Humanistica", Fabrizio Serra Editore, 2006, p. 141.

146La pubblicazione della *princeps* è attribuita a Francesco Rosso da Valenza, editore del terzo *Furioso* (GORNI G., op. cit., pp.141-142).

147GALBIATI G., *Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento*, in "Italianistica", 16, 1, 1987, pp. 9-37.

ritenne che la chiave del successo delle *Satire* ariostesche si trovasse nella capacità dell'autore di scegliersi come modello l'Orazio dei *Sermones* e delle *Epistule*, di cui accolse il tono medio, e allo stesso tempo di recepire le suggestioni a lui contemporanee quali l'uso della terza rima adottato da Giorgio Sommariva per la traduzione delle *Satire* di Giovenale e da Antonio Vinciguerra nelle proprie¹⁴⁸ e tale parere si ritrova anche nei commentatori più vicini all'Ariosto quale Lodovico Dolce, che non solo nel *Discorso sopra le satire* del 1559 ricordò lo stile del ferrarese come «uno stile e un modo di scrivere comune, e quanto più si puote humile», ma curò anche l'edizione delle satire ariostesche pubblicate presso Giolito nel 1557.

Rime

Tra il 1493 ed il commissariato in Garfagnana Ariosto compose numerosi testi in versi di vario genere, quali capitoli, sonetti, madrigali e canzoni: non li organizzò in un canzoniere ed i componimenti vennero pubblicati per la prima volta solo nel 1546 a Venezia, assieme ai versi latini, per i tipi di Jacopo Coppa Modanese¹⁴⁹. Mario Santoro individuò nelle *Rime* alcune caratteristiche che lo portarono a suddividere tali testi tra quelli scritti dall'autore in età giovanile (1493-1503), più aderenti alla lirica cortigiana ferrarese tardo quattrocentesca¹⁵⁰, e quelli scritti in età più matura, nei quali il poeta risente delle suggestioni metriche e stilistiche del petrarchismo bembesco. È proprio su questo secondo gruppo di componimenti, prevalentemente canzoni (cinque) e sonetti, che la critica si è pronunciata, individuando i tratti più caratteristici e personali dell'Ariosto, sino a suggerire il poeta come promotore di un petrarchismo alternativo a quello del Bembo che tuttavia non ebbe seguito: è questa l'idea di Roncaccia¹⁵¹, ma riscontrabile seppur in maniera meno esplicita

148La traduzione di Sommariva (1435-1502) fu presentata al doge Pietro Mocenigo nel 1475 e messa a stampa solo cinque anni dopo, mentre le satire di Antonio Vinciguerra Cronico (1440-1502) videro la propria pubblicazione solo nel 1560 per opera di Francesco Sansovino, il quale, trascurando l'operazione di Sommariva, attribuì l'invenzione del ternario satirico a Vinciguerra. (RIGO P., Recensione a: *Antonio Vinciguerra Cronico, segretario della Serenissima e letterato* di Beffa B. in "Pubblicazioni Universitarie Europee", vol. 5. In "Lettere Italiane", 27, 4, 1975, p. 473).

149CASADEI A., *Sulle prime edizioni a stampa delle Rime ariostesche*, in "La Bibliofilia", 94, 2, Olschki, 1992, p. 187.

150Tra gli autori della poesia cortigiana ferrarese del Quattrocento si trovano Antonio Tebaldeo, Niccolò da Correggio, Serafino Aquilano e Mattia Maria Boiardo. (VECCHI GALLI P., *La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo: rassegna di testi e studi (1969-1981)*, in "Lettere italiane", 34, Olschki, 1982, p. 95)

151RONCACCIA A., *Ariosto petrarchista: appunti sul sonetto «Aventuroso carcere soave»*, in "Italique", XV, Ginevra,

anche in altri studi¹⁵², il quale, analizzando il sonetto *Avventuroso carcere soave*, mette in luce come l'Ariosto, pur rifacendosi nella lingua e nello stile a Petrarca e Bembo, non ne accolga appieno i valori, proponendone di diversi, più aderenti talvolta a quelli classici, e ciò è evidente soprattutto nel tema amoroso, come dimostrato da Maiko Favaro, il quale, in *Giochi di prospettive: le Rime di Ariosto tra petrarchismo e classicismo*¹⁵³, fa notare come il tema della fede amorosa, qualità presente negli amanti protagonisti della poesia di Petrarca, assuma in Ariosto le caratteristiche del *servitium amoris* tipico dell'elegia latina e come tale sentimento possa arrivare a superare addirittura la bellezza dell'amata, insuperabile invece nella poesia petrarchista¹⁵⁴, così come diverge da tale poesia il mantenimento di un certo controllo da parte dell'amante ariostesco di fronte alla visione dell'amata, che nell'analogo *topos* petrarchista invece procura una sorta di smarrimento nell'osservatore¹⁵⁵. Tali divergenze dal codice petrarchista, di cui pur l'autore tiene conto, divengono dunque elementi di originalità delle *Rime* ariostesche.

Ecloghe

Due sono le ecloghe ariostesche attualmente conosciute, la cui stesura si colloca nel Cinquecento. La prima, conosciuta per l'incipit *Dove vai, Melibeo, dove s'è ratto* presenta un impianto dialogico in terzine di endecasillabi che vede come interlocutori i due pastori Tirsi e Melibeo e riprende in veste allegorica dei fatti reali accaduti nella corte estense alla presenza del poeta, che saranno ricordati anche nel III canto del *Furioso*¹⁵⁶: nel 1506 Don Giulio e Don Ippolito, fratelli di Alfonso I d'Este, si contesero l'amore di Angela Borgia, giunta a Ferrara tra le dame di Lucrezia Borgia, ed in seguito

Librairie Droz, 2012, p. 161.

152Stefano Carrai, citato da Roncaccia, si pronunciò riguardo allo stile del sonetto ariostesco parlando di un «petrarchismo irrobustito dal connubio con generi e forme della tradizione classica e umanistica» (*Ivi*, p. 149 da CARRAI S., *L'usignolo di Bembo: un'idea della lirica italiana nel Rinascimento*, Carocci, Roma, 2006, p. 99), ma anche Marco Santoro a sua volta definì la lirica ariostesca come «sbilanciata verso il bembismo sul piano linguistico e stilistico, ma poco incline a recepirne e codificarne la lezione sul piano etico» (SANTORO M., op. cit., p. 34).

153FAVARO M., *Giochi di prospettive: le Rime di Ariosto tra petrarchismo e classicismo*, in "Humanistica", V, 2, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 123-132.

154*Ivi*, pp. 124-125.

155*Ibidem*.

156Don Giulio e Don Ferrante compaiono tra gli spiriti dei membri della casata estense che Bradamante vede dopo esser caduta nella grotta di Merlino: III, 60-61 «[...] Qui Bradamante, poi che la favella| le fu concessa usar, la bocca schiuse,| e domandò: - Chi son li due sì tristi,| che tra Ippolito e Alfonso abbiamo visti?| [...] Parve ch'a tal domanda si cangiassi| la maga in viso, e fe' degli occhi rivi,| e gridò: - Ah sfortunati, a quanta pena| lungo istigar d'uomini rei vi mena!»

alla preferenza espressa dalla donna a favore di Don Giulio, Ippolito concepì un piano per accecare il rivale (scelto proprio, secondo quanto tramandano le fonti¹⁵⁷, per i suoi bellissimi occhi). Da qui l'azione vendicativa di Don Giulio che coinvolse il fratello Don Ferrante il quale ebbe come obbiettivo non tanto Ippolito, quanto Alfonso stesso divenuto Duca nel 1505. La congiura tuttavia fu scoperta e Don Giulio venne catturato a Mantova da Alfonso d' Este e nel settembre del 1506 condannato a morte con Ferrante, salvo poi finire entrambi nel carcere di Castel Vecchio per grazia del Duca¹⁵⁸. L'ecloga, conservata nel manoscritto II.1.60 (ff. 45-62) della Biblioteca Nazionale di Firenze, è databile a non più tardi del settembre del 1506 dal momento che l'Ariosto non solo non ricorda tra i condannati tutti i partecipanti alla congiura¹⁵⁹ che saranno scoperti e sottoposti a processo solo nei primi mesi del 1507, ma non elogia nemmeno il gesto magnanimo di Alfonso verso i fratelli ai quali risparmia la condanna a morte (settembre 1506)¹⁶⁰.

La seconda ecloga, ben meno nota, non si presenta come un dialogo fra due pastori, ma come un compianto in terza rima in morte di un fiorentino. Su di essa si espresse Stefano Carrai¹⁶¹ risolvendo alcuni dubbi riguardo l'identificazione dei personaggi e cioè Sarchio, colui che pronuncia il lungo monologo funebre ed il «fiorentin pastor» Demeta morto a Mantova: Carrai vide nel primo il poeta Nicolò d'Arco, cortigiano della corte mantovana, che compare in un proprio autografo come «pastor Sarchius»¹⁶², mentre nel secondo, a lungo riconosciuto in Giovanni dalle Bande Nere, riconobbe Giuliano De' Medici, morto a Firenze nel 1516 e conoscente dell'Ariosto che ne ricorda la morte anche nelle canzoni *Spirito gentil, che sei nel terzo giro*, nella quale è la moglie di Giuliano,

157Stefano Fermi, ricorda tra le fonti storiche che riportano la diatriba tra i fratelli la *Vita del duca Alfonso* di Paolo Giovio, il *Commentario delle cose di Ferrara* di Giovan Battista Giraldo Cinzio, *Storia d'Alfonso d'Este* di Bonaventura Pistofilo, *Antichità estensi* di Ludovico Antonio Muratori ed altri. (FERMI S., *Di un'ecloga di Ludovico Ariosto e della sua allegoria storica*, in "Ateneo Veneto atti e memorie", vol.1, 1902, pp. 294-295)

158Don Ferrante morì in carcere nel 1540, mentre Don Giulio uscì di prigione a cinquantatré anni e morì nel 1561. (*Ivi*, p. 300)

159Tra i congiurati: Albertino Boschetti signore di San Cesario e genero dell'uomo d'armi Gherardo Ariberti, il capellano Gian Cantore, Franceschino Boccaccio da Rubiera e Gerolamo Tuttobuono, servitore di Giulio che rivelò la congiura ad Ippolito. (*Ivi*, p. 297)

160*Ivi*, p. .

161CARRAI S., *Nicolò d'Arco in un'ecloga ariostesca*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998, pp. 293-306.

162Il codice autografo è il Laurenziano Ashburnham 266, dove in particolare al foglio 176 compare il *De Sarchio pastore* (*Ivi*, p. 296).

Filiberta di Savoia, a piangere la morte del consorte, e *Anima eletta, che nel mondo folle*, dove il fiorentino risponde al precedente componimento¹⁶³. L'ecloga inoltre presenterebbe alcune consonanze con un componimento di Nicolò d'Arco, che scrisse alcuni *carmina* latini avendo particolare successo nella stesura di versi funebri. Proprio su quest'ultimo punto, usato da Carrai a riprova delle proprie teorie, si soffermò Alberto Casadei nelle sue *Note ariostesche*¹⁶⁴, il quale pur condividendo l'interpretazione che vede in Sarchio Niccolò d'Arco, non trovò risposta al perché l'Ariosto avrebbe dovuto non solo rendere tale poeta personaggio di una propria ecloga, ma anche riprenderne alcuni versi, dal momento che in nessun altro componimento ariostesco compare d'Arco. A ciò si aggiunge la grande quantità di lemmi dell'ecloga che o non si attestano in altri componimenti del ferrarese o che si presentano in forme inusuali rispetto l'abituale dizionario di questo: per tali ed altri motivi Carrai sostenne che l'ecloga fosse un componimento di Nicolò d'Arco erroneamente attribuito all'Ariosto a partire dall'edizione del 1561 delle *Satire (Le Satire, con alcune altre cose di nuovo aggiunte)* per i tipi della società Cesano-Bicillo di Pesaro, dove il componimento sarebbe stato inserito tra i testi ariosteschi erroneamente.

163Secondo l'interpretazione di Carrai dunque, l'*incipit* dell'ecloga «Mentre che Dafni il gregge errante serba| ove Rimaggio scorre e Filli a lato,| scegliendo fior da fior, li sede in erbe,» alluderebbe al passaggio della campagna fiorentina (Rimabaggio è un torrente fiorentino) e della città stessa sotto il controllo di Lorenzo di Piero, nipote di Giuliano De' Medici, fatto avvenuto nel 1513, mentre Filli sarebbe il nome bucolico riservato dall'Ariosto alla vedova Filiberta (*Ivi*, p. 300).

164CASADEI A., *Note ariostesche*, in "Italianistica", 33, Accademia Editoriale, 2004, pp. 83-93.

Capitolo secondo

IL GENERE PASTORALE: PUNTO DI CONTATTO E DI DIVERGENZA

II.1 Premessa

In questo secondo capitolo si analizzeranno i punti di contatto tra i due autori illustrati in precedenza, tuttavia alcune premesse sono d'obbligo: il primo dato di cui tener conto è ciò che emerge dal recentissimo articolo di Giada Guassardo relativo proprio a tale tema¹⁶⁵, e cioè che tra i due letterati non ci fu nessun rapporto concreto, tanto che l'autrice dichiara di essersi dovuta concentrare piuttosto sul “vuoto” emerso ricercando un collegamento tra i due¹⁶⁶; il secondo dato è invece la presenza di alcune immagini pastorali all'interno del *Furioso* che dovranno essere analizzate ricercando l'approccio che l'autore ebbe verso il genere bucolico: dal momento che l'indagine si svolgerà sul terreno della poesia pastorale, sarà utile di seguito fornire una panoramica del genere tra il Quattrocento ed il Cinquecento.

Prima di procedere con quanto illustrato, sia tuttavia concessa una breve parentesi storica sui rapporti che Ferrara e Napoli intrattennero nel Rinascimento: come in parte sarà emerso nel capitolo precedente, gli Estensi e gli Aragonesi furono non solo alleati politicamente, ma legarono le rispettive corti attraverso vincoli matrimoniali. Quando nel 1441 Niccolò III d'Este morì, nominò come suo erede il nipote datogli da Leonello d'Este, figlio illegittimo e fratello di Borso d'Este: il successore scelto tuttavia era allora troppo giovane per governare rendendo dunque necessaria la convocazione del Consiglio del Comune che elesse al suo posto Borso, dopo che quest'ultimo ed il fratello avevano provveduto ad allontanare da Ferrara il figlio legittimo di Niccolò III, Ercole I

¹⁶⁵GUASSARDO G., 2018.

¹⁶⁶«Dirò subito che la ricerca originariamente prevista e sollecitata ha dovuto ben presto assumere una nuova direzione: non più analisi dei rapporti fra Sannazaro e Ariosto, ma piuttosto indagine delle dinamiche e delle ragioni di un “vuoto”» (*ivi*, p. 435).

d'Este, il quale a buon diritto avrebbe potuto concorrere al titolo di Marchese della città, di Modena e di Reggio¹⁶⁷. Così nel 1445 Ercole, con il fratello Sigismondo, fu mandato a Napoli, nella quale l'anno precedente Borso si era recato affinché Alfonso d'Aragona consentisse le nozze tra la sua primogenita, Maria, e Leonello, «il che fece che Leonello intrinsecossi anche maggiormente con gli Aragonesi.»¹⁶⁸ L'alleanza con la città meridionale subì un'incrinatura nel 1458 durante la crisi dinastica che seguì alla morte di Alfonso d'Aragona, quando la successione fu contesa tra il figlio del defunto, Ferrante, papa Callisto III che cercava di mettere sul trono il proprio nipote Pier Luigi Borgia e Giovanni d'Angiò che rivendicava la potestà francese sul Regno di Napoli¹⁶⁹: in questa situazione di crisi gli Estensi decisero di supportare la causa francese contro gli interessi di Ferdinando. Dunque nel 1460 Ercole, trovandosi ancora nel Regno e combattendo per gli Angioini¹⁷⁰, si scontrò con lo stesso Ferrante nella battaglia del Sarno, che si concluse con la sconfitta del napoletano¹⁷¹. Tuttavia la guerra non era ancora finita e le sorti dapprima favorevoli ai francesi si volsero a sostegno dei napoletani e così Borso d'Este, nel 1463, decise di sciogliere l'alleanza con l'Angioino e di richiamare a Ferrara i fratelli.

I rapporti con Napoli si riallacciarono nel 1473, quando Ercole, divenuto ormai Duca di Ferrara a seguito della morte di Borso d'Este nel 1471, convolò a nozze con Eleonora d'Aragona, figlia di Ferdinando, con grandi festeggiamenti¹⁷²: il 5 giugno la dama giunse a Roma dopo esser partita

167Il titolo ducale fu conferito dall'imperatore Federico III a Borso nel 1452 assieme alla nomina di conte di Rovigo e Comacchio e signore di Garfagnana (PIGNA G., *Historia de Principi di Este*, Ferrara, Francesco Rossi, 1570) p. 617.

168 *Ivi*, p. 522.

169«Callisto, morto che fu Alfonso, principe veramente magnanimo et formidabile, svampò quell'ardore che gli avea racceso l'animo verso il regno di Napoli» *ivi*, p. 551; «perciocchè morto quel Re [Alfonso d'Aragona], che parte con la reputatione d'essere vittorioso, parte col prudente governo toglieva l'animo di venire all'esecuzione a chi desiderasse d'offenderlo, i Baroni, mossi prima da Callisto, che disegnava di sottoporre parte del Regno al nipote, [...] o che pure si fidassero, o che già fossero molto inanzi gli Angioini, cominciarono a praticare di ribellarsi.» (*ivi*, p. 559).

170Ricorda Enrica Guerra citando Antonio Frizzi, storico ferrarese, che Ercole, pur essendo stato in buoni rapporti con Ferdinando mentre ancora governava il padre di questo, si sentì trascurato una volta che Ferrante salì al potere, «gli sembrò [...] “di non essere tenuto in equal grado di stima presso il successor Ferdinando, il quale lo creò bensì Governator della Puglia, ma non fidandosi, forse, di sua giovinezza, gli diede a compagno Alfonso Davalos”» (GUERRA E., *Soggetti a ribalda fortuna: gli uomini dello stato estense nelle guerre dell'Italia quattrocentesca*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 32).

171Ricorda il Pigna che «in questa battaglia trovasi appresso l'Equicola, che Hercole combattè a fronte col Re, e gli levò parte della sopravesta reale, di che s'era voluto vestire quel giorno, e riportatala ai suoi, serbolla per memoria del fatto» PIGNA G., ed. cit., p. 563.

172Ercole divenne Duca di Ferrara con il pieno supporto di Ferrante il quale «da abile stratega qual era, anteponeva al tradimento subito gli interessi politici del suo regno: la successione estense, non ancora definita, gli offriva

dalla propria città accompagnata da un corteo ferrarese, composto, fra i tanti membri illustri, da Sigismondo e Alberto d'Este, i poeti Matteo Maria Boiardo e Tito Vespasiano Strozzi e l'umanista Ludovico Carbone e il condottiero Galeotto Pico della Mirandola¹⁷³, mentre il 3 luglio la coppia giunse finalmente a Ferrara dove «celebrò lo sposalizio Bartolomeo Roverella cardinale di Ravenna: assistendovi Lorenzo vescovo di Ferrara suo fratello [...] fecevi anche un sermone Girolamo Castello [noto umanista della corte estense] e le feste furono due giostre e una battaglia a piè, concertata ad imitazione d'un vero generale conflitto»¹⁷⁴. Eleonora influenzò con la propria cultura la nuova corte, portandovi la passione per il collezionismo librario (la sua biblioteca nel 1493 contava ben 74 volumi, per la maggior parte di carattere devozionale anche se non mancavano testi di lettura)¹⁷⁵, nonché numerosi artigiani napoletani che contribuirono ad aumentare lo sfarzo e la ricchezza della città estense e parteciparono alla restaurazione di Castelvecchio, voluta dalla nobildonna ed eseguita ispirandosi all'arte greca che ben era visibile a Napoli. Nel rifacimento dell'edificio, inoltre, la dama non mancò di rivendicare la propria provenienza facendo affrescare alcune camere con paesaggi partenopei, contribuendo a rendere la «vecchia roccaforte militare costruita minacciosamente a cavallo delle mura (secondo la sua destinazione originaria) in una dimora regale fra le più splendide della Penisola»¹⁷⁶.

l'occasione di portare dalla sua uno dei principali punti di appoggio degli Angiò nella penisola e, al tempo stesso, di assicurarsi un avamposto strategico per il dominio della Romagna e per sbarrare il confine sud-est del Ducato di Milano.» (PRISCO V., *Eleonora d'Aragona e la costruzione di un "corpo" politico femminile (1450-1493)*, tesi di dottorato in Storia medievale e Scienze e tecniche storiografiche, Università di Zaragoza, 2019, p. 87).

173 Nell'Urbe il corteo fu accolto dapprima dal papa Sisto IV, mentre il giorno successivo il cardinale San Sisto, offrì un sontuoso banchetto ricordato dalla stessa Eleonora in un'epistola indirizzata al già nominato Antonello Petrucci e conservata attualmente nella Biblioteca Vaticana (ma appartenente precedentemente all'archivio di Boncompagni), nella quale si accenna a tredici epigrammi scritti da alcuni poeti per l'occasione, riguardanti le imprese mitologiche messe in scena in onore di Ercole e della consorte: per la precisione solo dell'ultimo componimento la dama nomina un possibile autore, un certo "miser Tito" che si può ipotizzare indicasse lo Strozzi, mentre gli altri versi sono privi d'attribuzione. Tuttavia un gruppo d'epigrammi che corrisponde tematicamente a quelli che si sarebbero potuti scrivere in occasione del banchetto si ritrovano nel ms. Riccardiano 915, contenente gli scritti di Domizio Calderini e possono dunque essere a lui attribuiti (PEROSA A., *Epigrammi conviviali di Domizio Calderini*, in *Studi di filologia umanistica*, a c. di P. Viti., III, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000, pp. 146-150). Per un approfondito resoconto dell'unione tra Ercole d'Este ed Eleonora d'Aragona, si rimanda a PRISCO V., op. cit., in particolare alle pp. 104-154.

174 PIGNA G., ed. cit., p. 629.

175 NOVI CHAVARRA E., *Dame di corte, circolazione dei saperi e degli oggetti nel Rinascimento meridionale*, in "La donna nel Rinascimento meridionale", a c. di M. Santoro, atti del convegno internazionale, Pisa- Roma, 2010, p. 197.

176 FOLIN M., *La corte della duchessa: Eleonora d'Aragona a Ferrara*, in *Donne di potere del Rinascimento*, a c. di L. Arcangeli e S. Peyrone, Roma, Viella, 2008, pp.483-484.

L'unione delle due dinastie, quella ferrarese e quella napoletana, portò alcune agevolazioni agli Estensi: si pensi ad esempio alla nomina di arcivescovo di Esztergom conferita ad Ippolito, figlio di Eleonora ed Ercole, grazie alla zia Beatrice d'Aragona, consorte di Mattia Corvino re d'Ungheria, la quale convinse il marito ad assegnare al nipote tale titolo, successivamente trasformato in quello di vescovo di Eger, che l'estense mantenne sino al 1520, anno della morte¹⁷⁷. Un grande aiuto da parte dei napoletani Ferrara lo ottenne anche durante la guerra contro Venezia: la città lagunare mirava infatti ad espandersi nei territori estensi che si trovavano vicino a Ravenna, città sulla quale vantava il proprio dominio dal 1440, e sulle saline di Comacchio. Così, nel maggio del 1482, «la Signoria de Venecia ruppe guerra contro lo illustre signore Hercule da Este»¹⁷⁸: Ferrante inviò in aiuto del genero il figlio Alfonso, duca di Calabria, il quale tuttavia fu ostacolato nel suo tragitto verso Settentrione da papa Sisto IV, il quale gli negò il passaggio attraverso i propri territori¹⁷⁹. La situazione si sbloccò solo sul finire del mese, con la conquista napoletana di Terracina e Campagna Romana ottenuta anche grazie alla famiglia romana filoaragonese dei Colonna¹⁸⁰. Nel 1483 tuttavia Venezia inviò in aiuto del Pontefice Roberto Malatesta che si rese artefice della sconfitta delle truppe napoletane a Nettuno (Terracina), salvo poi richiamarlo subito a Nord, dove gli scontri con i ferraresi erano serrati. L'esercito pontificio, rimasto senza gli alleati, provvide a riprendersi i territori sottratti dai napoletani e dai nemici locali, valutando però una tregua con gli aragonesi¹⁸¹. Nel gennaio dello stesso anno Sisto IV si unì alla Lega, schierandosi dunque con essa contro la Serenissima, ciò consentì ad Alfonso di correre in aiuto di Ercole, prima nei pressi di Ferrara, poi a Gera d'Adda, nel bresciano, a confine con i territori veronesi del nemico che il napoletano si affrettò

177PRISCO V., op. cit., p.395.

178A ricordarlo è un certo Notar Giacomo, citato da Giuseppe Galasso in GALASSO G., *Il Regno di Napoli: Il mezzogiorno angioino e aragonese (1266-1494)*, Padova, Utet, p. 688.

179Ricorda Francesca De Pinto che Ercole non poté inizialmente contare né sull'aiuto del cognato, bloccato a Roma, «né di Federico da Montefeltro, capitano generale della Lega – la cui condotta era stata siglata a metà aprile¹¹ – che, partito da Urbino il 23 aprile, sarebbe giunto in Ferrarese solo il 3 maggio, pochi giorni dopo l'inizio ufficiale delle ostilità. Pertanto Roberto Sanseverino, nel tentativo di invadere lo stato Estense, trovò la strada spianata.» (DE PINTO F., *Storia di una guerra "italiana": Ferrara 1482-1484*, in *Ancora su poteri, relazioni, guerra nel regno di Ferrante d'Aragona. Studi sulle corrispondenze diplomatiche II*, a c. di A. Russo, F. Senatore, F. Storti, Napoli, Federico II University Press, 2020, p. 285 p.281-304)

180GALASSO G., ed. cit., p. 689.

181DE PINTO F., ed. cit., pp. 290-291.

a conquistare, arrestandosi solo nel 1484 nei pressi di Bagnolo Mella «fermato dalla conclusione di una improvvisa e inaspettata pace»¹⁸² che non soddisfò né i napoletani (Ferrante infatti aveva da poco investito un'ingente somma per comprare nuove navi a supporto della flotta impiegata nella guerra¹⁸³), né i ferraresi, che si videro sottrarre il Polesine, assegnato da Milano a Venezia.

II.1.1 La poesia pastorale tra Quattrocento e Cinquecento

A partire dal Quattrocento si assiste ad una ripresa del genere bucolico da parte degli intellettuali italiani, genere che non solo poteva godere della nobilitazione conferitagli dalle Tre Corone¹⁸⁴, ma anche di nuove scoperte da parte dei filologi umanisti, come i codici ritrovati da Sannazaro. Sebbene la pratica della poesia e della prosa pastorale, soprattutto in volgare, si concentri a partire dagli anni Sessanta del Quattrocento, le prime riprese del genere si scorgono già nella prima metà del secolo in particolare in area senese dove tra gli autori spicca Francesco Arzocchi, letterato che compose quattro ecloghe leggibili nelle *Bucoliche elegantissime* di Bernardo Pulci, nelle quali fu collocato subito dopo la traduzione delle *Bucoliche* di Virgilio, per indicare la vicinanza con l'autore latino¹⁸⁵. Serena Fornasiero, curatrice dell'edizione critica della produzione arzocchiana pubblicata

182Ivi, pp. 292-293.

183Iniziata la guerra Ferrante aveva infatti allestito una flotta a supporto del figlio: «12 galee e alcune fuste meridionali, comandate da Bernardo Vilamari, [...] impiegate per rifornire di vettovaglie e armi l'esercito che combatteva in territorio ostile, ma anche per offendere [...] le coste del territorio pontificio e impedire l'approvvigionamento di quelle terre con attacchi corsari alle galee dei nemici. Negli stessi mesi, l'altra parte della flotta aragonese (25 galee e alcune navi) fu mandata nell'Adriatico per far fronte alla minaccia rappresentata dalle imbarcazioni veneziane che provavano ad attaccare le coste del Regno [...]» (ivi, p. 293).

184Si ricordi lo scambio di epistole fra Dante e Giovanni del Virgilio, dove il primo, rispondendo all'invito del grammatico bolognese relativo allo scrivere poesia epica in latino (1319), dà avvio ad una corrispondenza bucolica, così come quella registrata tra Boccaccio e Checco di Meletto Rossi, della quale la seconda ecloga-epistola del Certaldese verrà rielaborata ed inserita dall'autore nel *Buccolicum carmen*, raccolta di sedici ecloghe composte tra il 1346 ed il 1367 ispirata al *Buccolicum carmen* petrarchesco (raccolta di dodici ecloghe scritte tra il 1346 ed il 1348 e revisionate dall'autore sino al 1364): fu infatti proprio Petrarca a nobilitare il genere bucolico ispirandosi maggiormente a Virgilio recuperandone l'uso dell'allegoria, grazie ad un'attenta lettura del commento di Servio alle ecloghe dell'autore latino, condotta sull'attuale Virgilio Ambrosiano. (LORENZINI S., *La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi*L'ecloga di Giovanni del Virgilio ad Albertino Mussato*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 5-6 e 46-47).

185GARGANO A., *El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del signo XV: Notas preliminares*, in *Canzonieri iberici*, vol. 2, 2001, p.73.

nel 1995¹⁸⁶, ha messo in luce l'importanza che l'autore senese ebbe nella pratica del genere, evidenziando come questo compaia tra le *auctoritates* di autori successivi, quali Sannazaro e Boiardo: in particolare, se è vero che al napoletano si deve la rivalutazione della prosa bucolica, ereditata dall'*Ameto* boccacciano (1341-1342), e la lettura del genere in chiave petrarchesca, è altrettanto vero che nei componimenti più antichi dell'*Arcadia* sopravvive la tradizione polimetrica caratteristica delle ecloghe dell'Arzocchi¹⁸⁷, mentre nella *Pastorale* del conte di Scandiano tale metrica è rifiutata a favore della terza rima, ma vi è la presenza di numerose riprese dal poeta senese¹⁸⁸. Accanto all'Arzocchi altri due autori compaiono sulla scena del genere bucolico nei primi anni del Quattrocento: Leon Battista Alberti e Giusto de' Conti. Il primo fu autore dell'ecloga dialogica *Tyrsis*¹⁸⁹, del polimetro *Corymbus* e della sestina pastorale *Io miro, Amor, la terra e fiumi e l'onde*¹⁹⁰ e venne ricordato dal Calmeta come «il primo che in questo stile abbia alcuna perfezione dimostrato» scrivendo «in versi toscani le sue ecloghe [...] ben dimostrò della poetica arte non esser ignaro»¹⁹¹, mentre il secondo confezionò un canzoniere, *La bella mano*, nel quale si legge come componimento di chiusura il polimetro *La notte torna e 'l ciel s'annerà*¹⁹² analizzato da Italo Pantani nel 1998¹⁹³, il quale si sofferma sulla diffusione dell'opera contiana (pubblicata nel 1440 e poi

186ARZOCCHI F., *Egloghe*, a c. di S. Fornasiero, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995: l'autrice edita le quattro ecloghe del poeta e un frammento di canzone.

187Cfr. note 41 e 56. Fornasiero inoltre ricorda che l'Arzocchi, nei panni di Crisaldo, è l'unico poeta Quattrocentesco ad essere ricordato da Opico nella prosa XI 60-62 dell'*Arcadia*, accanto a Petrarca (ricordato come "Silvio"), Boccaccio (rappresentato da "Idago", tratto dal *Filoloco*, e "Ameto", tratto dalla *Commedia delle ninfe fiorentine*) e l'Alberti ("Tirsi", dal titolo dell'omonima ecloga), come autore bucolico (*ivi*, p.15).

188*Ivi*, pp. 23-27.

189Per un'analisi approfondita dell'ecloga si legga FINAZZI M., *Riprese strutturali della bucolica classica nel Quattrocento*, in "Italique", 20, Ginevra, Librairie Droz, 2017, pp.47-72. Qui basti la descrizione introduttiva che fornisce l'autrice «Si tratta di un'ecloga dialogica, con due interlocutori (Floro e Tirsi) che prima parlano tra loro e poi si scambiano canti amebici, e in cui è presente anche un piano diegetico: nei primi versi l'autore introduce i due pastori e descrive l'occasione del dialogo.» (*ivi*, p. 53).

190Questi i componimenti pastorali albertiani ricordati da TISSONI BENVENUTI A., 2017, p. 9, che include il *Corymbus* come componimento eclogistico, tesi poi supportata dal confronto tra il testo dell'Alberti e la II ecloga virgiliana effettuato da FINAZZI M., 2017, p. 34.

191Lo ricorda TISSONI BENVENUTI A., 2017, p. 19.

192La collocazione finale del componimento conferisce importanza allo stesso secondo volontà dell'autore che scelse appositamente di inserirvi alcuni scorci bucolici, determinati in particolare dall'allocuzione introduttiva rivolta ad un pubblico di pastori e dal furto di bestiame denunciato dall'io poetico: l'intento di Giusto de' Conti era infatti quello di nobilitare in chiave lirica i generi dell'elegia, dell'ecloga e della disperata. (PANTANI I., *L'amoroso messer Giusto da Valmonte. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno, 2006. Per le riprese virgiliane di Giusto de' Conti, in particolare, pp. 117-118).

193PANTANI I., *Il polimetro pastorale di Giusto de' Conti*, in *La poesia pastorale del Rinascimento* a c. di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 1-55.

diffusa a stampa nel 1472) e sull'influenza che questa ebbe sulla produzione di poeti quali il già citato Buoninsegni¹⁹⁴, i napoletani Pietro Perleone, autore nel 1477 dell'ecloga *Che fai, Thelemo, in questa riva strana* nella quale si riscontra anche l'influenza dell'Arzocchi, Pietro Jacopo de Gennaro e Sannazzaro ed i poeti settentrionali Boiardo, che recupera alcune immagini del componimento di Conti, e Niccolò da Correggio, che riprende il poeta da Valmonte nelle ecloghe *Abbiati, pastorelli, al gregge cura e Pasciute pecorelle, ite, or che 'l verno*¹⁹⁵.

Se i primi scritti bucolici si vedono comparire a Siena, tra il 1460-70 quando, afferma Maria Corti, «l'indirizzo bucolico assume la fisionomia di una corrente letteraria»¹⁹⁶, anche Firenze concorrerà al titolo di città cardine del genere¹⁹⁷ dalla quale esso raggiungerà molte corti della Penisola: nella città del Magnifico infatti molti degli intellettuali nominati sinora si riunirono in quella che fu definita da Luca Pulci nel *Driadeo d'amore*¹⁹⁸ III, 84, 1 «Un'accademia, uno studio di buccoici», di cui egli stesso con i fratelli Luigi e Bernardo fece parte¹⁹⁹, che mirava a riproporre in chiave contemporanea ed in lingua volgare la bucolica antica. La grande attenzione prestata al genere (si pensi ad esempio alle lezioni tenute nello Studio fiorentino da Cristoforo Landino su Virgilio nel 1463-64 e successivamente da Poliziano tra il 1482 ed il 1483 incentrate su Virgilio e Teocrito) si deve anche alla libertà d'espressione che questo concesse agli autori che lo praticarono, poiché l'uso del velo bucolico consentiva agli intellettuali sia di spaziare negli stili, sia di esprimersi sull'ambiente di corte, come ricorda Marzia Pieri: «il codice pastorale assicura la possibilità di ampie escursioni contenutistiche, sfoghi, invettive, confessioni, parodie più o meno aggressive, mentre il “velame pastorico” (intenzionalmente oscuro) consente, a seconda dei casi, aulici innalzamenti di tono o

194L'ultima delle cinque ecloghe del Buoninsegni, *Felicità pastorale* composta dopo il 1480 quando il poeta si trovava in esilio a Firenze e dedicata al Magnifico, risente anche dell'influenza dell'Arzocchi, del quale lesse le ecloghe mentre collaborava alla stampa delle *Bucoliche elegantissime* (FORNASIERO S., *Presenze (e assenze) della bucolica senese*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento italiano* a c. di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp.61-62).

195Ivi, pp. 46-55.

196CORTI M., 1969, p.287.

197Siena continuerà comunque a produrre poeti che influenzeranno notevolmente il genere bucolico: basti ricordare il già citato Filenio Gallo, la cui influenza giungerà sino a Venezia (cfr. nota n. 54).

198Il *Driadeo d'amore* è un poemetto eziologico in ottave dedicato a Lorenzo de' Medici nel quale l'autore riporta le origini di due fiumi del Mugello. Per approfondire: BALDASSARRI S. U., *Lodi medicee in un dimenticato best seller del Quattrocento fiorentino: il Driadeo di Luca Pulci*, in “Forum italicum”, 32, 1998, pp. 375-402; qui considerato a p. 375.

199CARRAI S., *I precetti del Parnaso*, Roma, Bulzoni editore, 1999, p. 119.

grevi ammiccamenti popolareshi. L'allegorismo bucolico svolge insomma in questa società una duplice funzione: consente di mediare risentimenti politici talvolta scottanti [...] e trasfigura in modo eletto e artificioso i membri di circoli ristretti e chiusi [...]»²⁰⁰. La spazialità negli stili di cui parla la studiosa fa riferimento ai diversi filoni nei quali si declina il genere bucolico, quali l'epistola, forma nella quale si presenta ad esempio la *pistola* pulciana di *Polifemo Ciclopo e Galatea* (VIII), componimento in rima sdrucchiola narrante l'amore del Ciclope per la ninfa Galatea (motivo che, come si è visto, è di ascendenza teocritea), od il poemetto eziologico (si consideri la presenza di satiri e ninfe nel *Driadeo d'amore*) o la parodia rusticale, o nenciale, di ascendenza boccacciana²⁰¹, che trova una valida rappresentanza nella *Beca di Dicomano* di Luigi Pulci, poemetto in ottave che si propone come parodia della *Nencia da Barberino*, opera attribuita a Lorenzo de' Medici²⁰² già autore nel 1464 del poemetto più tradizionalmente pastorale *Corinto*²⁰³ nel quale, sotto il velame bucolico, si riportava l'amore dell'autore (nel testo nei panni del pastore Corinto) per Lucrezia Donati (la ninfa Galatea), oppure ancora, e questo sarà il filone che godrà di

200PIERI M., *La pastorale*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a c. di F. Boschi e C. Di girolamo, vol. 2, 1994, p. 277.

201TISSONI BENVENUTI A., 2017, p. 20 ricorda alcuni versi dell'*Ameto*.

202La partenità laurenziana del poemetto in ottave databile al 1473-74 rimane ancora un'ipotesi, fortemente messa in discussione dal fatto che l'attribuzione al Magnifico compare solo a partire dall'edizione del testo del 1568, non risultando tale opera nemmeno nell'elenco degli scritti laurenziani che Poliziano ricorda nella selva *Nutricia* (1486), né venendogli attribuita dal conoscente Bartolomeo Scala (MARCHETTI I., *Stato civile e lineamenti della Nencia da Barberino*, in "Aevum", 5, 1951, p. 416). Tiziano Zanato tuttavia mostra di accogliere l'attribuzione della *Nencia* a Lorenzo poiché, afferma, «il Vallera contadino-pastore della nencia è un parente non troppo lontano dal pastore Corinto» e cioè l'autore nell'elaborare il protagonista del poemetto rusticale non avrebbe fatto altro che esagerare alcune caratteristiche dell'amante di Galatea (ZANATO T., *Percorsi della bucolica laurenziana*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a c. di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 119-122).

203Zanato ha messo in luce i richiami classici presenti nel poemetto, non solo tratti dalle ecloghe di Virgilio e dalla traduzione di queste operata da Bernardo Pulci, ma anche da Nemesiano e da Ovidio. (ZANATO T., pp.114-117).

maggior fortuna²⁰⁴, nell'ecloga rappresentata a teatro²⁰⁵, quale *La fabula d'Orfeo* (1479-1480²⁰⁶) di Poliziano e la *La fabula di Cefalo* (1487) di Niccolò da Correggio.

Gli ultimi decenni del Quattrocento ed i primi del Cinquecento vedranno l'apice della produzione letteraria del genere e allo stesso tempo assisteranno alla nascita di quelle opere, o meglio quell'opera, l'*Arcadia* di Sannazaro, che segnerà la fine di un periodo: da qui in poi si assiste ad una progressiva differenziazione all'intero del genere, così da un lato si andranno costituendo circoli elitari di letterati che coltiveranno ancora l'ecloga umanistica fino ad organizzarsi in accademie pastorali, dall'altro l'ecloga prenderà piede come genere popolaresco ed addirittura dialettale, perseguendo il filone rusticale od ancora continuerà a sopravvivere nel filone teatrale con i drammi pastorali²⁰⁷.

204Tissoni Benvenuti vede nella rappresentazione degli dei nel contesto dell'idillio pastorale la chiave della fortuna delle *fabulae* teatrali nelle corti rinascimentali, poiché i signori potevano ritrovarsi nei personaggi e negli scenari proposti (TISSONI BENVENUTI A., 2017, p. 12).

205Francesca Bortoletti evidenzia come l'uso eclogistico di presentare un mondo permeato dal canto dei pastori nel quale ogni sentimento è espresso in maniera musicale abbia semplificato il passaggio dalla scrittura alla rappresentazione scenica dell'ecloga volgare: «Ravvisiamo, in altre parole, nel *cliché* dei poeti pastori immersi in un paesaggio fortemente idealizzato e intenti a comporre e intonare i loro canti la presenza di un'idea di esecuzione e la rappresentazione poetica di una pratica recitativa propria dello stile bucolico [...]», pratica ulteriormente supportata dal configurarsi dell'ecloga come *certamen* canoro fra i protagonisti della stessa, infatti, poiché già nel *De architectura* di Vitruvio era previsto un pubblico per le gare poetiche, nel 1441 Leon Battista Alberti organizzò un *certame coronario* a Firenze, che, pur non avendo avuto seguito all'epoca, potrà definirsi un primo approccio alla pratica recitativa della poesia ed in particolare di quella che meglio si prestava all'agone poetico, quella bucolica. Si consideri poi che danza e canto sono attività consuete negli idilli pastorali: ricorda la Bortoletti la prosa I, 7 dell'*Arcadia* dove si afferma che «sogliono sovente i pastori con li loro greggi dagli vicini monti convenire [...] in cantare et in sonare le sampogne a prova l'uno de l'altro, non senza pregio e lode del vincitore», scena che si ritrova rappresentata durante il Carnevale del 1508 a Ferrara per opera di Ercole Pio «dove i tre pastori protagonisti si uniscono ai loro compagni intrattenendosi insieme in canti, danze, giochi e 'partecipando', infine, al rito sacrificale e propiziatorio [...] come nella prosa del Sannazaro (forse qui assunta a modello)» (BORTOLETTI F., *Per una nuova drammaturgia. L'ecloga nel Quattrocento italiano: dall'idea dell'esecuzione alla pratica scenica*, in “Quaderni d'italianistica”, 30, 1, 2009, pp. 69-71 e pp. 80-81).

206La data del 1480 è proposta dalla critica sulla base del committente dell'opera, Francesco Gonzaga, e si basa dunque sulla data del soggiorno mantovano dell'autore, che nella primavera di quest'anno lasciò Firenze a causa di alcune divergenze con Lorenzo de' Medici. Già nel marzo dello stesso anno tuttavia Poliziano chiedeva con l'epistola *Apologia* di rientrare nella corte medicea. Tissoni Benvenuti rifiuta la data del 1480 facendo notare che a quest'altezza la corte di Mantova doveva trovarsi ancora in lutto per la morte della propria Marchesa, avvenuta nell'ottobre del 1479, e dunque la *Fabula* non avrebbe potuto essere messa in scena fino all'ottobre dell'anno successivo, poiché secondo l'uso dell'epoca la corte doveva mantenere il lutto per un anno, durante il quale erano vietate feste, belli e rappresentazioni teatrali. Per tale motivo la studiosa propende per una datazione anteriore nel 1479. (BOSISIO M., *Proposte per la Fabula di Orfeo di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione*, in “Studi italiani”, 33, 1, 2015, pp. 115-117).

207Interessante lo studio condotto da Marzia Pieri sulla resa teatrale dell'ecloga, in particolare nell'ambito della bucolica popolaresca e di quella rappresentata: si trova opportuno riportare quanto ricordato dalla studiosa, la quale sostiene un'intrinsicità dei caratteri popolareschi e recitativi nel genere, evidenziando che non a caso in Toscana, dove «il genere si innesta su una tradizione antica di alto livello, sanzionata dagli esempi di Dante, Petrarca e Boccaccio, e con disinvoltura confina e si mescola a preesistenti fenomeni popolareschi di carattere recitativo, legati ad una cultura urbana consumatissima.» l'edizione Giuntina dell'*Arcadia* sannazariana pubblicata nel 1514 fu dedicata al poeta popolare Cristoforo Fiorentino (PIERI M., *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*,

II. 2 Riprese bucoliche nell'*Orlando Furioso*

Ariosto non ci lascia alcun commento riguardo il genere appena illustrato, tuttavia si potranno fare alcune considerazioni sui motivi bucolici presenti nel *Furioso*.

Il *locus amoenus*

«Per secoli la bucolica è stata l'unico genere in cui per statuto venivano inserite evocazioni o brevi descrizioni di scene naturali. E quindi *topoi* connotativi dell'egloga sono il *locus amoenus*, il luogo pastorale per eccellenza, dove solitamente si svolge l'azione; l'invocazione alla natura, come unico possibile interlocutore di un canto d'amore; l'età dell'oro, un'età perduta ma che può ritornare [...] alla quale il mondo pastorale appartiene [...]. Tratti costitutivi di un altrove innocente, sereno: l'egloga viene così a veicolare l'eterna utopistica tensione dell'uomo verso un paradiso perduto o futuro.» così si pronuncia Antonia Tissoni Benvenuti in suo già citato saggio sulla poesia pastorale nel Quattrocento²⁰⁸, nel quale delinea inizialmente gli elementi costitutivi del genere che si scorgono sin dalla produzione latina e fra questi, come si può leggere, vi è il *locus amoenus*, uno spazio naturale verdeggianti e rigoglioso nel quale i pastori vivono in una sorta di realtà sospesa in cui l'*otium* predominante può essere interrotto quasi esclusivamente dai patimenti amorosi, rigorosamente messi in musica dall'innamorato di turno. Il più antico impiego del motivo all'interno del genere pastorale lo si ritrova negli idilli teocritei e sarà poi importato nella poesia bucolica italiana attraverso Virgilio, il quale nelle *Bucoliche* tuttavia si limita a tratteggiare il piacevole paesaggio attraverso brevi accenni, rendendolo un elemento di sfondo, pur essendo uno scenario costante nel quale vivono i pastori. Sempre al poeta mantovano si deve inoltre l'importazione di un ulteriore elemento, l'Arcadia, regione della Grecia che diede i natali al dio Pan, protettore dei

Padova, Liviana Editrice, 1983, pp. 32-33).

208TISSONI BENVENUTI A., 2017, p.

pastori, e che nella X ecloga offre rifugio a Cornelio Gallo, poeta elegiaco in preda a tormenti amorosi amico dell'autore²⁰⁹. Se nella poesia bucolica i primi impieghi del *topos* si ritrovano solo a partire dal IV secolo a.C., nel genere epico essi si riscontrano già nel IX secolo a.C. all'interno della poesia omerica, tant'è che facilmente si possono ricordare le descrizioni omeriche dell'isola Ogigia, dimora della maga Calipso²¹⁰, e della reggia di Alcino²¹¹, entrambi luoghi caratterizzati da una ricca e fertile vegetazione, con grande abbondanza d'acqua e dalla temperatura mite che, grazie al recupero latino, specialmente attraverso l'*Eneide*²¹², saranno ben presenti nell'immaginario medievale assieme al luogo ameno per eccellenza della tradizione biblica, il giardino dell'Eden, paradiso terrestre che farà da sfondo al XXVIII canto del *Purgatorio* dantesco²¹³: proprio l'eco del luogo biblico farà assumere al *topos* una connotazione morale durante il Medioevo, periodo nel

209VIRGILIO, *Ecloga X*, vv. 26-36 (sitografia indicata, qui in particolare <http://mizar.unive.it/mqdg/public/testo/testo?codice=VERG%7Cecl%7C010>) «Pan deus Arcadiae venit, quem vidimus ipsi| sanguineis ebuli baccis minioque rubentem.| “Ecquis erit modus?” inquit “Amor non talia curat,| nec lacrimis crudelis Amor nec gramina rivis| nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae.”| Tristis at ille “tamen cantabitis, Arcades” inquit| “montibus haec vestris, soli cantare periti| Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant,| vestra meos olim si fistula dicat amores!| Atque utinam ex vobis unus vestrique fuissem| aut custos gregis aut maturaevinitor uvae! [...]”»: dal passo si possono ricavare alcune informazioni sulla regione e cioè che è montuosa e che gli abitanti si dedicano alla pastorizia e all'agricoltura, accompagnando tali attività con il canto ed il suono delle siringhe.

210«Rigogliose piante| sorgean vicino all'antro, il pioppo e l'arno| e il cipresso odoroso ove rapaci,| sparpieri e gufi e garule cornacchie,| delle sponde marine abitatrici,| avean lor nidi edificati e tutte| ne vestia le pareti intorno intorno| una giovane vite, onde le dolci| uve pendeano. Per quattro opposti rivi| una limpida fonte le sue fresche| acque inviava ai prati di viole| e di apio ricoperti.» questa la descrizione dell'isola di Ogigia leggibile nel V libro dell'*Odissea* (vv. 74-85) nella traduzione di Paolo Maspero edita a Firenze per Le Monnier (1906), dalla quale si citerà per le note seguenti.

211«Un bell'orto s'apria dietro la sala,| quattro jugeri largo, e circondato| da folta siepe. Quivi rigogliosi| crescon gli alberi e grandi: il melograno,| il pero, il fico, il verdeggiante ulivo,| e di vermiglie poma carco il melo;| ed abbondano i frutti in ogni pianta| né mai l'estate mancano né il verno,| perché vi spira un zeffiro perenne| che spuntar l'uno e maturar fa l'altro. [...] |Sorge una feconda| e spaziosa vigna in loco aperto| e soleggiato; e mentre si vendemmia| e si pigia qui l'uva, è tuttavia| altrove acerba, od a fiorir comincia| la vite appena. Presso a questa vigna| ben disegnate stendonsi le aiuole| di sempre freschi e variati erbaggi. | Avea quell'orto ancor duo chiare fonti:| nel mezzo l'una che il terren v'innaffia,| l'altra che sgorga accanto al regio albergo,| e v'attingono l'acque i cittadini.» *Odissea*, libro VII, vv. 140-162.

212Si fa qui riferimento alla descrizione virgiliana dei Campi Elisi presente nel Sesto libro del poema epico, versi 637-659: «His demum exactis, perfecto munere divae| devenere locos laetos et amoena virecta| fortunatorum nemorum sedesque beatas. | Largior hic campos aether et lumine vestit| purpureo, solemque suum, sua sidera norunt. | [...] | Conspicit, ecce, alios dextra laevaue per herbam| vescentis laetumque choro paeana canentis| inter odoratum lauris nemus, unde superne| plurimus Eridani per silvam voluit amnis.» (VIRGILIO, *Aeneis*, a c. di M. Geymonat e I. Canetta, 2009: <http://mizar.unive.it/mqdg/public/testo/testo?codice=VERG%7Caene%7C006>).

213Proprio Dante cercherà di coniugare le descrizioni degli autori pagani dell'idilliaca natura dell'età dell'oro con quella cristiana dell'Eden, affermando, attraverso le parole di Matelda, che le prime altro non erano che prefigurazioni della seconda (Purg., XVIII, vv. 138-141«Quelli ch'anticamente poetaro| l'età de l'oro e suo stato felice,| forse in Parnaso esto loco sognaro.»): il canto citato, non a caso, si apre con una ripresa dal I libro delle *Metamorfosi* ovidiane nei versi 107-108 «placidique tepentibus auris| mulcebant zephyri natos ine semine flores» che riecheggiano in «Un'aura dolce, senza mutamento| avere in sé». MERCURI R., *Le Metamorfosi come ipotesto della Commedia*, in “Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri”, 6, Fabrizio Serra Editore, 2009, pp. 30-35.

quale il motivo si mantiene nel genere epico, in particolare nei poemi cavallereschi, dove funge da luogo di riposo per i cavalieri in fuga²¹⁴. È proprio con tale funzione che il *topos* viene ripreso dall'Ariosto all'inizio del *Furioso*, quando nel primo canto Angelica, scappando da Rinaldo, «Fugge tra selve spaventose e scure| per lochi inabitati, ermi e selvaggi.», spaventata dal fruscio «de le frondi e di verzure che di cerri sentia, d'olmi e di faggi» presenti in quella che si delinea come una sorta di selva oscura, approdando infine «in un boschetto adorno,| che lievemente la fresca aura muove» dove sono presenti «duo chiari rivi che sempre l'erbe vi fan tenere e nuove» e un «bel cespuglio[...]| di pruni fioriti e di vermiglie rose| che de le liquide onde al specchio siede,| chiuso dal sol fra l'alte querce ombrose| così voto nel mezzo, che concede| fresca stanza fra l'ombre più nascose:| e la foglia coi rami in modo è mista,| che 'l sol non v'entra, non che minor vista»²¹⁵: si noti come il luogo nel quale giunge Angelica abbia tutti i connotati tipici del *locus amoenus*, quali l'ombra fornita dagli alberi, l'aria fresca e la presenza di fonti d'acqua che mantengono la vegetazione sempre rigogliosa, in una sorta di eterna primavera. Si colgano anche le piante citate dal poeta in queste stanze, in particolare il faggio, che facilmente richiama alla mente l'immagine descritta nella prima ecloga virgiliana, dove il pastore Tityro riposa proprio sotto l'ombra di quest'albero²¹⁶. La pianta compare anche in altri scenari bucolici quale quello presentato dal Petrarca nella canzone *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina* dei *Rerum vulgarium fragmenta*²¹⁷, dove il poeta, concentrando l'attenzione sul contrasto tra il proprio stato d'animo sofferente per amore di Laura e la tranquillità del paesaggio e delle persone che lo circondano che si apprestano a rientrare dalle proprie faccende quotidiane data l'ora serale, descrive un pastore che abbandona «l'erba et le fontane e i faggi» per ritornare alla propria abitazione²¹⁸, o ancor meglio il madrigale LIV dove il

214BARTKOWIAK-LERCH M., *Il viaggio nel sogno del Polifilo: tra il locus horridus ed il locus amoenus*, in "Studia litteraria", 15, 1, Cracovia, 2020, pp. 1-5. La studiosa a proposito ricorda «Con il romanzo cortese, a partire dal XII sec., gli elementi epici del paesaggio si estendono ed evolvono. Uno dei motivi chiave qui, è la selva selvaggia attraversata dai cavalieri, in mezzo alla quale si trova un *locus amoenus* sotto forma di frutteto, come succede nel *Roman de Thèbes* o nel *Cantar de Mio Cid*» (p. 5).

215OF, I, 33, 35, 37.

216VIRGILIO, *Eclogae*, I, v.1 «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi»

(<http://mizar.unive.it/mqdq/public/testo/testo/codice/VERG%7Cecl%7C001> cfr. *Sitografia*).

217PETRARCA FRANCESCO, *Canzoniere Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di R. Bettarini, Einaudi, Torino, 2005.

218La Bettarini a proposito del faggio afferma «faggi come indizio della situazione bucolica di solitudine» (*ivi*, p. 258).

poeta afferma di stendersi «all'ombra d'un bel faggio»²¹⁹, oppure nel paesaggio idilliaco presentato all'inizio dell'*Arcadia* (Prologo), dove gli alberi riportano incise nella corteccia le canzoni dei pastori²²⁰ o nell'antecedente del *Furioso*, *L'Innamoramento de Orlando* I, III, 37 dove a giungere nel *locus amoenus* è uno degli inseguitori di Angelica, Rinaldo «Fuor della selva con la mente altiera| ritorna quel guerrier senza paura.| Così pensoso, gionse a una riviera| de un'acqua viva, cristallina e pura.| Tutti li fior che mostra primavera,| avea quivi depinto la natura;| e faceano ombra sopra a quella riva| un faggio, un pino ed una verde oliva.»²²¹. In quest'ultimo passo del poema del conte di Scandiano si nota lo stesso schema presente in quello ariostesco: dopo aver attraversato la selva, si giunge in una radura che sembra poter garantire una piacevole sosta al cavaliere o alla damigella, e l'elemento del riposo pare ancor più accentuato nel *Furioso*, poiché se il bosco è il luogo che simbolicamente rappresenta l'affaccendarsi continuo dei protagonisti e degli uomini dediti a perseguire la propria inchiesta, (tema, quest'ultimo, presente in tutta la narrazione e motore della stessa), il *locus amoenus* al quale si giunge offre allora una momentanea sospensione da tale affannosa ricerca, inducendo ad un momento di quiete. Tuttavia, come fa notare Pasqualini²²², la tranquillità indotta dal luogo nei protagonisti è frutto di una falsa valutazione della situazione, di un errore, poiché ben presto tale luogo apparentemente sicuro diviene teatro di una nuova azione di inganno e di tentata violenza: sull'amena radura giunge infatti Sacripante, re di Circassia innamorato di Angelica e lì si ferma per lamentare la sorte del proprio amore, credendo che la

219“Ancor meglio” perché il madrigale sembrerebbe avere particolari punti di contatto con il genere della poesia pastorale, come affermato da Gidino da Sommacampagna nel *Trattato de li ritmi volgari*, di cui la Tissoni Benvenuti ricorda questo passo: «la forma latina *mandrialis* e il conseguente rapporto con i pastori: lo marigale in lingua latina vocatur mandrialis, quasi cosa uscita da la mandra de le pegore». La studiosa, pur prendendo alcune distanze dal poeta trecentesco, afferma che «Non mi risulta che esistano madrigali, e tanto meno collane di madrigali, così strettamente bucolici; ma non ne sono troppo lontani i madrigali 52 e 54 di Petrarca, con la pastorella nel primo e il faggio nel secondo. Sono del resto quattro madrigali anche i versi 101-32 della II egloga di Sannazaro. E che da questa fisionomia bucolica del madrigale, oltre che dai noti testi di Alberti e Giusto, venga l'idea di Boiardo del *Mandrialis cantu dimetro rithmo intercalari*, presente nella microsezione pastorale del suo canzoniere? Anche l'unico altro madrigale suo, I 8, condivide col genere bucolico il *topos* dell'invocazione alla natura, impersonata nei *vaghi augelletti*» (TISSONI BENVENUTI A., 2017, p. 8)

220*Arcadia*, Prologo, 2 «Per la qual cosa ancora, sì come io stimo, addiviene che le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de' faggi diletтино non meno a chi legge che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri».

221Il passo è ricordato da DE CAPITANI P., *Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell'Innamoramento de Orlando*, in "Cahiers D'études Italiennes", 12, 2001, p. 56.

222PASQUALINI F., *I confini di un luogo senza confini*, in "L'Italianistica oggi: ricerca e didattica": atti del XIX convegno dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore, 2017, p. 6.

fanciulla si sia concessa ad Orlando, incurante del fatto che ella lo stia ascoltando meditando di usare l'amore del saraceno a proprio favore. Angelica, come un apparizione divina «fuor di quel cespuglio oscuro e cieco| fa di sé bella et improvvisa mostra,| come di selva o fuor d'ombroso speco| Diana in scena o Citerea si mostra»²²³ e rivolgendosi all'innamorato si finge indifesa convincendolo ad aiutarla²²⁴, mentre dal canto suo il cavaliere medita di sfruttare la situazione per cogliere «la fresca e matutina rosa²²⁵» e cioè usare violenza contro la donna: pare dunque evidente a questo punto come il *locus amoenus* presentato sia divenuto teatro di insidie ed inganni, trasformandosi quasi nel suo opposto, il *locus horridus*²²⁶. Simili situazioni si ritrovano sin dalle *Metamorfosi* ovidiane, nelle quale alcuni luoghi all'apparenza positivi nascondono pericoli²²⁷: l'opera era certamente presente all'Ariosto come ben illustrato dalla Pasqualini confrontando la descrizione del giaciglio di Angelica con quella del poeta latino della dimora del Sonno²²⁸. Se nella metamorfosi ovidiana il dio soggiorna entro un «mons cavus», la donzella ariostesca riposa in un «bel cespuglio [...] voto nel mezzo» che nella prima edizione del *Furioso* era ancor meno velatamente una ripresa del monte cavo ovidiano, poiché si configurava come «un bel cespuglio [...] ch'in modo di spelonca in sé conciede| ombroso albergo» garantendo uno spazio impenetrabile al sole («che 'l sol non v'entra, non che minor vista²²⁹») proprio come la grotta in cui vive il Sonno («quo numquam radiis oriens mediusve cadensve| Phoebus adire potest»). Si aggiunge alle descrizioni dei due autori il completo silenzio, interrotto soltanto dallo scorrere di un ruscello vicino: in Ovidio si legge «muta

223 *OF*, I, 52.

224 *Ivi*, I, 50 «Pur tra quei boschi il ritrovarsi sola| le fa pensar di tor costui per guida;| che chi ne l'acqua sta fin alla gola,| ben è ostinato se mercé non grida.| Se questa occasione or se l'invola, non troverà mai più scorta si fida;| ch'a lunga prova conosciuto inante| s'avea quel re fedel sopra ogni amante.»

225 *Ivi*, I, 58.

226 Per la definizione e le origini del topos del *locus horridus* si legga MALASPINA Ermanno, *Tipologia dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, in “Aufidus”, VIII, 25, Roma, Kepos, pp. 7-22.

227 Pasqualini ricorda quanto affermato da Bernstein «The *locus amoenus* in Ovid's *Metamorphoses* is not a site for the leisurely production of song in the manner of Virgil's first Eclogue. Most are instead sites of danger, and a typical Ovidian narrative of the epic contrasts the beauty of the site with the violence of the action that transpires within it» (PASQUALINI F., 2017, p. 8; BERNSTEIN N.W., *Locus Amoenus and Locus Horridus in Ovid's Metamorphoses*, “Wenshan Review of Literature and Culture”, Vol 5 (1), December 2011.).

228 Pasqualini prende in considerazione i versi 592-612 dell'opera ovidiana.

229 Elemento sottolineato nel terzo *Furioso* dove oltre al verso citato, presente già nella prima redazione, se ne aggiunge un precedente «chiuso dal sol tra l'alte quercie ombrose» PASQUALINI F., 2017, pp. 9-10.

quies habitat; saxo tamen exit ab imo| rivus aquae Lethes, per quem cum murmure labens| invitat somnos crepitantibus unda lapillis», mentre nel poeta ferrarese, nella versione C del poema si specifica che il cespuglio nel quale si corica Angelica è posto sulle rive di uno specchio d'acqua. A questo punto, per rendere ancor più evidente il capovolgimento operato dall'Ariosto sul *locus amoenus*, occorrerà specificare che Bernstein ritenne la descrizione della dimora del Sonno un *locus horridus* e ciò porterebbe a definire anche il giaciglio presente nel poema come tale e dunque si potrebbe affermare che l'iniziale scenario idilliaco presentato dall'autore non solo, come visto, è destinato a trasformarsi in un luogo di inganni, ma accoglierebbe già al suo interno, in quel cespuglio dove la fanciulla si addormenta, il suo contrario²³⁰. Tale operazione sarà frequente nell'*Orlando Furioso*, ma prima di illustrare le altre riprese del *topos* del luogo ameno nel poema, ci si soffermerà un attimo su un particolare segnalato María de las Nieves Muñiz Muñiz in un saggio del 2017²³¹: l'ultimo dei versi I, 35, 5-8 «Duo chiari rivi, mormorando intorno,| sempre l'erbe vi fan tenere e nuove;| e rendea ad ascoltar dolce concento| rotto, fra picciol sassi, il correr lento», adopera il sintagma petrarchesco del sonetto VI, 4 «correr lento», usato dal padovano in un contesto amoroso (lo attribuisce all'amante restio paragonandolo ad un cavallo che corre lento), in un contesto bucolico, avendo probabilmente presente il motivo delle acque che scorrono tanto dolcemente da risultare quasi immobili, motivo sul quale l'Ariosto ritornerà nell'ottava XIV, 64 quando gli innamorati Mandricardo, figlio del re Agricane, e Doralice, figlia del re di Granata, dopo aver soggiornato presso alcuni «pastorali alloggiamenti» (XIV, 62), giungono presso «un bel fiume| che con silenzio al mar va declinando,| e se vada o se stia, mal si presume» (XIV, 64, vv. 2-4) che ricorda, pur con le debite modifiche come la disgiuntiva introdotta da Ariosto, il fiume descritto da Carino nella prosa VIII, 31 dell'*Arcadia* «ma quietissimo senza mormorio o rivoluzione di bruttezza alcuna discorrendo per lo erboso paese, andava sì pianamente che appena avresti creduto che si

²³⁰PASQUALINI F., 2017, p. 10.

²³¹DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ M., *Sul contributo della bucolica italiana al rinnovamento della poesia rinascimentale in Spagna (le fonti del locus amoenus e la mediazione di Garcilaso)*, in "Italique", XX, Ginevra, Librairie Droz, 2017, pp. 149-171.

movesse», tuttavia, tale analogia tra i due autori non è da classificarsi come possibile ripresa ariostesca di un motivo del poeta napoletano, poiché è molto più probabile che entrambi gli scrittori avessero presente la fonte ovidiana del fiume Alfeo, che nelle *Metamorfosi* vv. 586-591 vede tale descrizione «invenio sine vertice aquas, sine murmure euntes,| perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte| calculus omnis erat, quas tu vix ire putares». Nel saggio citato De las Nieves Muñiz Muñiz rileva numerose analogie di tal genere tra i due autori, ma tutte si rivelano frutto di una ripresa dall'antecedente latino o italiano che entrambi i poeti avevano presente e mai invece una diretta ripresa dalle opere di ciascuno: così vale per il tema del prato colorato dai fiori, presente nell'VIII ecloga dell'*Arcadia* ai vv. 142-143 «Vedi le valli e i campi che si smaltano| di color mille;» quanto nell'ottava II, 35 del *Furioso* «d'un cavallier, ch'all'ombra di un boschetto,| nel margin verde e bianco e rosso e giallo| sede pensoso, tacito e soletto», dove però le fonti si rivelano essere, come suggerito da Bigi, Petrarca, Poliziano e Boiardo²³², o ancora per il motivo del gran caldo, presente nel testo sannazzariano alla prosa X, 45 «essendo il caldo grande e veggendone un boschetto fresco davanti» ed in quello ariostesco nell'ottava XXII, 11 v. 5 «E dal gran caldo e da la sete infesta», adoperato da entrambi per mediazione boccacciana presente nel *Decameron* VI «in quel tempo che era il caldo grande, quanto più si potesse divisare» dove era giunto dalle *Metamorfosi* Ovidio V, 586 «aestus erat, magnumque labor geminaverat aestum» e X 126-127 «aestus erat mediusque dies, solisque vapore| concava litorei fervebant brachia Cancrici»²³³. L'unica eccezione a quanto affermato sinora potrebbe riscontrarsi nel connubio che Sannazaro realizzò nella prosa V 24 tra l'armonia del suono della zampogna e la dolcezza del canto dei pastori «dei, tu solevi con il dolce suono de la tua zampogna tutto il nostro bosco di dilettevole armonia far lieto» e tale accostamento tra armonia e dolcezza si ritrova nel *Furioso* VII 19 vv. 1-4 sempre in relazione ad un contesto musicale e per di più in un episodio che presenta il *topos* del *locus amoenus*: è infatti la descrizione del banchetto

232Bigi ricorda per Petrarca il *Tr. Cup.* IV 122-123 «ed eran le sue rive| bianche, verdi, vermiglie, perse e gialle», per Poliziano le *Stanze* 155 7-8 «Ma l'erba verde sotto i dolci passi| bianca, gialla, vermiglia e azzurra fassi», e la *Canz. A ballo* «Fra l'erba verde e vaghi fior novelli| azurri, gialli, candidi e vermigli», per Boiardo invece *Am.* CXLV 35-37 «Era la terra verde e colorita| di celeste color, di color d'oro,| di perso e flavo e candido e vermiglio» (*OF*, ed. cit., pp. 134-135).

233DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ M., 2017, pp. 153-157.

offerto dalla maga Alcina a dove «citare, arpe e lire²³⁴ e diversi altri dilettevoli suoni| facevano intorno l'aria tintinire| d'armonia dolce e di concerti buoni» anche se l' accoppiamento armonia-dolcezza potrebbe non essere una volontaria ripresa sannazariana (non viene segnalata, ad esempio, nel commento di Bigi) tant'è vero che il passo ricorda molto più, per l'impiego del verbo “tintinare”, il sonetto petrarchesco *Il cantar novo e 'l pianger delli augelli* che ai vv. 1-2 adopera tale verbo «il cantar nuovo e 'l piange delli augelli. In sul di fanno retentir le valli.»²³⁵. Nell'impossibilità di stabilire con certezza la fonte sannazariana dei versi ariosteschi, procediamo dunque con i *loci amoeni* del poema, riprendendo proprio da quello appena citato e cioè l'isola della maga Alcina. Qui giunge Ruggiero, rapito dall'ippogrifo, nel canto VI e la visione che si propone allo sguardo del cavaliere man mano che perde quota è quella di un paesaggio paradisiaco, non lontano dalla descrizione omerica dell'isola di Ogigia:

- 20 Non vide né 'l più bel né 'l più giocondo
da tutta l'aria ove le penne stese;
né se tutto cercato avesse il mondo,
vedria di questo il più gentil paese,
ove, dopo un girarsi di gran tondo,
con Rugger seco il grande augel discese:
culte pianure e delicati colli,
chiare acque, ombrose ripe e prati molli.
- 21 Vaghi boschetti di soavi allori,
di palme e d amatissima mortale,
cedri ed aranci ci avean frutti e fiori
facean riparo ai fervidi calori
de giorni estivi con lo sapesse ombrelle;
è tra questi Rami con sicuri voli
cantando se ne girano i rosignuoli.
- 22 Tra le porpuree rose e i bianchi gigli,
che tiepida aura freschi ognora serba,
sicuri si vedean lepri e conigli,
e cervi con la fronte alta e superba,
senza temer ch'alcun gli uccida o pigli,
pascano o stiansi rominando l'erba;
saltano i daini e i capri isnelli e destri,

234Pur essendo un luogo gradevole ed essendovi la ripresa del connubio tra armonia e dolcezza il contesto presenta delle evidenti differenze: se il passo sannazariano riporta certamente uno scenario bucolico, dove il suono dolce è della zampogna, strumento pastorale per eccellenza, nei versi ariosteschi si fa invece riferimento ad un contesto che richiama l'ambiente di corte, rappresentato dagli strumenti citati.

235Ivi, p. 162.

che sono in copia in quei luoghi campestri.

[...]

- 24 E quivi appresso ove surgea una fonte
cinta di cedri e di feconde palme,
pose lo scudo, e l'elmo da la fronte
si trasse e disarmossi ambe le palme;
et ora alla marina et ora al monte
volgea la faccia all'aure fresche et alme,
che l'alte cime con mormorii lieti
fan tremolar dei faggi e degli alberi.

OF, VI, 20-24

Il paesaggio conta numerose riprese sia dalle opere dei contemporanei, specie dalla descrizione del giardino di Falerina del Boiardo e di quello di Venere del Poliziano²³⁶, sia da autori precedenti quali

Boccaccio²³⁷, ma ciò che più interessa al fine di osservare l'approccio dell'Ariosto a tale *topos* è che

²³⁶Bigi ricorda *Inn.* II IV 22-23 per il generale scenario ameno «Egli era aponto del mese di maggio,| sì che per tutto intorno era fiorito,| e rendeva quel loco un tanto odore,| che sol di questo se allegreva il core. | Dolce pianure e lieti monticelli| con bei boschetti de pini e d'abeti,| e sopra verdi rami erano ocelli,| cantando in voce viva e versi quieti,| conigli e caprioli e cervi isnelli,| piacevoli a guardare e mansueti,| lepore e daini correndo d'intorno,| pieno avean tutto quel giaridno adorno» e II VIII 1,1-4 per la presenza di ussignoli canterini «Quando la terra più verde è fiorita,| e più sereno il cielo e grazioso,| alor cantando il rosignol se aita,| la notte e il giorno a l'arboscello ombroso» e le *Stanze* I 84, 5-6 per il motivo delle piante intrecciate «[la vite] tessendo vaghe e liete ombrelle| pur con pampinee fronde Apollo scaccia» e I 34, 2-3 per la presenza della maestosa cerva «una cervia altera e bella,| con alta fronte, con corna ramose» (BIGI E., ed cit. pp. 227-228).

²³⁷Nella stanza 21 la vegetazione, per la presenza degli agrumi che contribuiscono a far ombra ricorda la descrizione del luogo dove Neifile, regina della terza giornata del *Decameron* decide di trasferire il gruppo di ragazzi in fuga dalla peste: «Fattosi aprire un giardino che di costa era al palagio, in quello, che tutto era da torno murato, se n'entrarono; e parendo loro nella prima entrata di maravigliosa bellezza tutto insieme, più attentamente le parti di quello cominciarono a riguardare [...] era un prato di minutissima erba e verde tanto, che quasi nera pareva, dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso dintorno di verdissimi e vivi *aranci* e di *cedri*, li quali, avendo i vecchi frutti e' nuovi e i fiori ancora, non solamente piacevole ombra agli occhi, ma ancora all'odorato facevan piacere» (BOCCACCIO G. *Decameron*, a c. di V. Branca, Utet, Torino, 1956, p. 210). A proposito della presenza nel passo ariostesco degli agrumi ho ricercato eventuali collegamenti con opere dell'ambiente letterario napoletano, climaticamente adatto alla coltivazione di tale specie con la speranza di riscontrare altre fonti che potessero aver suggerito al ferrarese un tale scenario, magari, dato il tema dell'elaborato, sannazzariano. Tuttavia l'unico riscontro del tema, fra le opere di Sannazaro, nel quale mi sono imbattuta è nel III libro del *De partu Virginis*, dove sono descritti i festeggiamenti dei pastori per la nascita di Cristo e l'unica cosa che si può far notare è che i pastori si accingono a decorare la caverna nella quale Gesù è nato rendendola di fatto un *locus amoenus* e che per farlo adoperano piante citate anche dall'Ariosto (palme, cedri e mirto), ma che sono state qua selezionate per il valore simbolico attribuito ad esse dalla tradizione latina e cristiana: «Ergo insperatae gavis munere sortis,| ocyus ingentem proceri stipite laurem| avulsamque solo *palmam* ab radicibus imis| attollunt humeris perque intervalla canentes| cum plausu choreisque et mutisono modulatu| vestibuli ante aditum statuum, omnemque coronant| fronde locum, grandes oleas *cedrosque* comanteis| affigunt longisque advelant limina sertis| et late idaliam spargunt cum baccare *myrtum*.» Di fatto, dunque, non vi sono reali corrispondenze fra i due passi. Si consideri in ogni caso quanto rilevato da Lucia Battaglia Ricci in *Ragionare nel giardino*, relativamente alla presenza di agrumi, in particolare arance, in alcuni scritti del Boccaccio, e cioè che a partire dal Trecento i giardini che presentavano tali piante in area settentrionale esistevano davvero: «già dai primi anni del Trecento, l'aspirazione ad una vita più raffinata e più aperta al godimento estetico, aveva portato le famiglie più in vista della città a modificare profondamente il loro concetto del vivere quotidiano [...]. Diventano così sempre più diffusi i *viridaria* e i giardini “dentro” le mura: e in essi erano largamente presenti per l'appunto gli aranci.» (BATTAGLIA RICCI L., *Ragionare nel giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte*, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 124-125). Tale usanza si protrasse sino al

ancora una volta il luogo ameno nasconde un inganno, come ben presto Ruggero comprende inoltrandosi nella natura dell'isola, nella quale il suo destriero spezza una pianta di mirto alla quale era stato legato e questa, con evidente suggestione dantesca²³⁸, prende a parlare confessando di esser stato un paladino, Astolfo, e di esser stato trasformato in pianta da Alcina, sorella della fata Morgana e di Logistilla, alla quale ha sottratto gran parte dei possedimenti nell'isola. Nella pianta di mirto che mette in guardia Ruggero si realizza parte di quanto affermato dall'autore nel proemio moraleggiante del canto, dove si legge della terra che dichiara i peccati commessi da colui che si illude di poter nascondere le proprie malefatte «Miser chi mal oprando si confida| ch'ognor star debbia il maleficio occulto;| che quando ogn'altro taccia, intorno grida| l'aria e la terra istessa in ch'è sepulto.» (VI, 1, 1-4), motivo relativo all'episodio di Ginevra, Ariodante e Polinesso raccontato nel canto precedente da Dalinda a Rinaldo, ma che assume un valore prolettico se si pensa alla pianta-Astolfo che da terra confessa la debolezza che l'ha portato a trovarsi in tale situazione²³⁹. Tuttavia, ancor prima del palesarsi delle stranezze del luogo, già l'iniziale descrizione dello stesso avrebbe dovuto mettere in guardia il lettore sulla natura ingannatoria dell'isola, poiché, come individuato dalla Lidano, alcuni elementi del paesaggio stridono con altre caratteristiche dello stesso: «I fiori e i frutti degli agrumi appaiono tutti incredibilmente incantevoli, collocati inoltre non in uno scenario primaverile, come il ritmo naturale delle stagioni imporrebbe e come meglio si accorderebbe all'immaginario della fecondità, ma in torrido caldo estivo. Anche il vento tiepido che mantiene freschi gli elementi floreali, più simile a uno zefiro di primavera, è poco intonato ai «fervidi calori» dell'estate, portatori al contrario di decadenza e imputridimento. In quello che sembra un compiutissimo esempio di *locus amoenus*, il poeta, dunque, già nasconde delle dissonanze che

Rinascimento e non risparmiò di certo gli Estensi: basti pensare ai giardini del Castello dei quali il più noto è il “zardino sopra la cusina”, l'attuale Giardino degli aranci, fatto costruire da Alfonso II: l'Ariosto dunque poteva facilmente avere presente i diversi “zardinetti” ferraresi (GUARNIERI C., *Ferrara al tempo di Ercole I d'Este*, Firenze, All'insegna del Giglio, 2018, p. 31).

238Chiaramente la ripresa è dall'episodio infernale del suicida Pier delle Vigne nel XIII canto dell'*Inferno*, ma non manca l'episodio virgiliano Di Enea e Polidoro (*Aeneide*, III, 22) e di Idalogo trasformato in pino nel *Filoloco* V 6-8 (BALDASSARRI G., PRALORAN M., *Lettura dell'Orlando Furioso*, a c. di G. Bucchi e F. Tomasi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2016, p. 223).

239LIDANO C., *Il mostruoso incanto dell'ameno: delizie e smarrimenti nel giardino di Alcina*, in “L'Italianistica oggi: ricerca e didattica”: atti del XIX convegno dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore, 2017, p. 5.

recano i segni della corruzione, esasperando la non autenticità dell'artificio, dietro cui si intravede la frode.»²⁴⁰. Qualora questi campanelli d'allarme, disseminati come visto sin dal proemio, non fossero stati sufficienti, l'inganno è finalmente svelato da Astolfo nell'ottava 51, dove il paladino rivela che molte delle piante che rendono rigogliosa la vegetazione altro non sono che «mill'altri amanti» che «perché essi non vadano pel mondo| di lei narrando la vita lasciva,| chi qua chi là, per lo terren fecondo| li muta, altri in abete, altri in oliva,| altri in palma, altri in cedro, altri secondo| che vedi me su questa verde riva,| altri in liquido fonte, alcuni in fiera, come più agrada a quella fata altiera.»: anche Ruggero, come Angelica, è dunque giunto in *locus horribilis*, dove ogni cosa, all'apparenza piacevole, nasconde un'essenza sgradevole ed inamena, tale a quella della signora del luogo che nel canto VII è costretta a rivelare la propria vera natura, così che il progenitore della casata estense «si ritruova, contra ogni sua stima, invece| de la bella, che dinanzi avea lasciata,| donna sì laida, che la terra tutta| né la più vecchia avea né la più brutta» (*OF*, VII, 72)²⁴¹.

Come si sarà ormai compreso, è uso consueto dell'Ariosto quello di trasformare *loci amoeni* nel loro opposto, e laddove non è l'autore l'artefice di tale inversione lo sono i personaggi stessi attraverso il loro punto di vista: così se si considera l'idillio pastorale nel quale si svolge il matrimonio tra Angelica e Medoro (canto XIX, 33-36²⁴²) dal punto di vista degli innamorati si ritorverà l'ennesimo *locus amoenus*, ma pochi canti dopo, sul finale del XXIII, questo stesso luogo diverrà orribile agli occhi di Orlando, poiché proprio qui scoprirà quanto successo tra l'oggetto del suo amore e il cavaliere saraceno, tant'è che, preda della gelosia, il paladino distruggerà tutti gli elementi tipici di un luogo piacevole, abbattendo gli alberi e le pietre testimoni di quell'amore perduto e contaminando la limpiada fonte:

129 Pel bosco errò tutta la notte il conte;
e allo spuntar de la diurna fiamma
lo tornò il suo destin sopra la fonte
dove Medoro insulse l'epigramma.
Veder l'ingiuria sua scritta nel monte

²⁴⁰*Ivi*, p. 6.

²⁴¹*Ivi*, p. 9.

²⁴²Ma un'ulteriore descrizione compare nel canto XXIII, 100-101.

l'accese sì, ch'in lui non restò dramma
che non fosse odio, rabbia, ira e furore;
né più indugiò, che trasse il brando fuore.

130 Tagliò lo scritto e 'l sasso, e sin al cielo
a volo alzar fe' le minute schegge.
Infelice quell'antro, et ogni stelo
in cui Medoro e Angelica si legge !
Così restar quel dì, ch'ombra né gielo
a pastor mai non daran più, né a gregge:
e quella fonte, già sì chiara e pura,
da cotanta ira fu poco sicura;

131 Che rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle
non cessò di gittar ne le bell'onde,
fin che da sommo ad imo sì turbolle,
che non furo mai più chiare né monde.
E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
poi che la lena vinta non risponde
allo sdegno, al grande odio, all'ardente ira,
cade sul prato, e verso il ciel sospira.

OF, XXIII, 129-131

Dato il tema di questo elaborato e quanto affermato sinora sull'azione di Ariosto nei confronti del *topos* del *locus amoenus*, non si potrà non considerare quanto ha messo in luce Carlo Vecce nel suo commento all'*Arcadia* sannazariana, e cioè che anche nel prosimetro pastorale l'idillio bucolico in certi punti della narrazione viene messo in crisi. Sin da Virgilio, come visto, la patria del dio Pan è sì dimora di pastori, ma diviene anche scenario di morte e disgrazia e tali motivi ricorrono anche nell'opera sannazariana, rendendo l'*Arcadia* solo all'apparenza un *locus amoenus*: «Del resto, il *locus amoenus* non è di segno solo positivo. Sannazaro ne presenta un esempio clamoroso nella prima prosa dell'*Arcadia*, la descrizione degli alberi che crescono sul pianoro del Partenio, contaminando tutti i testi a sua disposizione: in particolare, dalle *Georgiche* di Virgilio e dalle *Metamorfosi* di Ovidio, il bosco incantato che Orfeo ha formato attirando le piante con il suo canto ma che ne vedrà il dilaniamento da parte delle Baccanti [...]; e da Claudiano il paesaggio della natura in festa al passaggio di Proserpina, preludio però al suo rapimento e pauroso sprofondamento nell'Ade. L'albero che chiude la rassegna è un cipresso, elevato verso l'alto e appuntito come la meta di un circo (paragone che il giovane umanista Sannazaro leggeva nel commento di Domizio

Calderini a Marziale): il punto di svolta, e infine di arrivo, delle gare antiche, e simbolicamente il punto d'arrivo di quella gara che è la vita.»²⁴³. Anche il paesaggio presentato da Sannazaro dunque nasconde dei simboli che rivelano la non totale positività del luogo, spesso legata al tema della morte, ed in alcuni passi dichiarata, come nella prosa V, quando Opico guida i pastori presso il fiume Erimanto, il quale «da piè di un monte per una rottura di pietra viva con un rumore grandissimo e spaventevole e con certi bollori di bianche schiume si caccia fore nel piano» e tale rumore, afferma Sincero, «porgerebbe di prima intrata paura inextimabile». Qui i pastori non riescono né a parlare né a cantare e si accingono dunque a scalare il monte facendosi strada tra cipressi e pini, ritrovandosi ben presto presso il sepolcro di un pastore. Valga qui la simbologia attribuita al cipresso nel passo sopra citato di Vecce e sia consentita una nota in merito allo scenario presentato: un sepolcro in mezzo ad un bosco ricorda una scena presente nell'*Orlando Furioso* XXXVI 41-42

- 41 [...]

Fuor de la moltitudine in reposta

valle si trasse, ov'era un piccol piano

ch'in mezzo avea un boschetto di cipressi

che parean d'una stampa tutti impressi.
- 42 In quel boschetto era di bianchi marmi

fatta di nuovo un'alta sepoltura.

[...]

che non solo richiama alcuni particolari presenti nel passo sannazariano, ma che pare ancor più vicina ad un altro passo dell'*Arcadia* dove si riprende il colore bianco del monumento, caratteristica che si ritrova nella prosa VI, 1 «Mentre Ergasto cantò la pietosa canzone, Fronimo, sopra tutti i pastori ingegnossissimo, la scrisse in una verde corteccia di faggio; e quella, di molte ghirlande investita, appiccò a un albero che sopra la bianca sepoltura stendeva i rami soi.», tuttavia l'elemento del bianco sepolcro, che qui parrebbe una possibile analogia tra i due autori, potrebbe essere frutto di una fonte comune, infatti, come nota la Ricucci²⁴⁴, il motivo compare in Petrarca nei *RVF*, 82 «et

243SANNAZARO IACOPO, *Arcadia*, a c. di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013, p. 19.

244RICUCCI M., *Tra memoria poetica e autocitazione. Ossessioni verbali e funerarie nell'Arcadia*, in *Parole rubate*, 14, 2016, p. 92.

voglio anzi un sepolcro bello et bianco», anche se il Sannazaro lo face proprio in altre due opere, nelle *Eclogae Piscatoriae* I, v. 35 «et nivei venerarer saxa sepulcri» e in *Sonetti et canzoni* II 43, vv. 7-11 «o Roma, in te vorrei| finir queste mie notti oscure et adre;| sì che fuor di pregion la carne stanca,| dopo sì perigliosa e lunga guerra,| si pòsi in una tomba schietta e bianca». ²⁴⁵

Nel corso della narrazione la terra d'Arcadia sannazariana presenta sempre più elementi che la allontanano dal *locus amoenus*, con fonti d'acqua pura che man mano diminuiscono di frequenza nelle descrizioni per poi riemergere in paesaggi tutt'altro che piacevoli o perchè sotterranei o perchè scenari di dolore ²⁴⁶ ed una vegetazione che pian piano subisce lo stesso degrado lasciando spazio a luoghi desolati, non comparando più in forma rigogliosa o spontanea ²⁴⁷: la terra dei pastori diviene sempre più un *locus horribilis* mano a mano che l'autore inserisce elementi del reale nell'idillio bucolico, cosa che avviene, come individuato dalla Corti, a partire dalla prosa VI, quando «il personaggio che dice io assume il ruolo dominante e nell'atto stesso perde il carattere fittizio di pastore fra i pastori, venendo a identificarsi con il poeta» ²⁴⁸ ed introducendo una propria visione soggettiva all'interno dell'utopia bucolica fin prima descritta inizia pian piano a distruggerla, sottoponendola allo scorrere del tempo ed introducendovi luoghi reali con le relative problematiche ²⁴⁹.

Pur con le dovute differenze dunque Sincero ed Ariosto si ritrovano ad avere in comune il ruolo di

245 *Ibidem*.

246 «fonti e fontane ricorrono infatti più spesso nelle prime cinque sezioni dell'opera [...], mentre non se ne parlerà più nei capitoli XI-XII [...]. Ancor più interessa però che di dimili emblemi venga progressivamente degradando il senso. Infatti, mentre sino ad un certo punto fonti e fontane assicurano armonia o persino edenica ricchezza [...] esse poi a mano a mano diventano la pietra presso cui si consuma un trauma, ed esattamente dalla prosa VII, oltre a collocarsi all'interno di un contesto negativo (l'assenza della fanciulla amata), si ravvicina a un particolare del paesaggio terribilis e anticipatore di quello dei fiumi sotterranei. [...] In altri termini, a partire dal capitolo VII il simbolo tende a mutarsi in segno di *déracinement* [...]. Quanto ai fiumi, si vedrà come nelle prime sezioni del libro essi si contraddistinguano per le loro acque trasparenti; e come poi le cose cambino alla consueta svolta della prosa VII, dove il simbolo [...] si pone quale forma di tormentosa percezione e *omen* di crisi imminente.» VILLANI G., *Processi di composizione e decomposizione nell'Arcadia di Sannazaro*, in "Nuova rivista di Letteratura italiana", XII, 1-2, Edizioni ETS, 2009, pp. 51-54.

247 «E tuttavia nell'*Arcadia* questa funzione di alberi e piante, come già quella delle acque chiare, da un certo punto in poi comincia a cedere. [...] nel rapporto con la morte essi si rareferanno, non più boschi ma tundre senza echi. Al contrario del sepolcro di Androgeo, situato nel cuore di una fittissima selva (VI 9) quello di Malissa è una piramide irreal e solitaria, quasi rimanda alla nozione di deserto (X 47-56; XI 10-17) [...] anche gli ulteriori ornamenti botanici [...] non sono che doni recati in mesto omaggio dai pastori, mentre sui prati di spontaneo non crescono che fiori nutriti da linfe estinte, memorie di morti lontane [...]» *Ivi*, p. 57.

248 CORTI M., 1969, pp. 296-297.

249 *Ibidem*.

introdurre una nuova prospettiva nel racconto che porta in qualche modo alla distruzione dell'idillio bucolico.

La Luna, l'*Arcadia* ed ulteriori riprese sannazariane

Si considererà qui quanto messo in luce da Stefano Gulizia nel suo saggio *L'Arcadia sulla luna: un'inversione pastorale nell'Orlando Furioso*²⁵⁰, nel quale lo studioso ha analizzato le riprese bucoliche che l'Ariosto inserì nell'episodio lunare, in particolare tratte dall'*Arcadia*.

Dopo esser stato liberato dall'incanto di Alcina grazie all'aiuto della maga Melissa (VII, 12-18), Astolfo, forte di alcuni oggetti magici in suo possesso, distrugge il palazzo del mago Atlante (XXII, 4-30), poi giunge in Etiopia dove libera il Senapo dalle arpie (XXXIII, 96-128)²⁵¹ e, seguendolo, giunge sino all'entrata dell'Inferno nel quale riuscirà ad intrappolarle (XXXIV, 4-47) per poi salire sino in cima alla montagna del Purgatorio dove incontra San Giovanni che gli annuncia la missione alla quale era predestinato²⁵²: recuperare il senno d'Orlando che si trova, assieme a tutto ciò che

250GULIZIA S., 2008.

251Astolfo giunge in Etiopia a seguito di un tortuoso viaggio che lo vede attraversare la Spagna, gli stretti di Cadice e di Gibilterra ed approdare sulle coste del Marocco per poi attraversare la catena montuosa di Atlante e i monti di Carena, giungendo dunque in Numidia ed infine dal Senapo, storicamente riconosciuto nell'imperatore d'Etopia 'Amada Syon I, identificato da Ariosto come «Preteiani», mitico re cristiano governante in Africa che fu protagonista, in particolare, di un cantare di Giuliano Dati, *La gran magnificenza del Prete Ianni* (XV-XVI secolo). Nel *Furioso* le vicende che vedono partecipare il leggendario monarca trovano alcune corrispondenze con due opere di Andrea da Barberino, il volgarizzamento del *Huon d'Auvergne*, nel quale si racconta di come l'omonimo protagonista capitò presso il mitico regnante giungendo poi, attraverso alcuni fiumi africani, al Paradiso Terrestre e all'Inferno (itinerario simile a quello che effettuerà Astolfo), ed il *Guerrin Meschino*, opera nella quale il protagonista, tra le numerose avventure, giunge ad un ricco palazzo la cui descrizione è ripresa per quella della dimora del Re etiope (BALDASSARRI G., PRALORAN M., op. cit., pp. 284-285). Astolfo nel poema cacerà le arpie e restituirà la vista al Senapo, condanne a cui quest'ultimo fu sottoposto da Dio a seguito del tentativo di salire al Paradiso Terrestre (atto di tracotanza attribuito nel Medioevo ad Alessandro Magno, ripreso dall'Ariosto ed assegnato al monarca) e con le quali il ferrarese applica alcune modifiche al personaggio, evidenti specialmente nel confronto di tale figura per come emerge nell'*Epistola Presbiteri Iohannis* (epistola della seconda metà del XII che racconta di un Prete Gianni indiano e non etiope come invece è descritto dalle fonti a partire dal Trecento, quando «l'interesse dell'Occidente verso il paese africano, di cui si fece promotrice inizialmente Genova, era in costante aumento, e lì si concentravano ora le aspettative e i sogni di favolose ricchezze.» *ivi*, p. 283): se nell'epistola il regno di prete Gianni era un luogo rigoglioso dove c'erano palazzi in grado di togliere la fame a chi vi entrava e fiumi le cui acque assumevano il sapore di ciò che chi le beveva desiderava mangiare, nel *Furioso* i sudditi del Senapo sono costretti a soffrire la fame poiché i loro banchetti vengono puntualmente rovinati dall'arrivo delle arpie e ancora, laddove nel testo più antico (ma anche nella tradizione che ne discende, come nel cantare del Dati) il Prete era esempio di virtù morale e religiosa, nel poema egli pecca di *ubrys*, indifferente ai sacri divieti, risultando più vicino ad alcuni personaggi latini, come Fineo, che nelle *Argonautica* di Valerio Flacco (I secolo d.C.) fu punito dalle Arpie per aver rivelato i segreti divini agli uomini (*ivi*, p. 287).

252Tornando per un attimo all'argomento del paragrafo precedente si noti l'ovvia configurazione del Paradiso terrestre come *locus amoenus*: l'erba, color smeraldo, è ricoperta di fiori tanto colorati che paiono altre pietre preziose (come avviene, così come segnalato da Bigi -ed. cit. p.1125-, nella descrizione dantesca della valletta dei principi, *Purg.* VII 73-78), gli alberi risuonano del canto degli uccelli e nell'aria si respira un'eterna primavera (OF, XXXIV 49-50).

sulla Terra è perduto, sulla Luna²⁵³. Il pianeta è descritto dall'autore attingendo alla tradizione sul tema a sua disposizione, innanzitutto Dante, dal quale riprende la superficie liscia, simile ad acciaio (o vetro nelle redazioni anteriori alla definitiva²⁵⁴), ma anche Leon Battista Alberti, che nell'intercenale *Somnium* aveva fatto viaggiare Libripeta nel Regno dei sogni dove si ritrova tutto ciò che gli uomini avevano perduto²⁵⁵, tuttavia l'iniziale sguardo del paladino sullo scenario che gli si apre dinanzi una volta giunto sulla Luna è molto rapido, tanto che all'autore basta un'unica ottava per trattarlo:

72 Altri fiumi, altri laghi, altre campagne
sono là su, che non son qui tra noi;
altri piani, altre valli, altre montagne,
c'han le cittadi, hanno i castelli suoi,
con case de le quai mai le più magne

In questo scenario idilliaco sorge quello che Ilaria Batassa definisce un *locus amoenus* chiuso ed artificiale (non il primo che compare nel poema poiché splendido risultava anche il palazzo di Alcina, quello della sorella Logistilla o ancora quello del Senapo fatto di cristallo) e cioè il luminoso palazzo di San Giovanni che non sarà l'unico castello extraterreno nel quale Astolfo si imbatteva poiché sulla Luna il Santo gli mostrerà la dimora delle Parche. Ora, interessante è quanto afferma la studiosa riguardo quest'ultimi luoghi, poiché nella geometrica costruzione del poema l'Ariosto li avrebbe concepiti come speculari ad un altro palazzo, altrettanto ameno all'apparenza (ancora una volta un luogo piacevole che si rivela ingannevole che va a confermare quanto detto in precedenza: «Classificare questa “casa silvestra” come un *locus amoenus* potrebbe apparire inappropriato: sebbene sia privo di molti elementi che potrebbero classificarlo come tale, tuttavia esso presenta delle affinità con l'intenzione labirintica e fallace che è sottesa a tutti i *loci amoeni* ariosteschi.»), il castello del mago Atlante: Batassa sottolinea il parallelismo esistente fra i luoghi dapprima evidenziando come sia Atlante che San Giovanni assumano nel poema il ruolo di precettori (uno di Ruggero, l'altro di Astolfo), di seguito dimostrando come le descrizioni dei due palazzi, quello del mago e dell'Evangelista, si contrappongano, poiché se nel primo domina l'elemento ingannatorio e dell'apparenza, esemplificato dalle pareti non visibili perché ricoperte da drappi e arazzi, il secondo risulta schietto ed evidente nella sua conformazione, inoltre, laddove in terra il castello di Atlante diviene «contenitore spazio-temporale, nella Luna questa funzione è assolta da due *loci amoeni*: una casa, infatti, è deputata all'abitare e al rifocillarsi, un altro palazzo entra in scena dopo, ed è il luogo dove, in netta contrapposizione con la sospensione voluttuosa compiuta per incantesimo da Atlante, il cronotopo viene tessuto. [la dimora delle Parche]» ed ancora «Se nella Luna si ritrovano gli oggetti smarriti, nel palazzo di Atlante vengono costruiti simulacri per far cercare gli oggetti che si desiderano». (BATASSA I., *I loci amoeni speculari nell'«Orlando Furioso»: una proposta di lettura*, in “L'Italianistica oggi: ricerca e didattica”: atti del XIX convegno dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-6).

253Ai commentatori più vicini all'Ariosto, quale Simone Fornari (XVI secolo), il fatto che sulla Luna si accumulasse ciò che sulla Terra era stato perso doveva sembrare una scelta molto sensata, poiché come commenta Fornari «si anchora per cagione, che la luna ha molta potenza [...] secondo gli astronomi nel dare, o togliere, et trasferire gli imperi da un paese in un altro» e cioè l'astro era il pianeta che più influenzava il nostro ed era dunque naturale che tra la Terra e il suo satellite ci fosse una sorta di “scambio” (FORNARI S., *La spositione di M. Simon Fornari sopra l'Orlando Furioso di Lodovico Ariosto*, vol. 2, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1549).

254Pietro Greco, in *Astro narrante*, ricorda che l'astro nell'edizione del 1516 risulta «“per lo più parte” d'acciaio e senza macchia alcuna, “ma parea di vetro in altra parte”», in quella del 1521 «appare d'acciaio senza macchia alcuna in alcune parti e “altrove come vetro”», mentre nella 1532 «ogni somiglianza con il vetro scompare e la Luna appare tutta d'acciaio» (GRECO P., *L'astro narrante: la Luna nella scienza e nella letteratura italiana*, Milano, Springer, 2009, pp. 132-133). L'osservazione è presente anche a Bigi, che aggiunge «Per questo aspetto della luna [quello di essere come acciaio senza macchia-nell'edizione del 1532-] l'A. ha forse tenuto presente Dante, *Par.* II, 32-33, che la descrive come una nube “lucida, spessa, solida e pulita, quasi adamante che lo sol ferisse”» (BIGI E., ed. cit., p. 1113).

255Per un raffronto tra i due episodi lunari: PAMPALONI L., *Le Intercenali e il Furioso: noterella sui rapporti Alberti-Ariosto*, in “Belfagor”, 29, 3, Olschki, 1974, pp. 317-325.

non vide il paladin prima né poi:
e vi sono ample e solitarie selve,
ove le ninfe ognor cacciano belve.

OF, XXXIV, 72²⁵⁶

L'astro si presenta come uno specchio della Terra²⁵⁷, come sottolinea l'anafora di "altri", ma la descrizione che ne dà Ariosto riprende chiaramente i versi 14-19 della V ecloga dell'*Arcadia*, quando Ergasto piange il pastore Androgeo:

Altri monti, altri piani,
15 altri boschetti e rivi
vedi nel cielo, e più novelli fiori;
altri fauni e silvani
per luoghi dolci estivi
seguir le ninfe in più felici amori.

È proprio su tale ripresa che Gulizia concentra la sua attenzione, affermando che l'interesse del ferrarese per la ripresa dell'opera napoletana non è tanto di carattere contenutistico, quanto più sintattico e strutturale poiché il passo ben poteva esprimere la duplicità Terra-Luna, già espressa nella «doppia meraviglia» che sorprende il paladino inglese in XXIV, 71 1 e ricordata poi in XXXV, 18 3-4 «Ogni effetto convien che corrisponda| in terra e in ciel, ma con diversa faccia.». Questo impiego veloce e transitorio dello scenario bucolico, secondo lo studioso, «non farebbe altro che [...] amplificare la complessiva natura demistificatoria dell'inchiesta di Astolfo»²⁵⁸ ed allinearsi a quella parodia della *Commedia* che già Ariosto aveva avviato tentando di far compiere al paladino lo stesso itinerario dantesco, che pur interrompe sin dall'inizio impedendogli la discesa nell'*Inferno*²⁵⁹. Accogliendo quest'ultima chiave di lettura, l'autore avrebbe deciso di inserire un

256Simone Fornari ricollega i versi ariosteschi citati alle teorie di Anassagora «il quale diceva che la luna cotiene gran paese, et monti, et valli» (FORNARI S., op. cit., pp. 255-256).

257Anche le dimensioni dei due pianeti sono simili: «[l'astro della Luna] lo trovano uguale, o minor poco,| di ciò ch'in questo globo si raguna,| in questo ultimo globo della terra,| mettendo il mar che la circonda e serra.» OF, XXXIV, 70.

258GULIZIA S., op. cit., p. 164.

259E ancor prima che Astolfo iniziasse il suo viaggio ultraterreno, l'Ariosto già aveva avvicinato il paladino alla *Commedia* ponendolo nella medesima situazione di Pier delle Vigne nell'isola di Alcina nel quale l'autore riprende l'episodio dantesco in una *imitatio per oppositum* e cioè riprendendo l'elemento di trasformazione in pianta del protagonista e del ramoscello che inizia a parlare una volta rotto, ma Astolfo-mirto, a differenza di Pier delle Vigne-arbusto, è un ramoscello rinsecchito, laddove invece il suicida era uno «stizzo verde» (*Inf.* XIII, 40) (BALDASSARRI G., PRALORAN M., op. cit., pp. 222-223).

segmento pastorale nel mondo lunare per ricordare quello presente nel *Purgatorio* XXXIII, dove il poeta fiorentino descrive il *locus amoenus* edenico che ovviamente rispetta tutti i connotati tipici del *topos*, ma a differenza di quest'ultimo il ferrarese lo interrompe subito «non stette il duca a ricercare il tutto;| che là non era ascenso a quello effetto.» (XXXIV, 73 1-2): Astolfo non ha tempo di ammirare il suolo lunare, il suo compito è quello di recarsi nel «vallon fra due montagne istretto ove mirabilmente era ridotto| ciò che si perde o per nostro difetto| o per colpa di tempo o di Fortuna» (XXXIV, 73, 4-8) e così il narratore procede con la storia, come avviene nell'intercenale *Fatum et Fortunam*, quando l'Alberti, fatto giungere in sogno il Filosofo sulla cima di un monte, non si sofferma a descrivere il paesaggio (I, IV, 20 «[...] ut quid circa fluvium esset terrarum aut rerum neglexerim scrutari; quin et ille umbrarum copie unde in arduum montem manarent non studui perpendere.»)²⁶⁰.

La scelta di Ariosto di citare Sannazaro deriva anche dal riconoscimento dell'elevatezza dei versi del poeta napoletano, tratti sì da un'opera bucolica, il genere più umile tra quelli virgiliani, ma selezionati da un passo che tende verso l'alto e l'elegiaco e cioè quando il pastore Ergasto pronuncia il proprio compianto sulla tomba del padre Androgeo²⁶¹: operando tale scelta il ferrarese parrebbe dunque esprimere una volontà di superamento del mondo arcadico e pastorale prediligendo modelli

²⁶⁰PAMPALONI L., op. cit., p. 319. Il testo albertiano è citato da ALBERTI L. B., *Intercenales*, ed. bilingue a cura di Franco Bacchelli e Luca d'Ascia, Bologna, Pendragon, 2003. Si noti che per il già nominato Simone Fornari, commentatore del *Furioso*, la velocità con la quale l'Ariosto descrive la Luna è da imputare al fatto che se sull'astro si ritrovano le vanità terrestri allora in quanto tali non vale la pena soffermarvicisi (FORNARI S., op. cit., p. 256).

²⁶¹È in questo momento della narrazione, ricorda Vecce, che avviene la «scoperta della presenza della morte nel rarefatto mondo d'Arcadia, che fino a quel punto sembrava immune dal contagio del tempo, della storia, della corruzione, della decadenza: un tema elegiaco [...] destinato ad un'immensa fortuna nella cultura letteraria e figurativa dell'Europa moderna» (VECCE C., 2017, p. 282). La canzone in cinque strofe di Ergasto riprende lo schema metrico del componimento petrarchesco *Chiare, fresche et dolci acque* (abCabCcdeeDff con congedo YzZ) «canzone della memoria e dell'immaginazione [...] una visita mentale al luogo dell'amore», affine al compianto sannazariano, dove il pastore ricorda l'anima del padre ricongiuntasi alla propria stella (secondo i modi della filosofia platonica esposta nel *Timeo*) sulla quale prosegue la sua vita pastorale, pur in uno scenario che, per quanto simile a quello arcadico, è definito "altro" dall'autore (BETTARINI R., ed. cit., p. 588 e ERSPAMER F., ed. cit., p.102). La canzone petrarchesca inoltre doveva sembrare a Sannazaro particolarmente indicata come modello per la *V ecloga* poiché non solo forniva un esempio, come detto, di uno scenario contemporaneamente spirituale e terreno, ma era anche un componimento fortemente vicino al genere pastorale, sia per le riprese dalle *Eclogae* virgiliane, sia per la presenza del *topos* del *locus amoenus* e dell'invocazione alla natura, come ricordato dalla Tissoni Benvenuti: «una sorta di canzone pastorale, quasi completamente in settenari, boschereccia e "rozza" come è definita nel congedo.» (TISSONI BENVENUTI A., 2017, p. 21).

lirici²⁶². Tale ipotesi è tuttavia messa in dubbio dalla Guassardo²⁶³ che, afferma, «Nonostante l'indubbia suggestività di questa interpretazione, da cui si affaccia la possibilità di una definitiva e consapevole liquidazione del mondo arcadico da parte di Ariosto, a me sembra piuttosto che la pista da percorrere non sia qui legata al genere pastorale, ma a quello funebre: che cioè la memoria dell'egloga [...] venga innescata dal clima quasi oltremondano che caratterizza l'episodio» e supporta tale tesi facendo notare come un'ulteriore ripresa dall'ecloga V compaia proprio all'interno di un episodio funebre, quello collocato all'inizio del canto XXIX dove Isabella, per sfuggire alle *avance* del pagano Rodomonte, «fa ne l'animo suo proponimento| di darsi con sua man prima la morte| che 'l barbaro crudel n'abbia il suo intento» (XXIX, 11 1-3) e così, con uno stratagemma, si fa decapitare dal saraceno: è in questo punto del racconto che il narratore interviene con il suo compianto

27 Vattene in pace, alma beata e bella !
 Così i miei versi avesson forza, come
 ben m'affaticherei con tutta quella
 arte che tanto il parlar orna come,
 perché mille e mill'anni e più novella
 sentisse il mondo del tuo chiaro nome.
 Vattene in pace alla superna sede,
 e lascia all'altre esempio di tua fede.
 [...]

29 Per l'avvenir vo' che ciascuna ch'aggia
 il nome tuo, sia di sublime ingegno,
 e sia bella, gentil, cortese e saggia,
 e di vera onestade arrivi al segno:
 onde materia agli scrittori caggia
 di celebrare il nome inclito e degno
 tal che Parnasso, Pindo et Elicone
 sempre Issabella, Issabella risuone.

OF, XXIX, 27-29

Chiaramente la ripresa sannazariana è tutta concentrata nel primo verso, che richiama quello iniziale di Ergasto «Alma beata e bella» (ecl. V, 1), e nel motivo dei boschi che risuonano del nome del defunto «tal che al chiaro et al fosco| -Androgeo, Androgeo!- sonava il bosco» (vv. 51-52). Ora, pur

²⁶²GULIZIA S., op. cit., p. 173.

²⁶³GUASSARDO G., op. cit. p.444.

essendo le due riprese riconducibili ad altre fonti, quale, per il verso iniziale di ciascun compianto, Petrarca delle *Rime* (segnalato sia da Bigi che da Erspamer²⁶⁴), e, per i luoghi risonanti del nome del defunto, Virgilio nell'ecloga VI, 44 (segnalata anche questa da entrambi i curatori) «ut litus omne Hyla, Hyla sonaret»²⁶⁵, la Guassardo fa notare come sia possibile che l'Ariosto avesse presente proprio i versi del poeta napoletano per intercessione del Bembo: il letterato veneziano infatti risulta essere il punto d'unione tra i due poeti, poiché da un lato si dimostra estimatore dell'*Arcadia* come esempio di recupero delle lezioni petrarchesche, dall'altro risulta in rapporti con l'Ariosto, come già illustrato in precedenza, e dunque questo intreccio di amicizie rende possibile che «anche l'*Arcadia*, e il Sannazaro volgare in generale, fossero fra gli oggetti delle discussioni sull'*imitatio* che lui [Bembo] e Ariosto verosimilmente intrattennero»²⁶⁶. La studiosa rileva tali rapporti letterari accostando Bembo a Sannazaro attraverso l'analisi di due componimenti di questi, *Alma cortese* del primo, composto nel 1507 e dedicato alla morte del fratello Carlo, e *Alma beata e bella* del secondo²⁶⁷, poichè oltre ad essere entrambi un epicedio in morte di un personaggio maschile, tutti e due si rifanno ad un componimento petrarchesco: il compianto sannazariano, come detto dinanzi²⁶⁸, ripropone la struttura di *Chiare, fresche et dolci acque*, quello bembiano, invece, quella di *Nel dolce tempo de la prima etade* (*Rvf*, 23), in precedenza (1504) assunta dallo stesso Sannazaro per *Spirto cortese che sì bella spoglia*²⁶⁹, poesia nella quale l'autore piange la morte dell'amata, instaurando prima del Bembo il rapporto tra la struttura di *Rvf* 23 e il motivo funebre²⁷⁰. La relazione

264Bigi segnala per il verso ariostesco la ripresa da *RVF* XXVIII 1-2 «O aspetta in ciel beata e bella| anima», rilevato anche da Erspamer per il verso sannazariano (*Arcadia*, ed. cit. p. 102), e *Tr. Mort.* I 124 «Vattene in pace, o vera mortal dea» (*OF*, ed. cit., p. 966).

265Bigi nota anche Poliziano, *Stanze* I 63, 5 «Pur Iulio, Iulio suona il gran disertò» (*OF*, ed. cit., p. 967).

266Ivi, p. 448.

267Sull'accostamento dei due componimenti si esprime anche Andrea Donnini (BEMBO P., *Rime*, a c. di A. Donnini, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 240): «L'attingere ai moduli classici è in qualche misura mediato dalla canzone di sannazaro, *Arcadia* V, inc. *Alma beata e bella* [...] che ha in comune con questa il fatto di lamentare la morte di una persona (un amico) di sesso maschile.»

268Cfr. nota 240.

269Guassardo accoglie l'ipotesi di Mengaldo espressa in MENGALDO P. V., *La lirica volgare del Sannazaro e il linguaggio poetico rinascimentale*, in *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile*, a c. di Sergio Bozzola e Chiara De Caprio, Roma, Salerno Editore, 2019.

270«Infatti, l'associazione fra il metro di *Rvf* 23 e il compianto funebre agli inizi del Cinquecento non è una prerogativa di Bembo, ma fu perseguita anche dallo stesso Sannazaro nella canz. 19 delle *Disperse*, in morte di una donna amata (*Spirto cortese, che sì bella spoglia*). [...] Per questa ragione, sebbene la sua cronologia non sia nota, è assai plausibile che risalga (come del resto la grande maggioranza delle liriche sannazariane) a prima del 1504 e preceda dunque la canzone di Bembo: viene da domandarsi, a questo punto, se oltre alla priorità cronologica sia lecito

Sannazaro-Ariosto, si manifesta invece tra i componimenti *Spirito cortese che sì bella spoglia e Spirito gentil, che sei nel terzo giro* del ferrarese, scritta nel 1516 in occasione della morte di Giuliano de' Medici, nella quale il poeta dà voce alla moglie di questo, Filiberta di Savoia, che piange la perdita del marito: tra le due canzoni la Guassardo individua una certa affinità tonale nell'esprimere la nostalgia del amante per il defunto, la quale non trova consolazione né nel sapere l'amato asceto alla beatitudine celeste né nel vedere il suo sepolcro²⁷¹. È possibile che il ferrarese avesse come riferimento il componimento del napoletano proprio per intercessione del Bembo che da questo, come detto, già aveva adottato il modello petrarchesco. Inoltre, la canzone dell'Ariosto sopra citata vede una propria continuazione nel componimento *Anima eletta, che nel mondo folle*, dove lo spirito di Giuliano de' Medici risponde al lamento della consorte, poesia che ha come modello proprio l'*Alma cortese* di Bembo: questo intreccio di prestiti renderebbe chiaro il ruolo di *medium* assunto dal Bembo nel rapporto tra Sannazaro e l'Ariosto, laddove lo stesso veneziano acquisì alcuni elementi della poetica del napoletano e a sua volta divenne modello per il ferrarese²⁷². Si aggiunga poi allo scenario presentato un autore comune a tutti e tre i letterati, ovvero Petrarca, la cui importante presenza nelle opere di questi autori apre alla possibilità che alcune congruenze riscontrabili tra i componimenti di Ariosto e di Sannazaro siano frutto di tale modello comune, tant'è che nella ricerca di riprese sannazariane dirette da parte dell'Ariosto, si può solo segnalare

avanzare la possibilità di una vera e propria influenza, considerata la non ovvietà di una simile associazione metro-contenuto e considerata la scrupolosa attenzione che, come si è appena detto, il letterato veneziano riservava alle opere di Sannazaro in quegli anni.» (GUASSARDO G., op. cit., pp. 446-447). Della stessa idea risulta anche Toscano R. T., che afferma (citando uno studio di Massimo Danzi, *Il Raffaello del Monza*): «non imitato nel Trecento, lo schema [di Rvf23] fu ripreso da Giusto de' Conti, *La bella mano*, 74 (*Chi darà agli occhi miei sì larga vena*), cinque stanze adibite a raccontare il lamento dell'innamorato. Tra Quattro e Cinquecento tale modulo metrico si va progressivamente specializzando per la tematica "funebre", il cui campione più diffuso e influente rimane in assoluto *Alma cortese, che dal mondo errante* di Pietro Bembo. Per quanto riguarda invece la canzone di Sannazaro, che costituisce "forse il primo impiego 'originale' dello schema", "sia o no stata composta prima del 1507, anno accertato della canzone di Bembo in morte del fratello ma, ad ogni modo [...] di quella assai meno decisiva nella storia del metro", questa canzone "parrebbe costituire dal punto di vista tematico, il momento di trapasso fra il bilancio o lamento d'amore (di Petrarca e Giusto) e la specializzazione 'funebre' degli esempi cinquecenteschi, poiché in essa il S. piange la morte della donna amata" (Toscano R. T., *Dai manoscritti alla "princeps": indizi sui tempi e le modalità di allestimento del "libro" per Cassandra Marchese (= "Sonetti et canzoni" 33-98)*, in *I Sonetti et canzoni di Iacopo Sannazaro: atti del XVIII convegno internazionale di Letteratura italiana* Gennaro Barbarisi, Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018, p.112).

²⁷¹Ivi, p. 450.

²⁷²Ivi, pp. 449-450.

quanto rilevato dallo studio condotto da Jin-Kyung Park sul lessico dell'*Orlando Furioso*²⁷³, nel quale due accostamenti lessicali adoperati nel poema sono riconducibili a due testi del poeta napoletano: si fa riferimento alla combinazione di “iniquo” con “empio”, adoperata nel canto XIV, 69, 6 «disse:-Signor, ben ch'io sia iniquo et empio», che lo studioso dichiara connubio raro e riscontrabile solo in opere Quattro-Cinquecentesche quali le *Rime* di Niccolò da Correggio²⁷⁴ e nei *Sonetti et canzoni* di Sannazaro, in particolare nella visione in capitoli ternari in morte di Don Alfonso d'Avalos *Scorto dal mio pensier fra i sassi e l'onde*, nella quale si legge «lontan dal viver basso iniquo et empio» (v. 135), e la combinazione di “immortale” con “gloriosa”, presente nel canto XVIII, 99, 8 «et immortale e gloriosa farsi» e leggibile per la prima volta nel componimento *Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno* v. 47 «per farla gloriosa et immortale»²⁷⁵. Un dettaglio va però sottolineato prima di procedere con l'esposizione di quanto fatto emergere da Park e cioè che il suo lavoro concentra l'attenzione sul lessico del *Furioso* nell'edizione del '32, anno che certo avrebbe reso possibile all'Ariosto la lettura dei componimenti sannazariani pubblicati nel 1530, tuttavia le coppie di lemmi illustrate compaiono negli stessi passi anche nell'edizione del poema del 1516, rendendo dunque doveroso considerare la possibilità che le riprese ariostesche in realtà non siano tali e che siano invece frutto di una coincidenza, anche se è pur vero che, come detto nel paragrafo relativo ai *Sonetti et canzoni*, alcuni componimenti del poeta napoletano erano già scritti nell'ultimo ventennio del Quattrocento.

Analizzando i contesti narrativi nei quali compaiono tali possibili riprese si nota che la coppia iniquo-empio è collocata all'interno di un canto in cui la materia epica prevale su quella romanzesca-amorosa, ed in particolare all'interno delle ottave nelle quali è riportata la preghiera di Carlo Magno a Dio, affinché salvi i suoi fedeli dall'assedio a cui Agramante ha sottoposto Parigi:

69 Et egli tra baroni e paladini,
principi e oratori, al maggior tempio

273PARK J. K., *Il Lessico Cavalleresco nell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto*, tesi di dottorato in Italianistica e Filologia classico-medievale, Università Ca' Foscari Venezia, 2010-2011.

274*Extrav.* 35: 1 ««Iubila, Morte iniqua, impia e fallace» (ivi, p. 148).

275Ivi, p. 148 e p. 191.

con molta religione a quei divini
atti intervenne, e ne diè agli altri esempio.
Con le mani giunte e gli occhi al ciel supini,
disse:-Signor, ben ch'io sia iniquo et empio
non voglia tua bontà, pel mio fallire,
che 'l tuo popul fedele abbia a patire.

OF XIV, 69

Anche la seconda coppia di lemmi, immortal-gloriosa, compare all'interno di un canto che narra «l'arme» e «i cavallier», più che «gli amori», poiché esso si apre con la strage di Damasco operata da Grifone in seguito al furto della sua armatura da parte di Martano al fine di ricevere nella città gli onori riservati al figlio del marchese di Vienna, e prosegue con il tentativo del re della città, Norandino, di fermare Grifone e con il successivo perdono di questo: nella città giunge anche Marfisa, nella cui ottava d'introduzione del personaggio nella narrazione si ritrova l'accostamento in questione

99 La vergine Marfisa si nomava,
di tal valor, che con la spada in mano
fece più volte al gran signor di Brava
sudar la fronte e a quel di Montalbano;
e 'l dì e la notte armata sempre andava
i qua di là cercando in monte e in piano
con cavallieri erranti riscontrandosi,
et immortale e gloriosa farsi.

OF XVIII, 99

Considerando invece i contesti sannazariani, il primo accostamento lo si trova in un testo scritto in memoria di un defunto, il detto Alfonso d'Avalos, alla cui morte il poeta assistette nel 1495, che si presenta all'autore per chiarire gli avvenimenti relativi alla propria morte e lo prega di avere cura delle sorelle Costanza e Ippolita: si noti come la coppia di lemmi sia inserita proprio all'interno di un'orazione di preghiera, come nel contesto ariostesco²⁷⁶

276Nella casata degli Avalos i due poeti potevano vantare una conoscenza in comune: Alfonso III d'Avalos (1502-1546), Marchese del Vasto. Egli infatti da un lato compose un sonetto in lode del *De partu Virginis* ed ospitò Paolo Giovio e Sannazaro nel 1526 ad Ischia, dove i due letterati avviarono un dibattito letterario sulle opere di Bembo, dall'altro compare nel XXXIII canto del *Furioso*, ricordato come «il miglior cavallier di quella etade» e nel 1531 assegnò all'Ariosto una pensione annua di 100 ducati (TOSCANO R. T., *Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d'Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli*, in "E-spania" (online), vol. 13, 2012: <https://journals.openedition.org/e-spania/21383?lang=it#quotation>).

Pense che 'n questo eterno, immortal tempio,
 che voi chiamate ciel, sarà 'l mio ospizio,
 135 lontan dal viver basso, iniquo et empio;
 ove, rivolto al nostro pirmo inizio,
 volgerò in gioco i miei passati danni,
 non più soggetto a bruma et a solstizio.

Rime, C, 133-135

La seconda coppia invece compare in un «solenne componimento»²⁷⁷ nel quale il napoletano ragiona sulla propria poesia: nella canzone infatti l'autore dichiara fin dai primi versi di voler innalzare il proprio stile²⁷⁸. Nel passo in cui compare l'accostamento, in particolare, l'autore si rivolge alla propria anima, sommersa così tanto dal dolore da impedirgli di innalzare il tono dei propri versi quanto vorrebbe ed incapace di riconoscere la materia che il cielo le ha concesso di cantare per divenire «gloriosa et immortale»

35 Or mi vorrei levar con altri vanni,
 per potermi di lauro ornar le chiome
 e con più saldo nome
 lassar di me qua giù memoria eterna.
 Ma il dolor, che ne l'anima si interna,
 40 la confonde per forza e volge altrove,
 tal che con mille prove
 far non poss'io che di se stessa pensi
 né che ritorni al suo vero camino.
 Misera, che, fra i sensi
 45 summersa già, non vede il suo destino!
 Non vede il ciel, che con benigni aspetti,
 per farla gloriosa et immortale,
 gli avea dato con l'ale
 materia da potersi alzar di terra

Rime, LXXXIX, 35-49

Non si notano qui particolari affinità di contesto con il passo ariostesco sopra citato, tuttavia si può sottolineare come, qualora il ferrarese avesse avuto presente proprio le due poesie sannazariane, si

²⁷⁷FANARA R., *Autori, generi e stili in Sannazaro. Citazioni fra "Arcadia" e rime volgari*, in "Parole rubate", 14, 2016, p. 67.

²⁷⁸«Sperai gran tempo, e le mie Dive il sanno| che fur mia scorta a l'amoroso passo,|quel mio dir frale e basso alzar,| cantando in più lodato stile [...] Basti fin qui le pene e i duri affanni| in tante carte e le mie gravi some| aver mostrato, e come| Amore i suoi seguaci al fin governa.| Or mi vorrei levar con altri vanni| per potermi di lauro ornar le chiome| e con più saldo nome| lassar di me quaggiù memoria eterna. [...] Alma gentil che tutte l'altre vinci,| se tanto ai versi miei prometter lice,| il tuo nome felice| Lete non sentirà mai ne le mie carte» (vv.1-94)

possa rilevare una certa tendenza a prediligere prestiti da contesti lirici nelle opere del poeta napoletano e ciò confermerebbe quanto sostenuto da Gulizia e dalla Guassardo e cioè che l'Ariosto non solo vedesse ormai superata l'*Arcadia* nel suo essere un'opera pastorale e dunque di genere umile, ma che selezionasse da questa e dalle altre opere di Sannazaro solo le parti che più si innalzavano nello stile. D'altra parte la stessa Guassardo, commentando l'ottava nella quale l'Ariosto nomina il letterato napoletano tra gli intellettuali presenti ad aspettarlo, afferma «Va notato, infatti, che Ariosto ricorda Sannazaro (vv. 7-8) come colui che “sta trasferendo le muse bucoliche dai boschi al mare”, dunque come autore dell'*Arcadia* e delle ancora inedite *Eclogae piscatoriae* [...] Sannazaro, in altre parole, è inquadrato come autore bucolico *tout court*, e l'effetto di questa “periodizzazione” è che l'unica concreta allusione a opere letterarie dell'intero esordio abbia per oggetto, appunto, due testi bucolici, il che può apparire strano considerata anche la posizione apicale del passo. Ma per l'appunto, Ariosto sta qui prendendo le distanze dal genere, suggerendo come esso si leghi a una generazione passata: nell'atto di omaggiarlo, lo sta in realtà marginalizzando dalla nuova arena delle lettere.»²⁷⁹. Dello stesso parere sembra Giovanni Ferroni, che esprimendosi sull'ottava lunare rileva in essa un atteggiamento di relegazione, da parte dell'Ariosto, della poesia mitologico-pastorale a mera finzione, e cioè ad un genere che al ferrarese, così attento agli aspetti del reale, doveva risultare pura *fabula*.²⁸⁰ E in questa chiave il genere compare anche nella lettura che ne sembra dare Bembo negli *Asolani*, come evidenziato da Ferroni nell'interpretazione che dà delle conclusioni emerse nel saggio di Claudia Berra²⁸¹, *Il Bembo «antibucolico»*: la studiosa infatti afferma che nel trattato del 1505 ambientato ad Asolo, l'autore, facendo discorrere i tre locutori del dialogo, Perottino, Gismondo e Lavinello, sull'amore, inserisce all'interno del dibattito un «vero repertorio di generi poetici»²⁸², facendo corrispondere alla

279GUASSARDO G., op. cit., p. 438. Si consideri tuttavia che quando l'Ariosto si trova a scrivere per la prima volta l'ottava su Sannazaro è il 1516 e appena due anni prima, nel 1514, l'*Arcadia* era stata riedita da Aldo Manuzio a Venezia, nonostante il poeta napoletano si stesse ormai dedicando alla scrittura in latino.

280FERRONI G., *Dulces lusur: lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento*, Tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Università degli studi di Padova, p. 15.

281BERRA C., *Il Bembo “antibucolico”*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Antenore, Padova, pp. 235-244.

282Ivi, p. 235.

posizione di ciascun interlocutore nei confronti dell'amore una tipologia di componimenti. Quella che qui interessa è quella di Gismondo, il quale negando la posizione di Perottino per il quale l'amore è dolore e si esprime nei «componimenti di gusto cortigiano, irti di metafore ardite, ossimori e “prodigi”»²⁸³, afferma che l'amore è invece fonte di gioia e che i dolori messi in rima a cui fa riferimento Perottino altro non sono che menzogne, poiché la poesia tutta è finzione, anche se ciascun genere si colloca diversamente in un'ideale gerarchia dei generi poetici più fallaci. Tra quelli che più si possono annoverare tra le menzogne c'è il genere della poesia cortigiana, rispetto la quale la poesia pastorale risulta migliore, ma pur sempre frutto di un “favoleggiamento” degli autori, poiché questi trasfigurano la realtà attraverso il velo bucolico²⁸⁴. Se si guarda alla poetica del Bembo, tutta tendente al recupero petrarchesco e all'espressione, su tale modello, dell'interiorità dell'autore e non priva di una certa componente morale, «la creazione di emblemi mitologici, la riproposizione di favole antiche su cui poi esercitare un'allegoresi di dubbia utilità»²⁸⁵ non si confà all'uso dell'autore, poiché «l'occultamento della realtà è agli antipodi della poetica di Pietro Bembo». Tuttavia, rispetto tale sentenza, si deve pur far notare quanto afferma Ferroni, e cioè che la critica del Bembo al genere pastorale che Claudia Berra individua negli *Asolani* sarebbe tutta incentrata sul rapporto che esso intrattiene con la realtà e non si concentrerebbe invece sui contenuti o sullo stile e che tale parere del letterato veneziano non sembra voler assumere un carattere normativo, tant'è che Bembo stesso aveva in gioventù scritto alcuni *carmina* latini d'argomento amoroso-pastorale sui quale continuò a lavorare sino al 1532 e dunque quando ormai era già maturo dal punto di vista letterario²⁸⁶. A ciò si aggiunga che il prosimetro ambientato ad Asolo, pur non

²⁸³*Ivi*, p. 236.

²⁸⁴Riporto, per comodità, il passo ricordato dalla Berra tratto dagli *Asolani*, II VIII 19-55 «[...] Dico adunque che e tuoi miracoli altro già che menzogne non sono. Perciò che niente hanno essi più di vero in sé, di quello che de' seminati denti dall'errante figliuol d'Aganore o delle feraci cormiche del vecchio Eaco o dell'animoso arringo di Phetonte si ragioni o di mill'altre favole anchora di queste più nuove. [...] Chi non sa dire che le sue lachrime sono piova, et venti e suoi sospiri, et mille cotai scherzi et giuochi d'amante non meno festoso che doglioso? chi non sa fare incontanente quella che esso ama saettatrice, fingendo che gli occhi suoi ferischano di pungentissime saette? Il che per avventura più acconciamente finsono gli antichi huomini, che delle cacciatrici Nimphe favoleggiarono assai sovente et delle loro boscareccie prede, pigliando per le vaghe Nimphe le vaghe donne che con le punte de' loro penetrevoli sguardi prendono gli animi di qualunque huomo più fiero.» (*ivi*, p. 237).

²⁸⁵FERRONI G., op. cit., p. 32.

²⁸⁶L'edizione del *Carmina libellus* bembiano sarà pubblicata tra il 1532 ed il 1533 postuma da Gualtiero Scotto a Venezia. Tuttavia, come ricordato da Ferroni riprendendo la recensioni di Dionisotti a Pecoraro (DIONISOTTI C.,

presentando velami bucolici ed offrendo al lettore una situazione verosimile sia nel contesto cortigiano in cui è ambientato il dialogo sia negli interlocutori di questo, tende sì alla rappresentazione della realtà, ma non in maniera esaustiva, poiché, come afferma Drusi²⁸⁷, «coerenza con la contemporaneità non significa necessariamente riproduzione esatta della realtà»²⁸⁸, così «Negli Asolani [...] la maestria dell'autore consiste nella trasfigurazione drammaturgica della dimensione presente, sicché la realtà viene filtrata in forme di artificiosa plausibilità»²⁸⁹ e ciò consente che nell'opera si trovino alcuni elementi simbolici (che pur rinviano ad una situazione realistica e coerente con il contesto cortigiano), come nel caso, ad esempio, di alcuni strumenti che compaiono in due canzonette i cui versi rimandano rispettivamente alla visione sull'amore di Perottino e a quella di Gismondo, alle quali segue una stanza dedicata invece all'opinione di Lavinello: tali componimenti sono intonati da alcune fanciulle che suonano uno strumento d'accompagnamento, nel caso delle prime due un liuto, mentre la terza suona una lira²⁹⁰. È proprio a questi due strumenti che Bembo assegna un valore simbolico ed allusivo: la lira da braccio da un lato rappresentava lo strumento più impiegato nell'ambito dei festeggiamenti di corte, «ed era pertanto pienamente plausibile fra le mani di una damigella privata della regina Cornaro», dall'altro evocava la figura degli antichi aedi greci e dei cantori per eccellenza Apollo ed Orfeo. Il riconoscimento del lettore di tale allusività consentiva quindi sia di considerare i versi come adatti alla corte, sia di anticipare in parte il contenuto degli stessi laddove, come detto, la lira richiamava alla mente la figura di Orfeo e dei suoi tempi d'oro, ricordati nei versi finali della stanza «et tornerian con prima beltade| gli anni dell'oro et la felice etade»²⁹¹. Un simile discorso è fatto anche

Recensione a Pecoraro M., *Per la storia dei carmi del Bembo*), i componimenti in questione furono rimaneggiati sino all'ultimo dal poeta, come testimonia il ms. Angelini, probabilmente autografo del Bembo e testimone dei *carmina*, nel quale dal letterato furono aggiunti in tarda età l'epitafio per Sannazaro e per il figlio Lucilio. (FERRONI G., op. cit. p. 33, ma anche DANZI M., *La biblioteca del Cardinal Pietro Bembo*, Ginevra, Librairie Droz, 2005, p. 293)

287DRUSI R., *Costumi di corte e riletture bembiane nella signoria asolana di Caterina Cornaro*, in “Caterina Cornaro: l'illusione del regno”, a c. di D. Perocco, atti del Convegno di Studi, Asolo, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2010, pp. 95-129 .

288Ivi, p.98.

289Ibidem.

290Per l'identificazione dello strumento: *ivi*, pp. 102-107.

291Ivi, p. 101, mentre per ulteriori associazioni con altre opere che il lettore cinquecentesco poteva rintracciare nell'uso della lira si rimanda alle pagine 106-120.

per il liuto, strumento collegato tradizionalmente al canto amoroso o profano²⁹²: «anche in questo caso, alludendo ad un repertorio suo proprio, lo strumento servirebbe a suscitare una griglia di riferimento destinata ad acuire l'attenzione sui componimenti e sul ruolo da essi svolto nella generale struttura del dialogo». Secondo questa chiave di lettura dunque anche Bembo, pur mantenendo un certo grado di verosomiglianza nei contenuti dell'opera, non rinunciarebbe ad un certo uso dell'allegoria, figura che è propria della letteratura “alta” e della poesia pastorale ed a questo punto l'avversione dell'autore verso i “favoleggiamenti” verrebbe meno o, quantomeno, andrebbe ridimensionato tanto da non potervi assegnare, come già accennato, alcun carattere normativo. Fatte tali osservazioni, a queste si aggiunga che l'Ariosto, a cui secondo l'aneddoto Ippolito Este, ricevuta una copia dell'*Orlando Furioso*, avrebbe chiesto «Messer Ludovico, dove mai avete trovato tante corbellerie?», non sembra particolarmente desideroso di mantenersi aderente alla realtà, non solo considerando la materia stessa del poema, ma valutando alcuni commenti a lui più vicini, i quali facilmente leggono certi elementi dell'opera in chiave allegorica, come ad esempio la lettura fornita da Simone Fornari²⁹³ delle ninfe che «ognor cacciano selve» sulla Luna²⁹⁴, sulle quali afferma che «allegoricamente possiamo intendere per le ninfe che cacciano le fiere dalle selve, le virtù morali, le quali cacciano via da nostri corpi mortali, che chiamar si possono selve, come fa Dante dicendo “nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura”, cacciano, dico, le fiere et ammazzano, cioè, tutta la turba de viti et delle passioni et perturbationi dell'animo»²⁹⁵.

Alla luce di quanto illustrato sinora dunque, sembrerebbe improbabile che l'Ariosto avesse sviluppato un rifiuto del genere pastorale, mentre la ripresa della V ecloga nello scenario lunare potrebbe essere ricondotta a quanto affermato dalla Guassardo e cioè all'affinità di clima oltramondano tra i due testi. Resta comunque il fatto che laddove compaiano nelle opere del

292Drusi ricorda la silografia incisa nel fontespizio delle rime del Tebaldeo pubblicate nel 1507 da Manfredo di Monferrato, dove un poeta d'amore (lo si capisce dalla presenza di Cupido che è in procinto di scagliargli una freccia) suona proprio tale strumento, e le impressioni incise in edizioni di strambotti e frottole (*ivi*, pp. 120-121).

293Cfr. nota 251.

294OF, XXXIV, 72, v. 8.

295FORNARI S., op. cit., p. 255.

ferrarese riprese dal prosimetro pastorale sannazariano, queste risultino tratte in prevalenza dalla medesima ecloga, come segnalato da Mario Santoro nell'analisi della seconda ecloga attribuita all'Ariosto, con l'unica eccezione in un possibile riferimento alla XI dell'*Arcadia*:

Ariosto, *Rime*, II ecloga

vv. 16-18

Nè più gustar le grege i chiari fonti,
né il citisco le capre o i salci amari,
vedendo in erba i figli lor defonti.

vv. 52-54

Sempre le odi tue, sempre gli onori,
se verno fia al sol, s'estate all'ombre,
risuonin le sampogne de' pastori
né tempo fia che 'l tuo bel nome adombre

vv. 28-33

E tutti i gigli che 'l terren dipinge
moiano in erba, e secchi l'amaranto
con quel che nel suo fior il nome pinge.

Sannazaro, *Arcadia*, V ecloga

vv. 42-49

i fiumi il sanno e le spelunche e i faggi;
pianser le verdi rive
l'erbe pallide e smorte
e i sol più giorni non mostrò i suoi raggi;
né gl'animali selvaggi
usciro in alcun prato
né greggi andar per monti
né gustaro erbe o fonti

vv. 63-65

Né sol vivrai ne la mia stanca lingua,
ma per pastor diversi
in mille altre zampogne e mille versi.

***Arcadia*, XI ecloga**

vv. 31-33

Piangi, Iacinto, le tue belle spoglie,
e raddoppiando le querele antiche,
descrivi i miei dolori in le tue foglie

Nei passi riportati è evidente la consonanza tematica che si ritrova nei componimenti sopra citati, tutti d'argomento funebre: l'ecloga attribuita all'Ariosto tratta della morte di Giuliano de' Medici, la V ecloga invece, come detto, è il compianto di Ergasto per il padre Androgeo, mentre la XI per la madre Massilia²⁹⁶. Dal primo compianto sannazariano l'Ariosto (sempre qualora il componimento sia suo) avrebbe tratto il motivo della natura che partecipa al dolore per la perdita, motivo, questo, già riscontrabile in Virgilio nella V delle *Bucoliche*, nella quale si legge «Non ulli pastos illis egere diebus| frigida, Daphni, boves ad flumina; nulla neque amnem| libavit quadrupes nec graminis attigit herbam.» e quello del nome del defunto che diviene immortale nei canti dei pastori. Della XI ecloga invece il ferrarese avrebbe accolto il giacinto come fiore che porta inscritto in sé il dolore, motivo che Sannazaro trasse probabilmente dalle *Metamorfosi* di Ovidio²⁹⁷, XIII, vv. 394-398

²⁹⁶Evidente richiamo, da parte di Sannazaro, alla morte della propria madre, Masella Santomango (CORTI M., 1969, p. 302).

²⁹⁷Ma anche, come segnala Erspamer, dai *Fasti*, V, 223-224 e da Mosco, III, 6-7 (ed cit., p. 207).

«Expulit ipse cruor; rubefactaque sanguine tellus| purpureum viridi genuit de caespite florem,| qui prius Oebalio fuerat de vulnere natus.| Littera communis mediis pueroque viroque| inscripta est foliis, haec nominis, illa querellae.²⁹⁸». In ogni caso, data l'impossibilità di determinare con certezza la paternità ariostesca dell'ecloga, non sembra si possano avanzare ulteriori ipotesi sul perchè la V ecloga dell'*Arcadia* prevalga nelle riprese del prosimetro da parte del ferrarese, poiché tolto questo componimento dubbio dall'analisi delle riprese finora illustrate, rimarrebbero come unico prestito certo dal primo compianto d'Ergasto unicamente i versi lunari, sui quali si sono già illustrate le diverse posizioni assunte dagli studiosi.

Se si dovesse riassumere quanto emerso sinora, dunque, si potrebbe convenire sul fatto che gli elementi che resero il prosimetro sannazariano, o almeno la V ecloga, interessante per l'Ariosto, siano l'aderenza al modello petrarchesco, la circolazione nell'ambiente letterario più qualificato ben rappresentato dal Bembo, e gli innalzamenti elegiaci nello stile. Avendo già discusso le prime due caratteristiche, sarebbe forse interessante considerare la terza, tenendo presente quanto appurato sinora e cioè che l'impiego da parte del ferrarese di alcuni versi più lirici del napoletano non segna necessariamente un rifiuto per uno stile meno alto, né per il genere pastorale, ma semplicemente la volontà dell'autore di arricchire la propria opera di diversi stili e ciò emerge chiaramente nel saggio di Francesco Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio ed intersezione di generi nell'Orlando Furioso*²⁹⁹, dove lo studioso prende in esame i lamenti presenti nel poema³⁰⁰ ed in particolare fra questi, quelli più numerosi, attribuiti al personaggio di Bradamante, affermando, ed è

298Il fiore recherebbe nelle venature dei petali le lettere AI, interpretate da Ovidio, che accoglie entrambe le tradizioni ellenistiche sull'origine del fiore, sia come esclamazione di dolore pronunciata da Apollo per la morte dell'amato Giacinto, sia come iniziali di Aiace (*Met.* X, vv. 207-208 «Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros [Aiace] addat in hunc florem folioque legatur eodem.») (*ibidem*).

299FERRETTI F., *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio ed intersezione di generi nell'Orlando furioso*, in "Italianistica", XXXVII, 3, Pisa-Roma, Francesco Serra, 2008, pp. 63-75.

300Riporto la nota di Ferretti indicante i passi contenenti i lamenti (nel *Furioso* ci si lamenta prevalentemente per amore, ma non mancano i compianti funebri e la disperazione per la propria sorte): «[...] lamento di Sacripante geloso di Angelica (I, 41-44); lamento di Angelica disperata contro la Fortuna (VIII, 40-44, 1-6); Lamento di Orlando geloso di Angelica (VIII, 73, 2-8 – 78, 1-6); lamento di Olimpia tradita e abbandonata da Bireno (X, 25, 3-8 – 33, 1-6); lamento di Orlando prossimo a perdere il senno per amore di Angelica (XXIII, 126-128); lamento di Fiordispina sul suo amore impossibile per Bradamante (XXV, 34, 3-8 – 37); lamento di Rodomonte tradito da Doralice (XXVII, 117, 5-8 – 121); lamenti funebri su Brandimarte di Fiordiligi e Orlando (XLIII, 160-163, 170-174)» dalla nota sono esclusi i lamenti di Bradamante, di cui si occupa nell'articolo (*ivi*, p. 63).

ciò che interessa in questa sede, che «Anzichè una funzione epico-drammatica, i lamenti ariosteschi hanno, piuttosto, una funzione discorsiva di tipo lirico-elegiaco. Sono il terreno fertile per un'intersezione fra generi letterari, un'occasione per attribuire inedite tonalità cavalleresche sia alla lirica amorosa di Petrarca, sia al codice elegiaco dei poeti latini, del Boccaccio di *Filostato* e *Fiammetta*, unitamente alla non meno influente costellazione elegiaca dei petrarchisti tardoquattrocenteschi, come Niccolò da Correggio, Antonio Tebaldeo e Filoteo Achillini»³⁰¹. Ciò che viene messo in luce dalle parole di Ferretti è chiaramente la volontà dell'Ariosto di sperimentare nuove combinazioni di generi in voga nel Cinquecento, tra i quali compariva il genere elegiaco³⁰²: la presenza dell'ecloga V sannazariana all'interno del poema si potrebbe dunque giustificare con tale tendenza del ferrarese, che non solo poteva con essa inserire nella propria opera un prestito da un prosimetro di genere pastorale (genere, come visto, ben praticato al tempo), ma anche, riconoscendo la liricità del compianto di Ergasto, decontestualizzare un lamento elegiaco per ricollocarlo sulla Luna, dove facilmente si poteva sfruttare il carattere oltremondano dei versi del napoletano. È forse per questo “spostamento” operato dall'Ariosto che risulta difficile comprendere il motivo della presenza nel poema dell'ecloga V, ma se si valutasse la presenza dei versi pastorali nel canto XXXIV nell'ottica di sperimentazione dell'autore, essi, forse, acquisirebbero maggiore senso di esservi.

Gli alberi incisi

Nel XIX canto del *Furioso* è collocato l'innamoramento tra Angelica e Medoro: i due si incontrano dopo che il secondo, ferito dai cristiani giunti in soccorso di Zerbino, figlio del Re di Scozia e fratello di Ginevra, viene trovato dalla fanciulla e da questa curato³⁰³. Angelica giunge sul luogo

301Ivi, p. 67.

302Nel 1500-1516 le *Heroides* ovidiane superarono la fortuna delle *Metamorfosi*, contando ben 29 edizioni nell'intervallo di anni indicato, sia in latino che in traduzione, contro le 17 delle seconde (ivi, pp. 67-68).

303Alberto Roncaccia, nel commento al canto XIX, mette in luce alcune somiglianze tra i due innamorati, quasi l'Ariosto volesse fornire alcuni indizi al lettore affinché l'incontro tra i due possa dirsi predestinato: in XIX, 2, 7 «Ma torniamo a Medor» Medoro viene introdotto nella narrazione attraverso la stessa espressione usata dall'autore per Angelica in XII, 23 «Ma torniamo ad Angelica» ed entrambi sono colti durante una fuga, descritta per ambo i personaggi «in forma di sommario rapido, con i verbi al presente e al gerundio accomunati da un aspetto durativo»,

della battaglia (XIX, 17) «avolta in pastorale et umil veste» ma conservando tutta la regalità che si confà al suo titolo («ma in real presenza e in viso bella| d'alte maniere e accortamente oneste»), appunto, questo, che l'Ariosto enfatizza nei versi finali dell'ottava, rivelando che la ragazza all'apparenza umile, altri non era che «Angelica[...]| del Gran Can del Catai la figlia altiera» per sottolineare, come rileva Roncaccia, «l'idea di una nobiltà esclusivamente di sangue e non di cuore», che sarà rivelata dalla donna nell'incontro con il futuro marito quando ella si ritroverà a sposare un semplice fante, ruolo più umile rispetto al suo che la porta ad abbassarsi, mentre Medoro si innalzerà sposando una principessa, poiché in realtà lui, pur non potendo vantare un titolo uguale a quello di Angelica, possiede maggiore nobiltà di cuore³⁰⁴. L'unione dei due, come detto, si colloca all'interno di un *locus amoenus* che i due innamorati rendono testimone del loro amore, incidendo nell'ambiente i loro nomi

36 Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto
vedesse ombrare o fonte o rivo puro,
v'aveva spillo o coltel subito fitto;
così, se v'era alcun sasso men duro:
et era fuori in mille luoghi scritto,
e così in casa in altritanti il muro,
Angelica e Medoro, in varii modi
legati insieme di diversi nodi.

OF, XIX 36

Saranno proprio queste incisioni a far insospettire il signore d'Anglante nel canto XXIII, 102-103

102 Volgendosi ivi intorno, vide scritti
molti arbuscelli in su l'ombrosa riva.
Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti,
fu certo esser di man de la sua diva.
Questo era uno di quei lochi già descritti,
ove sovente con Medor veniva
da casa del pastore indi vicina
la bella donna del Catai regina.

103 Angelica e Medor con cento nodi

che li porta ad addentrarsi nella foresta, luogo in cui avverrà il loro incontro. Tali equivalenze, alla quale si aggiunge la bellezza che tutti e due i personaggi possiedono (tanto che per Medoro si parla di una bellezza femminile), portano Roncaccia ad affermare che «Angelica e Medoro tendono così a fornire una reciproca immagine speculare» (BALDASSARRI G., PRALORAN M., op. cit., pp.460-461).

304 Amore però cambierà Angelica perché da avara ed opportunistica quale è presentata nei primi canti (si pensi ad esempio al suo atteggiamento verso Sacripante), finirà con il donare un suo prezioso anello ai pastori che hanno ospitato lei ed il marito (*ivi*, p. 465 e p. 467).

legati insieme, e in cento lochi vede.
Quante lettere son, tanti son chiodi
coi quali Amore il cor gli punge e fiede.
Va col pensier cercando in mille modi
non creder quel ch'al suo dispetto crede:
ch'altra Angelica sia, creder si sforza,
ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.

Il proseguo della vicenda è noto: Orlando cerca di negare l'evidente amore tra Angelica e Medoro convincendosi che la donna della quale legge il nome ovunque non sia quella da lui amata o che qualora fosse proprio quella Angelica “Medoro” fosse il soprannome attribuito a lui dalla fanciulla per non rendere manifesto il suo amore. Ogni speranza è tuttavia infranta dall'ingresso del Conte in una grotta, le cui pareti recano scritte che sciolgono ogni dubbio presente nel paladino, annunciando chiaramente che in quel luogo Angelica si concesse a Medoro

- 106 Aveano in su l'entrata il luogo adorno
coi piedi storti edere e viti erranti.
Quivi soleano al più cocente giorno
stare abbracciati i duo felici amanti.
V'aveano i nomi lor dentro e d'intorno,
più che in altro dei luoghi circostanti,
scritti, qual con carbone e qual con gesso,
e qual con punte di coltelli impresso.
- 107 Il mesto conte a piè quivi discese;
e vide in su l'entrata de la grotta
parole assai, che di sua man distese
Medoro avea, che parean scritte allotta.
Del gran piacer che ne la grotta prese,
questa sentenza in versi avea ridotta.
Che fosse culta in suo linguaggio io penso;
et era ne la nostra tale il senso:
- 108 -Liete piante, verdi erbe, limpide acque,
spelunca opaca e di fredde ombre grata,
dove la bella Angelica che nacque
di Galafron, da molti invano amata,
spesso ne le mie braccia nuda giacque;
de le commodità che qui m'è data,
io pover Medor ricompensarvi
d'altro non posso, che d'ognior lodarvi

Dopo la lettura dei versi «in arabico» di Medoro, Orlando sconsolato giunge alla dimora di un pastore, che vedendo il paladino triste decide di rallegrarlo raccontandogli la storia di due amanti

che avevano alloggiato poco prima in quel luogo, rivelando di fatto la storia tra Angelica e Medoro e portando Orlando ad infuriarsi. Ciò che interessa in questa sede è tuttavia il motivo degli alberi ed altri elementi naturali (come i sassi) incisi ed usati come supporto di scrittura, poiché, come sarà di seguito illustrato, esso trova esempi nel genere pastorale. Si consideri a tal proposito l'analisi condotta da Massimo Danzi sul *topos* della “scrittura sulla corteccia”³⁰⁵, «cioè il tema del pastore che incide sull’albero ‘frammenti’ della propria vicenda amorosa (una parola, un nome, ecc.)»³⁰⁶ che secondo lo studioso non solo è riscontrabile in diverse opere bucoliche, ma soprattutto esso acquisisce nell'*Arcadia* un'importanza particolare tanto da divenire «nella scrittura di Sannazaro, emblema stesso del libro»³⁰⁷. Si proceda tuttavia con ordine, poiché il *topos* ha origini molto più antiche del prosimetro napoletano: Marilena Caciorgna in *Exempla amantium. Scritte d'amore sulle cortecce degli alberi*³⁰⁸ ricorda che le tracce più antiche infatti risalgono a Callimaco (IV-III secolo a.C.), nel cui frammento 73 il protagonista, Aconzio, innamorato di Cidippide, sfoga le proprie pene amorose incidendo alcuni alberi³⁰⁹. Il motivo poi ebbe successo a Roma in età augustea, tant'è che compare nelle opere di Virgilio, dove si ritrova Gallo nella decima bucolica che incide il nome di Licoride nei sassi e nelle rocce (*Ecl.* X, 52-54 «Certum est in silvis, inter spelaea ferarum,| malle pati, tenerisque meos incidere amores| arbori bus. Crescent illae, crescetis, amores.»), di Propertio che nelle proprie *Elegiae* scrive il nome dell'amata Cinzia nei medesimi elementi naturali scelti dall'amico del poeta mantovano (*Eleg.* I, 18, 21-32 «A quotiens teneras resonant mea verba sub umbras,| scribitur et vestris Cynthia corticibus!| [...] Sed qualiscumque es, resonant mihi “Cynthis” silvae,| nec deserta tuo nomine saxa vacant») e di Ovidio, nelle cui *Heroides*, in particolare nell'epistola di Eone a Paride, la ninfa ricorda gli alberi (un faggio ed un pioppo) incisi con il proprio nome dall'amante (*Her.* 5, 21-30 «Incisae servant a te mea nomina fagi| et legor Oenone

305DANZI M., *Gli alberi e il «libro». Percorsi dell' Arcadia di Sannazaro*, in “Italiq”, XX, Ginevra, Librairie Droz, 2017, pp.119-148.

306Ivi, p. 132.

307Ibidem.

308CACIORGNA M., *Exempla amantium. Scritte d'amore sulle cortecce degli alberi*, in “Fontes”, vol. 11/13, 2008, pp. 1-34.

309(Si citano qui i versi come riportati dall'autrice: ivi, p. 3) *Fr.* 73 «ma possiate parole recare, nelle cortecce intagliate, che dicano per Cidippe l'amore».

falce notata tua,| et quantum trunci, tantum mea nomina crescunt. | Crescite et in titulos surgite recta meos. | Populus est, memini, fluviali consita rivo, | est in qua nostri littera scripta memor; | popule, vive, precor, quae consita margine ripae | hoc in rugoso cortice carmen habes: | "Cum Paris Oenone poterit spirare relicta, | ad fontem Xanthi versa recurret aqua"»³¹⁰. Attraverso questi autori il *topos* giunge sino al Rinascimento e, per ciò che qui interessa, a Sannazaro, nell'opera del quale, come detto, acquisisce un'importanza particolare poiché nell'*Arcadia*, così come in alcuni dei precedenti testi, la scrittura diviene metodo di cura ai patimenti d'amore ma anche al dolore del lutto, valore che il napoletano poté rilevare anche nelle ecloghe dell'amico Pontano, nello specifico nella *Meliseus*, la quale termina con i seguenti versi *Ecl.* 2, 247-48 «Cortice quoque etiam lentescat uulnus et hudo, | quae super ipse linens imponat glutina, libro»³¹¹. Nel prosimetro pastorale inoltre il motivo della pianta incisa compare sin dal *Prologo*³¹², per poi riapparire nella narrazione ben 17 volte³¹³ sempre in contesti di sofferenza o per amore o per lutto. Prima di procedere nel riportare

310 *Ivi*, pp. 15-19.

311 Il motivo della scrittura che cura il dolore è individuato in questi versi da Danzi («Sarà allora necessario aggiungere che proprio il Meliseo pontaniano è il testo che ispira l'ultima egloga del "libro" [l'*Arcadia*] e leggere la terapia letteraria che propone Pontano come uno stimolo alla "scrittura" sannazariana» 2017, p. 136), ma vi accenna anche Vera Tufano in *Le Eclogae di Pontano e la bucolica in volgare di Sannazaro* (in "Italiq", 20, 2017, pp. 73-94) affermando che «Il finale della seconda ecloga di Pontano si chiude programmaticamente con la parola *libro*, che ha un doppio livello di interpretazione: può essere intesa come la corteccia degli alberi di cui deve tornare a prendersi cura Meliseo, ma può intendersi anche nell'accezione di libro vero e proprio, e fare riferimento a un'opera a cui il poeta deve tornare a dedicarsi dopo l'interruzione causata dal dolore per la perdita della donna amata» e dunque Pontano troverebbe nella scrittura il conforto al lutto subito dedicandosi alla stesura di una nuova opera, che secondo la studiosa sarà il *De hortis Hesperidum*. Nella medesima ecloga inoltre compare il *topos* qui indagato al v. 202 «Triste gemunt scriptoque dolent in cortice cedri» (*ivi*, p. 83).

312 *Arcadia*, Prologo, 2 «Per la qual cosa ancora, sì come io stimo, addiviene che *le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi corteci de' faggi* dilettono non meno a chi legge che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri».

313 Si riportano qui i passi evidenziati da Danzi: *Ecl.* I 104 «Quest'alberi di lei sempre ragionano | e ne *le scorze scritte* la dimostrano, | ch'a pianger sempre et a cantar mi spronano»; Pr. III 22 «Appresso di costui era Paris, che con la falce avea cominciato a *scrivere "Enone" a la corteccia di un olmo*»; *Ecl.* IV 1-5 «Chi vuole udire i miei sospiri in rime, | [...] *legga per queste querce e per li sassi*»; Pr. V 13 «Ove, sì come io stimo, *trovaremo molti alberi nei quali* io un tempo, [...] con la mia falce *scrissi il nome* di quella che sovra tutti gli greggi amai; e credo che ora le lettere insieme con gli alberi siano cresciute»; Pr. VI 1 «Mentre Ergasto cantò la pietosa canzone, Fronimo, sovra tutti i pastori ingegnossissimo, *la scrisse in una verde corteccia di faggio*»; *Ecl.* IX 121-123 «Qualunque per amor sospira e brama | *leggendo i tronchi ove segnata stai*, | "Beata lei -dirà- chi il ciel tant'ama!"; *Ecl.* XI 15 «e quant'io parlo *per li tronchi scrivi*»; *Ecl.* XI 34 «*scrivi* i miei dolori *in le tue foglie*»; *Ecl.* XI 100-107 «Non che sia degno da notarsi in carte, | ma che sol reste qui tra questi faggi | così colmo d'amor, privo d'ogni arte; | acciò che *in questi tronchi aspri e selvaggi* | *leggan* gli altri pastor che qui verranno | [...] e poi crescendo ognor più d'anno in anno, | memoria sia di lei fra selve e monti»; *Ecl.* XII 1-3 «Qui cantò Melibeo, qui proprio assisimi, | quand' *ei scrisse in quel faggio*: "Vidi, io misero, | vidi Filli morire, e non uccisimi"; *Ecl.* XII 10-11 «e via più dentro il cor m'induro e inaspero | pensando a quel che *scrisse in un giunipero*»; *Ecl.* XII 22 «Volgi in qua gli occhi e mira *in su quel corilo*»; *Ecl.* XII 70-71 «*scrissi i miei versi in su le poma puniche*, | e ratto diventâr sorba e corbezzoli»; *Ecl.* XII 271-72 «Summonzio, *io per li tronchi scrivo e vergole*, | e perché la lor fama più dilatesi | per longinqui paesi ancor dispergole.»; *Ecl.* XII 26 «ma cerca ben se v'è *pur altro arbuscolo*»; *Ecl.* XII 244-45 «Deh, se ti cal di me, Barcinio, *scribili*, | *a tal che poi, mirando in questi cortici*, | l'un arbor per pietà con l'altro assibili» (DANZI M., 2017, pp. 134-135).

quanto riscontrato da Danzi si può notare la differenza di significato che tale *topos* acquisisce nell'*Orlando Furioso*: Ariosto infatti aderisce alla tradizione che vede gli amanti incidere i propri nomi nell'ambiente, ma di certo non attribuisce nessun valore “curativo” a tali scritture, dato che saranno proprio queste ad addolorare Orlando. All'interno dell'*Arcadia* tuttavia la scrittura sulle piante ha anche un ulteriore significato: le lettere incise sulla corteccia crescono e si modificano con questa e, riportando le parole dello studioso, «In questo modo, il lamento che il pastore affida al tronco è destinato necessariamente, biologicamente, a farsi ‘racconto’. Nei termini ridotti dell’emblema, il *topos* allude al processo di formazione-composizione dell’*Arcadia*». Sannazaro sembra dunque accogliere, specialmente nella quinta prosa («credo che ora le lettere insieme con gli alberi siano cresciute») e nell’undicesima ecloga (vv. 103-106 «in questi tronchi aspri e selvaggi leggan gli altri pastor che qui verranno [...] e poi crescendo ognor più d’anno in anno, memoria sia di lei fra selve e monti») la stessa sfumatura che già era presente in alcuni dei modelli latini sopra citati, ma le lettere che cresceranno con i tronchi nel prosimetro non sarebbero solo quelle delle parole incise sugli alberi dai pastori, ma anche quelle che lo stesso autore si accingeva a scrivere e cioè il *topos*, nell’*Arcadia*, rappresenterebbe le prime ecloghe sciolte “cresciute” poi in prosimetro, come se lo scrittore-pastore avesse affidato la stesura della propria opera ad un supporto naturale³¹⁴. È facilmente presumibile che tale sfumatura di significato non vi sia nell'*Orlando Furioso*, dove la scrittura degli amanti, pur essendo funzionale al proseguo del racconto e soprattutto alla follia d'Orlando, sembra comunque frutto di una reminiscenza dell'autore della tradizione sopra illustrata che vedeva gli innamorati incidere le cortecce e i sassi con i loro nomi per rendere manifesti i propri sentimenti. In questi termini l'uso che l'autore fa del *topos* risulta più simile a quello con cui viene adoperato dal Sannazaro in un'altra sua opera, la canzone *Or son pur solo, e non è chi mi ascolti*, componimento nel quale il poeta, immerso in uno scenario notturno, dialoga con la natura manifestando il proprio dolore per amore, al quale vede come unica soluzione la morte: ai versi 43-45, in un ricordo del passato, si legge «Talor, in queste selve risospinto,| scrivea di tronco in tronco

³¹⁴Ivi, p. 137.

sospirando| de la mia donna il nome» dove la ripresa del motivo è qui effettuata in quanto caratteristica tipica degli amanti³¹⁵ e non con i possibili significati che poteva aver acquisito nell'*Arcadia*, in uso dunque simile a quello che ne fa l'Ariosto.

315Con lo stesso intento il *topos* compare nelle *Rime* di Niccolò da Correggio nel componimento 364, vv. 31-32 «Io mi ricordo ancor quando su gli aceri| scrivevo el nome tuo, ne i saxi e in polveri» (CORREGGIO NICCOLÒ, *Opere*, a c. di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969).

Capitolo terzo

IL SOGNO E LA FOLLIA AMOROSA

III.1 Premessa

Questo capitolo sarà dedicato all'analisi di due tematiche che si ritrovano sia nell'*Arcadia* che nel *Furioso*: il tema della malattia amorosa e quello del sogno. Il primo motivo vedrà la presentazione del concetto di amore-morbo pervenuto dall'antichità greco-latina sino al Rinascimento, dove troverà uno spazio letterario particolare nel personaggio di Orlando, per poi indagare eventuali punti comuni con la sofferenza amorosa del pastore Clonico; per il secondo motivo invece l'attenzione sarà concentrata prevalentemente sull'episodio del canto VIII del *Furioso* dove il conte Orlando farà un sogno premonitore, simile a quello che investe Sincero nella XII prosa dell'*Arcadia*.

III.2 La malattia d'amore

III.2.1 Dall'antichità a Petrarca

Già nella letteratura greca il sentimento amoroso era causa di una specifica sintomatologia fisica, quali ad esempio un battito cardiaco accelerato, il tremore delle membra, un calore che si espande in tutto il corpo, effetti che nel V secolo a. C. investivano la poetessa greca Saffo non appena il suo sguardo sfiorava l'amata, in maniera così intensa da farle credere di essere in procinto di morire³¹⁶.

³¹⁶Si riportano qui i versi 7-17 del frammento 31 della poetessa nella traduzione di Gennaro Tedeschi: «come, anche per poco, ti guardo ecco che non riesco più a parlare, ma la lingua è spezzata, un fuoco sottile subito sotto la pelle si è diffuso rapidamente, con gli occhi nulla vedo, le orecchie ronzano, su me il sudore si spande e un tremito tutta mi

Sintomi simili si ritrovano qualche secolo più tardi nella poesia latina, in particolare nella poesia elegiaca, della quale un buon rappresentante è certamente Catullo, autore del I secolo a.C. che chiaramente appella l'amore come “morbo” nel carme 76, chiedendo agli dei di «taetrum hunc deponere morbum»³¹⁷. Nella poesia d'amore dunque il sentimento provato si manifesta sempre più come una malattia, con sintomi non solo fisici ma anche psichici, tant'è che chi si ritrova a soffrire per amore facilmente cade vittima della malinconia, della depressione e della follia, come accadeva a Propertio, poeta elegiaco del I secolo a. C. amante di Cinzia: «Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,| contactum nullis ante Cupidinibus.| Tum mihi constantis deiecit lumina fastus| et caput impositis pressit Amor pedibus,| donec me docuit castas odisse puellas| improbus, et nullo vivere consilio.| Et mihi iam toto furor hic non deficit anno,| cum tamen adversos cogor habere deos.»³¹⁸, dove il termine *furor* indica appunto la perdita di senno (*consilio*) a causa della passione che travolge l'amante. Tale termine compare anche nel *De rerum natura* di Lucrezio (I secolo a. C.), nel quale, in conclusione del IV libro dedicato a provare l'esistenza dei simulacri³¹⁹, l'autore tratta dei sogni e della fisiologia e psicologia dei sentimenti amorosi. I due temi si succedono in quanto correlati tra loro poiché sia il sogno che l'amore risultano essere illusioni mentali generate dai *simulacra*³²⁰: l'amante, colpito dalle particelle di atomi che si staccano dalla figura dell'amato/a, cade vittima di una violenta e rovinosa passione, il *furor* appunto, in soluzione della quale Lucrezio consiglia di “vagare con Venere vagabonda” e cioè distrarsi con altri soggetti che possano in parte

cattura, più verde dell'erba sono, poco lontano dall'essere morta sembro a me stessa» (SAFFO, *Frammenti*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di G. Tedeschi, Trieste, Eut, 2014, pp. 34-35).

317Carm.76, vv. 17-26 «O di, si uestrum est misereri, aut si quibus umquam| extremam iam ipsa in morte tulistis opem,| me miserum aspice et, si uitam puriter egi,| eripite hanc pestem perniciemque mihi,| quae mihi surrepens imos ut torpor in artus| expulit ex omni pectore laetitia. Non iam illud quaero, contra me ut diligat illa,| aut (quod non potis est) esse pudica uelit;| ipse ualere opto et taetrum hunc deponere morbum. O di, reddite mi hoc pro pietate mea.» (CATULLO, *Carmina*, 76, ed. a cura di G. Maggiali, I. Turrini -testo originale a c. di W. Eisenhut, 1983-, in *Musisque Deoque*, 2009: <http://www.mqdq.it/texts/CATVLL|carm|076>)

318PROPERTIO, *Elgiae*, I, 1, vv. 1-8, edizione a c. di C. Formicola (testo base a c. di P. Fedeli, 1984), in *Musisque Deoque*, 2009: <http://mizar.unive.it/mqdq/public/testo/testo/codice/PROP%7Cele1%7C001>.

319«membrane sottilissime che, staccandosi dagli oggetti e penetrando nelle pupille, rendono possibile la visione del mondo esterno (IV, 54 sgg.)» (LUCREZIO, *De rerum natura*. Editio princeps (1472-73), a c. di M. Beretta, Bologna, Bononia University Press, 2016, p. 18.

320Così l'autore latino traduce il termine greco epicureo εἰδῶλα.

attenuare la forza del desiderio amoroso³²¹.³²²

La sintomatologia amorosa sinora illustrata si ritrova, più avanti nei secoli, anche nella poesia petrarchesca, come ben evidenziato da Massimo Ciavoletta³²³, il quale prende in esame quattro sonetti del poeta padovano (LXXXIII *Se bianche non son prima ambe le tempie*; CVII *Non veggio ove scampar mi possa omai*; CXVI *Pien di quella ineffabile dolcezza* e CXXX *Poi che 'l camin m'è*

321«Ulcus enim vivescit et inveterascit alendo| inque dies gliscit furor atque aerumna gravescit,| i non prima novis conturbes vulnera plagis| vulgivagaque vagus Venere ante recentia cures| aut alio possis animi traducere motus.| Nec Veneris fructu caret is qui vitat amorem,| sed potius quae sunt sine poena commoda sumit» (LUCREZIO, *De rerum natura* IV, vv. 1068-1074: testo a c. di F. Mambrini, in *Musisque Deoque*, 2010 <https://mizar.unive.it/mqdq/public/testo/testo/codice/LVCR%7Crena%7C004>).

322Lucrezio risulta interessante per il tema che si andrà trattare in questo capitolo non solo per l'accostamento, come visto, di sogno ed amore, ma anche perchè nella sua biografia compare un episodio che vede l'uso di un filtro d'amore e dell'impiego della magia in ambito amoroso si tratterà più avanti. Si racconta infatti che l'autore scrisse il *De rerum natura* «per intervalla insaniae», scrivendo dunque nei momenti di lucidità a lui concessi dal *furor* procuratogli da un «poculum amatorium» che degenerò tanto da spingerlo al suicidio: la notizia è diffusa da San Girolamo, autore del IV secolo, il quale, in una nota alla traduzione dei *Chronica* di Eusebio (260-339), nella vita di Lucrezio commenta «Hier. chron. ad Olymp. 171,3-4: Titus Lucretius poeta nascitur, qui postea amatorio poculo in furorem versus, cum aliquot libros per intervalla insaniae conscripsisset, quos postea Cicero emendavit, propria se manu interfecit anno aetatis XLIII» (BERETTA M., op. cit., p.9). Si consideri che il *De rerum natura* venne riscoperto nel 1417 da Poggio Bracciolini in una biblioteca non lontano da Costanza: l'intellettuale portò l'opera lucreziana a Firenze dove la cedette a Niccolò Niccoli perchè ne facesse una copia, riavendola solo nel 1434. La copia di Niccoli, terminata nel 1437, divenne la base per le edizioni successive. Si rileva una circolazione dell'opera anche nell'Italia meridionale poiché il fiorentino Lorenzo Bonincontri verrà a conoscenza del *De rerum natura* proprio mentre si trovava presso il Pontano: aderendo alla critica verso l'eterodossia del trattato lucreziano Bonincontri tornerà nella città medicea dove comporrà il *De rerum naturalium et divinarum* ed il *De rebus coelestibus* contro la teoria atomistica. Le edizioni a stampa tuttavia si concentrano quasi esclusivamente nell'Italia settentrionale a causa del maggior sviluppo dell'attività tipografica: l'*editio princeps* si ebbe infatti a Brescia nel 1473 per i tipi di Tommaso Ferrando sulla base di un unico manoscritto, alla quale poi seguirà, nella stessa città, un'edizione del 1496. In area veneta invece si contano due edizioni veneziane, una del 1495 e l'aldina del 1500, ed una veronese del 1486. Nel 1512 tuttavia vedrà la luce l'edizione Giuntina curata a Firenze da Pier Candido Decembrio sulla base di alcune correzioni suggerite da Michele Marullo ed il Pontano, segno dell'ampia diffusione che l'opera ebbe tra il Quattrocento ed il Cinquecento (*ivi*, pp. 39-52).

323CIVOLELLA M., *La stanza della memoria: amore e malattia nel Secretum e nei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Quaderns d'Italia», 11, Los Angeles, 2006, pp. 55-63. Tuttavia conclusioni simili a quelle che si illustreranno fra poco sono tratte anche da Natascia Tonelli in *Malinconia, frenesia e presentimento nei RVF*, saggio nel quale la studiosa individua l'origine dell'approccio scientifico del Petrarca al sentimento tipico dell'elegia fra il 1472 ed il 1473 quando il medico Giovanni Dondi dall'Orologio gli aveva inviato un sonetto contenente una richiesta d'aiuto in ambito amoroso (il componimento era una «riproposizione di luoghi topici e di modalità petrarchesche» sul tema della sofferenza per amore) nel quale si delineava in versi la patologia tipica del malinconico. Petrarca, nel rispondere all'amico, dimostra «non minore consapevolezza scientifica», deducendo dai sintomi descritti dal Dondi che la malattia di cui questo soffriva era la frenesia (sonetto 244 dei RVF, vv. 1-4 «Il mal mi preme et mi spaventa il peggio,| al qual veggio si larga et piana via| ch'io son intrato in simil frenesia,| et con duro pensier teco vaneggio»): secondo la studiosa, nel rivedere il *Canzoniere* l'anno successivo, l'aretino terrà conto di questo breve dialogo con il medico inserendo tra i suoi componimenti non solo la risposta al Dondi (appunto il sonetto 244), ma, avvicinandosi all'amore in maniera medico-scientifica, i versi inerenti alla premonizione della morte di Laura (sonetti 246-251), «Quasi che, all'estremo di sua vita, l'accidentale sopraggiungere del bigliettino di un amico abbia improvvisamente suggerito a Petrarca la chiave di chiusura per la prima parte della sua storia». Il componimento del Dondi si figura dunque come un «inaspettato stimolo esterno giunto a favorire la declinazione scientificamente coerente [...] della tappa narrativa già dantesca per la quale mancava il tassello iniziale e decisivo, la rubrica specifica sotto la quale infine iscrivere» (TONELLI N., *Malinconia, frenesia e presentimento nei RVF*, in *Petrarca e la medicina: atti del convegno di Capo d'Orlando (27-28 giugno 2003)*, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2006, pp. 110-111; sul rapporto tra Petrarca e il Dondi si legga nella stessa raccolta l'articolo di Sebastiano Gentile, *Petrarca e*

chiuso di mercede) sottolineandone non solo il linguaggio inerente alla pena d'amore, ereditato dalla tradizione precedente alla quale si è accennato, ma soprattutto il debito che tali versi contraggono nei confronti delle concezioni psicologiche medievali, aspetto su cui varrà la pena soffermarsi poiché queste saranno ben presenti anche agli autori cinquecenteschi³²⁴. Nei sonetti selezionati da Ciavoletta è ricorrente il tema dell'immagine mentale dell'amata, che è declinato da Petrarca nell'accezione negativa che i “fantasmi” (o *phantasmata*, per l'appunto le figurazioni mentali dell'oggetto amato che occupano i pensieri dell'amante) assumono nella teoria filosofica di Sant'Agostino, accolta dal poeta nel dialogo *Secretum* (1347-1353), dove egli stesso è presente come interlocutore del Santo³²⁵: qui il teologo afferma che la visione dell'oggetto amato produce una serie di immagini mentali che vanno ad affollare l'anima opprimendola ed allontanandola da Dio (Agostino: «Hinc pestis illa phantasmatum vestros discerpens laceransque cogitatus, meditationibusque clarificis, quibus ad unum solum summumque lumen ascenditur, iter obstruens varietate mortifera.»³²⁶). Petrarca si rifà qui alle teorie medico-filosofiche medievali che ereditano, per mediazione araba e scolastica, quelle elaborate da Aristotele e Galeno, per le quali l'anima risulta suddivisa in tre parti, ognuna delle quali governa una determinata facoltà umana: la parte razionale, che ha sede nell'encefalo corrisponde alla facoltà animale; a quella passionale, che ha sede nel cuore, corrisponde la facoltà vitale; mentre quella che regola gli appetiti ha sede nel fegato e presiede la facoltà naturale. La teoria delle immagini mentali si ricollega alla prima facoltà, quella razionale, alla quale sono legati i sensi detti esterni (tatto, gusto, olfatto, vista, udito) che vengono elaborati dai sensi interni, in particolare dal *sensus communis*, collocato nella parte anteriore

gli auctores di medicina, pp.163-177).

324Petrarca dunque coniuga l'accuratezza scientifica dei trattati medici medioevali con le caratteristiche della poesia classica elegiaca.

325Scrive Santagata, nel magistrale saggio sul *Canzoniere* petrarchesco che Sant'Agostino «presentava il modello storico di un intellettuale cristiano sul quale disegnare la propria parabola umana e culturale [...] Nella figura di Agostino covivevano dualità con le quali Petrarca si sentiva profondamente consonante. Agostino era un santo ed era intellettuale; Padre della Chiesa, ma anche imbevuto di cultura classica e sensibile alle lusinghe della letteratura; teologo, ma teologo dell'anima; rigorista, ma passato attraverso l'esperienza della lacerazione e del peccato» SANTAGATA M., *I frammenti dell'anima*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 41. Al saggio si rimanda anche per una presentazione del *Secretum* alle pagine 56-101.

326Il testo, tratto dal I libro dell'opera petrarchesca, è quello riportato da Ciavoletta, il quale cita a sua volta da PETRARCA F., *Secretum*, a cura di G. Ponte, Milano, Mursia, 1968 (*ivi*, p. 58).

dell'encefalo, che recepisce le esperienze sensibili. Ciò che da esso è ricevuto viene successivamente immagazzinato nella *phantasia* (o *imaginatio*) regolata dalla *virtus imaginativa* che ha sede nel ventricolo medio dell'encefalo³²⁷. Tale teoria si unisce a quella umorale, elaborata dalla medicina greca ed ereditata dal Medioevo: essa prevede che ad ogni facoltà dell'anima corrispondano determinati spiriti (si hanno quindi quelli animali, che risiedono nel cervello, quelli vitali che hanno sede nel cuore e quelli naturali che si trovano nel fegato³²⁸) e che all'alterarsi degli equilibri di questi corrispondano delle degenerazioni patologiche o caratteriali. Una possibile causa dello sconvolgimento degli spiriti si ritrova proprio nella vista dell'oggetto desiderato o amato, che provocherebbe un surriscaldamento del corpo, un aumento della bile nera (*mélaina kòle*) e degli spiriti vitali, che dal cuore si propagherebbero nel resto dell'organismo sovrastando gli altri spiriti ed in particolare quelli animali che risulterebbero inariditi dal calore generatosi. Ciò porterebbe ad una compromissione delle facoltà intellettive e a fissare i *phantasmata* dell'amato nella *phantasia*, impedendo di fatto altri pensieri³²⁹, mentre l'aumento di bile nera altererebbe lo stato psico-emozionale del soggetto rendendolo malinconico ed ossessionato dal raggiungimento della persona desiderata³³⁰. Rileggendo dunque i sonetti petrarcheschi alla luce di tali teorie la ricorrente

327Su quali e quante siano le *virtutes* collegate alla facoltà razionale le teorie filosofiche e quelle mediche divergono: le prime contano anche la *virtus aestimativa* che «è localizzata nella parte dorsale del ventricolo medio dell'encefalo, e percepisce le intenzioni non sensibili che esistono nei singoli oggetti sensibili», la *virtus conservativa et memorialis* che custodisce ciò che è percepito dalla precedente e l'*humana rationalis*, mentre le seconde si limitano ad osservare quelle sopra esposte (*ivi*, pp. 59-60).

328Lo spirito, o *pneuma*, era ritenuta una sostanza la cui natura le consentiva di far interagire anima e corpo, altrimenti divisi: «Composto della stessa sostanza di cui son fatte le stelle è così sottile da avvicinarsi alla natura immateriale dell'anima, ma allo stesso tempo è un corpo che può entrare in contatto con il mondo sensibile.» (*ivi*, p. 62). Tali spiriti sono gli stessi sui quali agisce la visione che Dante ha, quando aveva 9 anni, di Beatrice e di cui racconta nella *Vita Nova* (II, 1): «Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia. In quello punto dico veramente che lo spirito della vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: "Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi". In quello punto lo spirito animale, lo quale dimora ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando specialmente a li spiriti del viso, sì disse queste parole: "Apparuit iam beatitudo vestra". In quello punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere e piangendo disse queste parole: "Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!". D'allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima [...]» ALIGHIERI D., *Vita Nova*, a c. di S. Carrai, Milano, BUR, 2009.

329Il cervello era ritenuto un organo freddo ed umido e l'alterazione di tale stato generata dal calore degli spiriti vitali portava ad una compromissione dell'organo. Spiega inoltre Civoletta che «La permanenza delle immagini, dei *phantasmata* della percezione è direttamente proporzionale allo stato di infiammazione del ricettacolo stesso.» (*ivi*, p. 61).

330«Il delirio malinconico che scaturisce da questa perversione dei sensi interni trascina l'amante in una *quête* per un'immagine perennemente riflessa nella sua memoria, in un vano, ossessivo tentativo di possedere un oggetto del

immagine di Laura segnalerebbe che nel poeta è accaduto proprio quanto descritto sinora, come affermato da Sant'Agostino nel *Secretum*.

III.2.2 Orlando furioso per amore

III.2.2.1 La patologia amorosa nel Cinquecento

Considerando che Petrarca è annoverato tra gli autori a cui l'Ariosto fa riferimento per la stesura del proprio poema, una analisi simile a quella condotta sugli scritti dell'aretino può essere applicata anche alla figura di Orlando, la cui follia risulterebbe, secondo tali teorie, la naturale conseguenza della passione amorosa provata dal paladino per Angelica. Nel Cinquecento la scienza medica risentiva ancora della tradizione medievale e contemplava tra le patologie la malattia d'amore che comprendeva «due categorie nosologiche ben distinte: da un lato le malattie veneree, [...] che provocano dei disturbi organici visibili, dall'altro le malattie della testa, come la malinconia erotica, che possono provocare gravi disturbi mentali (depressione, pensieri suicidi), comportamentali (insonnia, inappetenza, licanthropia, convulsioni, balbuzie) o fisiologici (traspirazione, priapismo, palpitazioni)»³³¹: la patologia di cui risulta soffrire il paladino ariostesco, come si vedrà a breve, rientra nella seconda categoria ed è l'*amor heroicus*, termine coniato da Arnaldo di Villanova³³² nel XIII-XIV secolo che designa «un'esperienza patologica ben nota a quegli innamorati che

desiderio che non può mai essere né colto né raggiunto» (*ivi*, p. 63).

331POMA R., *Metamorfosi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)*, in "Revue des littératures européennes", XII, 2, Bologna, 2007, p. 39.

332Fu medico, alchimista e filosofo nato in Spagna attorno al 1240. Formatosi sui testi di medicina e scienze arabi ed ebraici, si trasferì sul finire del XIII secolo in Francia, dove fu dapprima allievo e di seguito insegnante alla scuola di medicina di Montpellier. Nel 1281 divenne primo medico di re Pietro III d'Aragona e dei figli di questo. Forse per influenza di Gioacchino da Fiore, Arnaldo si avvicinò all'ordine francescano di cui sposò in particolare l'ideale della povertà, nonostante alcune sue opere di natura teologica furono largamente contestate dal fronte cristiano costandogli anche l'accusa d'eresia, come avvenne per il *De adventu Antichristi*, per il quale fu condannato dai maestri parigini: a salvarlo da tali critiche fu proprio la sua abilità di medico poiché nel 1301, recatosi a Roma su convocazione pontificia per il processo d'eresia, curò papa Bonifacio VIII ottenendo il ritiro delle accuse (MANSELLI R., *Arnaldo di Villanova e i papi del suo tempo tra religione e politica*, in "Studi romani", VII, 2, Roma, 1959, pp. 146-148).

“assolutizzano” il proprio oggetto d’amore senza possederlo, senza appagamento sessuale. Il suo centro di irradiazione è l’immaginazione, un’immaginazione che si fissa sull’oggetto desiderato, che si ritiene piacevole e che non si riesce a ottenere»³³³, di fatto, dunque, il mal d'amore di cui si è parlato sinora³³⁴. Il medico spagnolo, nel suo trattato *De amore heroico* (1276-1286), descrive l'iter della patologia individuandone la causa nello sconvolgimento umorale provocato dell'immagine dell'amata descritto in precedenza, analizzandone poi gli effetti sulla ragione: l'oggetto dell'ossessione «non solo [...] è considerato buono, ma è addirittura considerato migliore di qualunque altro, a causa di un errore [di giudizio] inconsapevole»³³⁵. I rimedi proposti da Arnaldo alla malinconia e alla follia che derivano dall'*hereos* sono o l'ottenimento dell'oggetto desiderato oppure la sostituzione di questo con uno maggiormente raggiungibile. Il suo trattato godrà di una buona fortuna, tanto da vederne un'edizione nel 1504 a Lione e la sua analisi medico-scientifica della patologia amorosa non vedrà grosse modificazioni per tutto il XIV e XVI secolo.

III.2.2.2 La malattia d'Orlando

Sulla base di quanto esposto sinora si proceda dunque all'analisi di tale patologia nel personaggio d'Orlando. Il paladino, come detto, fa la sua prima comparsa nel poema ariostesco al canto VIII

333POMA R., 2007, p. 39. Il termine *hereos* compare per la prima volta in un manoscritto di Oxford, Corpus Christi College 189 del XII secolo come trascrizione insolita del termine greco *eros*, tuttavia l'affermazione del termine *hereos* nei trattati medici si avrà solo nel XIII secolo quando «Data l'estrema mobilità dell'"h" nel latino medievale, il nuovo termine presenta alcuni vantaggi. *Hereos* permette infatti di evitare la confusione fra "amore" (*eros*) e "eroe" (*heros*), e di designare con un solo termine una categoria ben precisa di *amor* [quello patologico]. Inoltre, in virtù della similitudine con il sostantivo *heros*, *hereos* suggerisce il legame sottile fra malattia d'amore e carattere eccezionale degli individui che ne possono essere affetti: gli eroi» (*ivi*, p. 42).

334La teoria medico-filosofica greco-bizantina pur individuando un'ampia sintomatologia amorosa non elaborò mai una vera e propria patologia poiché risentiva della filosofia platonica la quale valorizzava l'amore come *motus ad perfectionem*. Già nel II secolo dopo Cristo tuttavia, nel trattato *De morbis acutis et chronicis libri VIII* del medico latino Celio Aureliano, compare tra le malattie l'*eroticon* che indica proprio la malattia d'amore. Nella scienza medica araba invece compare il termine *al-'ishq* per indicare il desiderio inarrestabile di ottenere l'oggetto amato che conduce alla malattia amorosa e che porta a conseguenze come *qurub* «un tipo di malinconia che riduce l'uomo alle sembianze e al comportamento di un lupo». Da qui in poi il mal d'amore e la malinconia divengono indistinguibili nella trattazione medica (*ivi*, p. 40-42).

335*Ivi*, p. 45: Poma cita qui il testo di Arnaldo secondo l'edizione di MCVAUGH M., *Tractatus Arnaldi de Villanova de amore heroico. Introduzione e edizione critica*, in *Arnaldi de Villanova Opera Medica Omnia*, III, Barcelona, 1985, p. 11-54.

dove sin da subito viene presentato in preda ad affanni amorosi che gli impediscono il sonno poiché il pensiero dell'amata Angelica gli si è già fissato nella mente:

- 71 La notte Orlando alle noiose piume
del veloce pensier fa parte assai.
Or quinci or quindi il volta, or lo rassume
tutto in un loco, e non l'afferma mai:
qual d'acqua chiara il tremolante lume,
dal sol percossa o da' notturni rai,
per gli ampi tetti va con lungo salto
a destra et a sinistra, e basso et alto.
- 72 La donna sua, che gli torna a mente,
anzi che mai non era indi partita,
gli raccende nel core e fa più ardente
la fiamma che nel dì pareva sopita.
Costei venuta seco era in Ponente
fin dal Cataio; e qui l'avea smarrita,
né ritrovato poi vestigio d'ella
che Carlo rotto fu presso a Bordella.

OF, VIII, 71-72

Per evidenziare l'attenzione scientifica che l'Ariosto pone nella descrizione dei sintomi d'Orlando, vale la pena sottolineare in questi versi alcuni elementi: il ricorrere dell'immagine dell'amata nella mente del cavaliere «La donna sua, che gli torna a mente,| anzi che mai non era indi partita» ed il calore che tale visione stimola «gli raccende nel core e fa più ardente| la fiamma che nel dì pareva sopita». Il conte è dunque colto nel momento in cui la malattia è ormai abbastanza sviluppata, tanto da impedirgli di dormire riproducendo in sogno le proprie angosce diurne e da portarlo ad abbandonare i propri compagni d'armi per precipitarsi alla ricerca di Angelica: se durante il giorno infatti il paladino teme costantemente che la fanciulla possa esser aggredita da «lupi rei»³³⁶, durante

³³⁶Dopo aver paragonato nella stanza 76 la figura di Angelica fuggita da Namò (presso il quale era tenuta in custodia per volere di Carlo affinché non vi fossero conflitti all'interno del suo esercito a causa della donna) a quella di un agnello smarrito dal pastore, Orlando si chiede dove sia finita e se qualcuno abbia già insidiato la sua virtù *OF, VIII, 77*: «Dove, speranza mia, dove ora sei?| vai tu soletta forse ancor errando?| o pur t'hanno trovata i lupi rei| senza la guardia del tuo fido Orlando?| e il fior ch'in ciel potea pormi fra i dèi,| il fior ch'intatto io mi venia serbandò| per non turbarti, ohimè! l'animo casto,| ohimè! per forza avranno colto e guasto.». L'ambiguità dell'espressione «lupi rei», che può indicare sia gli animali veri e propri (proseguendo così il paragone tra la fanciulla ed un agnello), sia i personaggi che attenteranno alla sua castità (quali Sacripante e l'Eremita), ricorda la duplicità di significato che il termine “lupi” assume all'interno dell'*Arcadia*. Scrive infatti Marina Ricucci che «il tema dei lupi si rivela [...] peculiare della poesia bucolica di Jacopo Sannazaro e Pietro Jacopo De Gennaro, i quali, obliata l'equazione *lupi=chierici*, vollero ricollegarsi direttamente all'allegoria politica dantesca. Quella che aveva fatto dei Fiorentini *lupi rapaci*.», nella II ecloga del prosimetro infatti Sannazaro affida a Montano un'invettiva contro i lupi che minacciano il gregge (vv. 19-56), laddove scoprendo l'allegoria bucolica, il poeta, attraverso il suo pastore, si scaglia

la notte rielabora tali paure in un sogno nel quale la donna appare in pericolo e gli chiede aiuto

- 79 Già in ogni parte gli animanti lassi
davan riposo ai travagliati spirti, chi su le
piume, e chi su faggi o mirti:
tu le palpebre, Orlando, a pena abbassi,
punto da' tuoi pensieri acuti ed irti;
né quel sì breve e fuggitivo sonno
godere in pace anco lasciar ti ponno
- 80 Parea ad Orlando, s'una verde riva
d'odoriferi fior tutta dipinta,
mirare il bello avorio, e la nativa
purpurea ch'avea Amor di sua man tinta,
e le due chiare stelle onde nutriva
ne le reti d'Amor l'anima avinta:
io parlo de' begli occhi e del bel volto,
che gli hanno il cor di mezzo il petto tolto.
- 81 Sentia il maggior piacer, la maggior festa
che sentir possa alcun felice amante;
ma ecco intanto uscire una tempesta
che struggea i fiori, et abbattea le piante:
non se ne suol veder simile a questa,
quando giostra aquilone, austro e levante.
Parea che per trovar qualche coperto,
andasse errando invan per un deserto.
- 82 Intanto l'infelice (e non sa come)
perde la donna sua per l'aer fosco;
onde di qua e di là del suo bel nome
fa risonare ogni campagna e bosco.
E mentre dice indarno: -Misero me!
Chi ha cangiata mia dolcezza in tosco ?-
ode la donna sua che gli domanda,
piangendo, aiuto, e se gli raccomanda.
- 83 Onde par ch'esca il grido, va veloce,
e quinci e quindi s'affatica assai.
Oh quanto è il suo dolore aspro et atroce,
che non può rivedere i dolci rai!
Ecco ch'altronde ode da un'altra voce:
-Non sperar più di gioirne in terra mai.-
A questo orribil grido risvegliossi,
e tutto pien di lacrime trovossi.

contro la politica finanziaria degli Aragonesi finendo però per dichiararsi fedele alla dinastia, individuando nell'espressione «falsi lupi» che compare al v. 40 dell'ecloga la falsità di Antonello Petrucci e Francesco Coppola, funzionari regi che aderirono alla Congiura dei Baroni (RICUCCI M., 2001, pp. 110-150).

84 Senza pensar che sian l'imagin false
quando per tema o per disio si sogna,
de la donzella per modo gli calse,
che stimò giunta a danno od a vergogna,
che fulminando fuor del letto salse.
Di piastra e maglia, quanto gli bisogna,
tutto guarnissi, e Brigliadoro tolse:
né di scudiero alcun servigio volse.

85 E per potere entrare ogni sentiero,
che la sua dignità macchia non pigli,
non l'onorata insegna del quartiere,
distinta di color bianchi e vermigli,
ma portar volse un ornamento nero;
e forse acciò ch'al suo dolor simigli:
e quello avea già tolto a uno amostante;
ch'uccise di sua man pochi anni inante.

OF, VIII, 79-85

Sul tema onirico si tornerà in seguito. Per ora l'attenzione si concentri sui seguenti punti: nelle prime due stanze viene ribadito che la mente del paladino è piena di pensieri «acuti ed irti» e viene poi esplicitato che la sua anima è sopraffatta dall'amore («ne le reti d'Amor l'anima avinta»), mentre nell'ottantaquattresima stanza il narratore sottolinea che il paladino «Senza pensar che sian l'imagin false» crede a quanto visto in sogno, avendo chiaramente ottenebrata la ragione dall'amore per la fanciulla, ed accorre immediatamente in aiuto di questa, sia abbandonando i propri compagni (la mente di Orlando è occupata solo dall'immagine della donna tanto da far passare la difesa di Parigi in secondo piano³³⁷), sia mascherandosi lasciando le proprie armi. Quest'ultimo dettaglio è chiaramente un indizio che l'autore ci fornisce sulla futura follia del paladino: la partenza furtiva dal campo di battaglia con l'abbandono della propria insegna al fine di camuffarsi era presente anche nel poema boiardo³³⁸, dove però Orlando si limitava a scambiare le proprie insegne con altre più

³³⁷Già nell'*Innamoramento di Orlando*, come fa notare Tina Matarrese, il paladino pone in secondo piano la difesa di Parigi per amore di Angelica, arrivando a pregare Dio affinché i critiani siano messi in difficoltà dai nemici così che lui possa correre a salvarli guadagnandosi la fanciulla come premio: *In.*, II xxix 37-38 «De ciò fu lieto il franco cavalliero:| guardando verso il cie col viso baldo| diceva: -Oh summo Dio, dove è mestriero,| pur mandi aiuto e soccorso di saldo!| Ché, se non vien fallito il mio pensiero,| serà sconfitto Carlo con Ranaldo,| ed ogni paladin serà abattuto;| onde io serò richiesto a darli aiuto. | Così l'amor di quella che amo tanto|Serà per mia prodezza racquistato,| e per la sua beltade oggi mi vanto| che, se de incontro a me fosse adunato| con l'arme indosso il mondo tutto quanto,| in questo giorno averò disertato-| Ciò ragionava il conte in la sua mente,| e Pinadoro odia de ciò niente» (il motivo ricorre anche in xxx 60-62) (MATTARESE T., «Non è in somma amor, se non insania»: dall'ira furiosa alla pazzia, in *Griseldaonline*, 19, 2, 2020, p. 270: <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/10496>).

³³⁸*In.* II, 27, 7-8 – 28, 1-2 «Ma come gionta fu la notte scura,| nascosamente veste l'armatura. | Già non portò l'insegna

anonime di color rosso vermiglio, mentre l'Ariosto fa sì che il cavaliere assuma un vero e proprio travestimento indossando le armi di un guerriero nemico precedentemente sconfitto ed adottando un «ornamento nero», colore che ben si addice all'aumento di bile nera generatasi in Orlando, sostanza la cui presenza nell'organismo porta il soggetto a soffrire di malinconia, della quale si vedranno chiaramente i sintomi nel corso della narrazione del poema. Un passaggio fondamentale nel progresso nella malattia del cavaliere si avrà quando questo, dopo aver irrazionalmente cercato di ignorare i chiari indizi dell'amore fra Angelica e Medoro, giunge alla casa del pastore, dove, messo di fronte all'evidenza delle cose dall'uomo, si dispera. Simone Fornari, nella sua *Spositione sopra l'Orlando Furioso*³³⁹, afferma che le lacrime che nell'episodio bagnano il volto del paladino altro non sono che *humor vitale* che abbandona il corpo, andando definitivamente a sconvolgere gli equilibri umorali già compromessi dagli effetti di amore, poiché le lacrime normali già erano state piante dopo la lettura dei versi di Medoro³⁴⁰

Qui adunque mostra che tutte le sue naturali lagrime già avea spese, quando il suo dolore non era anchor venuto a quella grandezza presente. La onde afferma che quella copia di lagrime, che tuttavia mandava fuori, non fosse altro che humor vitale, il qual si vede essere nel corpo di ciascuno animale. Percioche da tutti i quattro elementi insieme composti siamo: e quando l'un d'essi viene all'altro soverchiare oltre la convenevol misura, allora sopravengono i morbi, e per conseguente la morte, la qual per dimostrare a Orlando che se gli avvicina, argomenta che 'l suo amoroso e immenso fuoco per troppa abbondanza è quello che sospinge fuore e distrugge l'humor vitale. E ciò non disse senza alcuna sembianza naturale: imperoche vediamo un legno verde, quando lo si da al fuoco, gocciolare lo humore, che si tiene dentro, per la forza del contrario elemento [...]³⁴¹

Ed infatti lo stesso concetto viene espresso anche da Orlando in preda ad un pianto implacabile

del quartiere,| ma de un vermiglio scuro era vestito.». La partenza furtiva dal campo, come ricorda Maria Luisa Meneghetti, era motivo presente nell'*Entrée d'Espagne* (testo scritto attorno al 1330 da un Anonimo padovano) dove Rolando abbandonava il campo cristiano per un dissidio con Carlo riguardante gli sviluppi della campagna militare spagnola. Il camuffamento dell'Orlando ariostesco, invece, che assume l'aspetto del nemico, è ripreso dal *Roman de Tristan* (XII secolo), nel quale Béroul indossa vesti scure cambiando il proprio nome in "Nour de la Montaigne" (BALDASSARRI G., PRALORAN M., op. cit., p. 266).

339FORNARI S., *La spositione di m. Simone Fornari sopra l'Orlando Furioso di m. Ludovico Ariosto*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1549.

340OF, XXIII, 112 «Fu allora per uscir del sentimento| sì tutto in preda del dolor si lassa.| Credete a chi n'ha fatto esperimento,| che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.| Caduto gli era sopra il petto il mento,| che la fronte priva di baldanza e bassa;| né potè aver (che 'l duol l'occupò tanto) alle querele voce, o umore o pianto.»

341Ivi, p. 431.

126 -Queste non son più lacrime, che fuore
stillo dagli occhi con sì larga vena.
Non suppliron le lacrime al dolore:
finir, ch'a mezzo era il dolore a pena.
Dal fuoco spinto ora il vitale umore
fugge per quella via ch'agli occhi mena;
et è quel che si versa, e trarrà insieme
e 'l dolore e la vita all'ore estreme.

É proprio in questo momento che la follia sopraggiunge, tanto che il paladino dichiara di non essere più in sé, non riconoscendosi più:

128 Non son, non sono io quel che paio in viso:
quel ch'era Orlando è morto et è sotterra;
la sua donna ingrattissima l'ha ucciso:
sì, mancando di fè, gli ha fatto guerra.
Io son lo spirito suo da lui diviso,
ch'in questo inferno tormentandosi erra,
acciò con l'ombra sia, che sola avanza,
esempio a chi in Amor pone speranza.-

Segue la distruzione del *locus amoenus* che aveva ospitato i due amanti (si realizza la tempesta che il paladino aveva sognato) al termine della quale il conte rimane inerme per tre giorni, senza mangiare né bere, per poi riprendersi e continuare la sua strage contro pastori, agricoltori e bestie³⁴². Questo alternarsi tra l'ira e l'inedia risulta tipico dei melanconici, come ben evidenzia Innocenzo Mazzini: «Segni psichici primari e generali [della malinconia], evidenziati da tutti i medici, a partire dai testi del *corpus* ippocratico, sono la paura e lo scontento; correlati e, almeno in parte, derivati sono i sospiri senza adeguate ragioni, la misantropia e ricerca della solitudine, [...] i sogni angosciosi e spaventosi che si avverano. Affianca questa sintomatologia, essenzialmente depressiva, una serie di segni di carattere transitorio (in rapida successione) e di segno opposto: ilarità, scoppi di ira, procacità.»³⁴³, a tali manifestazioni si aggiunga la correlazione fra mal d'amore e licantropia poiché il malato, accecato dall'ira e dalla follia, regredisce ad una condizione bestiale, spogliandosi delle proprie armi e dell'onore e del valore che queste rappresentavano³⁴⁴. Occorre dunque far

342Si fa qui riferimento alle ottave 129-136 del canto XXIII e 1-14 del canto XXIV.

343MAZZINI I., *Malattia melanconica d'amore tra poesia e medicina nel tardo Antico: Aegritudo Perdiccae (Ae.P.)*, in "Medicina nei secoli arte e scienza", 24, 3, 2012, p. 563.

344OF, XXIII, 133-136.

rinsavire Orlando e così Astolfo si vede assegnato l'incarico di ritrovare il senno da questo perduto, che una volta individuato appare come «un liquor sottile e molle»³⁴⁵: ciò è coerente con la teoria medica esposta sinora e lo stesso autore lo chiarisce affermando che il senno era «atto a esalar, se non si tien ben chiuso»³⁴⁶, cosa che invece era successa al paladino a partire dal calore generato dai *phatasmata* di Angelica³⁴⁷.

Come dovrebbe dunque essere emerso, per far divenire Orlando furioso l'Ariosto non lasciò nulla al caso e fece in modo che lo sviluppo della malattia fosse scientificamente credibile. Secondo Marina Beer³⁴⁸ tale scelta deve esser letta come la volontà da parte dell'autore di sottolineare una certa distanza della propria opera rispetto la cultura e la letteratura cortigiana dell'epoca che dovevano apparirgli, sotto alcuni aspetti, superate: ad esempio nel poema si assiste ad un ridimensionamento della figura del cavaliere nel personaggio di Orlando, che da valoroso paladino giunge, come visto, ad una condizione bestiale. Ciò è interpretato dalla studiosa come l'esito della consapevolezza dell'Ariosto sul reale valore del ruolo di cavaliere nei primi del Cinquecento in battaglia, dove la maggior risorsa era fornita dai fanti, dagli appiedati come Rinaldo, il quale infatti, rispetto all'antico rivale Orlando, pur comparendo sin dal canto I senza il suo Baiardo³⁴⁹, è autore di azioni degne di merito³⁵⁰.

Lo stesso sguardo critico è riservato dal ferrarese per i *topoi* amorosi caratteristici della letteratura cortigiana, che lui volutamente reinterpreta in chiave medico-scientifica accogliendo le osservazioni che Mario Equicola, letterato con il quale sono attestati i rapporti³⁵¹, espresse nel *De Natura de*

345 *OF*, XXXIV, 83, v. 1.

346 *Ivi*, v. 2.

347 Come si è detto l'aumento di spiriti vitali aveva "seccato" il cervello, naturalmente freddo ed umido: l'introduzione di un liquido per via nasale, come avviene nel poema, è necessaria per ristabilire le condizioni ottimali dell'organo: «Aveasi Astolfo aparecchiato il vaso| in che il senno d'Orlando era rinchiuso;| e quello in modo appropinquogli al naso| che nel tirar che fece il fiato suso,| tutto il votò: maraviglioso caso!| che ritornò la mente al primier uso;| e ne' suoi bei discorsi l'intelletto| rivenne, più che mai lucido e netto.» *OF*, XXXIX, 56.

348 BEER M., *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987.

349 *OF*, I, 12, 1-4 «Era costui quel paladin gagliardo,| figliuol d'Amon, signor di Montalbano,| a cui pur dianzi il suo destrier Baiardo| per strano caso uscito era di mano.»

350 *Ivi*, pp. 114-120, tuttavia si tenga conto che la stessa Beer afferma che l'Ariosto si individua una sorta di crisi dei valori cortesi, ma allo stesso tempo li rimpiange, compiendo quella che la studiosa, accogliendo le parole di Frances Yates, chiama "rifeudalizzazione della cultura" (*ivi*, p. 112).

351 Dell'Ariosto si conservano tre lettere indirizzate all'Equicola scritte tra il 1519 ed il 1520. Il letterato compare anche nel primo *Furioso* in XL, 7 1-4 «Mario Equicola è quel, che gli è più appresso| che stringe i labri e manda in su le

Amore (trattato sull'amore pubblicato nel 1525³⁵²), dove lo studioso biasimava l'uso stereotipato e retorico del tema dell'amore-morbo da parte dei lirici contemporanei, i quali abusavano di tale argomento nei propri scritti senza accompagnarlo da un'indagine sulle cause di tanta sofferenza

Volemo che alcuni scrittori in solingo et denso bosco, non in nostro libro, qurelando se crucieno [...]. Dal mio studio ogni somni amori pugna con sue portentose parole sia in exilio. Ho lasciato de' versificatori la gran turba [perchè] parte di essi più tosto de li accidenti che lor advengono che di natura de amore scriveano; racontando timori, speranze, suspitioni, gelosie, cure, pensieri, pene, tormenti, matiry, cruciati, lai, guai, omei, dolori, dissidi, reconciliationi, ire, guerre, tregue, paci, partenze con querele et strida più delle volte contra fortuna et caso, con accusar gli dei et mal dire alla natura, per esser lor pecto fornace ardente, recettaculo de fiamme, Etna et insule vulcanie de incendii et vapori piene: il core segno exposito ad venenose et mortifere saette, gli occhi fonte abundantissimo di lacrime, li sospiri furiosi venti et infiniti miraculi, tra i quali il minimo è che vivano senza alma.³⁵³

Spiega Stefano Cracòlici, commentando il passo riportato in accordo con quanto rilevato dalla Beer, che l'Equicola riscontrava nel genere elegiaco una perdita del potenziale filosofico e morale di cui godeva in precedenza quando era praticato da autori quali Guittone, Cavalcanti o Dante «riducendosi a niente più che alla registrazione e all'esibizione della casistica amorosa»³⁵⁴. Dallo studio che Cracòlici conduce sul motivo amoroso nel genere elegiaco emerge inoltre un dettaglio su cui si potrà fare un'ultima considerazione rispetto il trattamento che l'Ariosto riserva ai *cliché* sulla malattia d'amore: lo studioso infatti osserva che «il dispositivo che agisce contro l'elegia, con l'intenzione di ridurla ad altre dimensioni di lettura, è affidato all'amico consolatore, la cui funzione precipua è appunto quella di sbloccare l'*impasse* sentimentale che tiene prigioniero l'innamorato»³⁵⁵,

ciglia,| e fa con man di tutti i detti d'esso| di stupor segno e d'alta meraviglia» (DORIGATTI M., 2017, p. 24).

352Ma già da tempo circolante in forma manoscritta come rilevato da Laura Ricci, la quale fa risalire la data di stesura al 1505: sulla cronologia che interessa la stesura del *Libro de natura de amore* alcuni indizi sono forniti dall'Equicola stesso, che in alcune annotazioni poi perse nell'edizione a stampa, colloca la genesi del testo tra il 1495 ed il 1496, proprio durante gli anni della guerra franco-spagnola. Tuttavia, avendo avuto l'autore stesso un ruolo attivo negli scontri trovandosi in quel biennio presso la famiglia napoletana dei Cantelmo, sembra improbabile che la data di nascita del trattato da lui suggerita possa essere veritiera, proprio per questo la Ricci propone di collocarla non prima del 1505 dal momento che nella redazione volgare dell'opera, leggibile nel ms. N.III.10, si fa riferimento agli *Asolani* di Pietro Bembo (RICCI L., *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, Roma, Bulzoni Editore, 1999, pp. 19-20).

353EQUICOLA M., *Libro de natura de Amore*, Venezia, Lorenzo Lorio da Portes, 1525, c. 2r.

354CRACÒLICI S., *Remedia amoris sive elegiae: appunti sul dialogo antierotico del Quattrocento*, in *Il sapere delle parole: studi sul dialogo latino e italiano nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 24.

355Ivi, p. 26.

da notare che tale schema viene riproposto anche nel *Furioso*, dove però l'amico consolatore, ruolo che si può attribuire al pastore che accoglie Orlando, nel perseguire il suo compito altro non fa che aggravare la sofferenza del paladino, in quella che facilmente si può interpretare come l'ennesima parodia presente nel poema.

III.2.3 L'amore in *Arcadia*

Vediamo ora come si sviluppa il tema del mal d'amore in Sannazaro. Carlo Vecce, nell'edizione da lui curata dell'*Arcadia*³⁵⁶, afferma che tale tematica viene introdotta con la comparsa del personaggio di Clonico, «l'agitato»³⁵⁷, esempio della malattia d'amore allo stadio terminale del *furor*, dell'imbestiamento e perdita dell'*humanitas*³⁵⁸, il cui malessere si protrarrà sino all'ecloga X attraverso diversi tentativi da parte dei pastori presenti di guarirlo. La prima comparsa dell'innamorato, al termine dell'ottava prosa, lo mostra mentre giunge presso i pastori «sì rabbuffato e nei gesti doloroso» da far stupire i presenti, eppure, al di là del suo aspetto, si specifica che quell'uomo era «oltre gli altri dottissimo e ne la musica experto»: è chiaro che la malattia amorosa in Clonico è già ben sviluppata, tanto che Eugenio, suo amico, afferma chiaramente che nessuno potrebbe mai riconoscerlo «di duol sì carco» e lo stesso pastore rivela che la sua anima è stretta in laccio «iniquo et orido». La soluzione che viene offerta da Eugenio all'innamorato è di distrarsi dalle proprie pene concentrandosi sul lavoro «E non ti sdegnarai portar su l'umero| la cara zappa, e pianterai la neputa,| l'asparago, l'aneto e 'l bel cucumero.| E 'l tempo sol in ciò disponi e deputa:| ché non s'acquista libertà per piangere|, e tanto è miser l'uom quant'ei si reputa»³⁵⁹, ma Clonico rivela il

356Cfr. *Bibliografia*.

357Vecce si mostra in accordo con chi interpreta il nome di Clonico come derivato dal greco κλόνος, “agitazione”, “tomulto”, come affermato da Erspamer (op. cit., p. 139).

358VECCE C., 2013, p. 27.

359*Arcadia*, VIII, 121-123. Questo è l'unico rimedio, tra quelli che seguiranno poi, riconosciuto in ambito medico, poiché notoriamente l'*otium* favorisce i pensieri d'amore, mentre impegnarsi in qualcosa può distrarre dalla propria passione, come ricordato da Natascia Tonelli «Dunque, secondo i medici, in primo luogo l'ammanire al paziente tutto ciò che, dilettaando, potesse contribuire alla sua distrazione dalla sollicitudo e dal labpr animae: “Fac eos (i

giorno successivo di voler tentare di risolvere il proprio malessere rivolgendosi ad una «famosa vecchia, sagacissima maestra di magichi artifici»: come osservato da Erspamer l'introduzione di una maga richiama l'analogo personaggio ovidiano, di cui si legge negli *Amores* I, VIII 1-18³⁶⁰, mentre Vecce sottolinea come l'elemento magico si armonizzi non solo con la concezione antica ereditata nel Rinascimento che vede «la magia come rapporto diretto tra uomo e natura (percepita ancora come oscura e meravigliosa), nelle sue varie forme di divinazione e trasformazione, e naturalmente [...] come *remedium amoris*», ma anche con l'«ancestrale cultura popolare meridionale, del mondo del malocchio e delle “fatture”»³⁶¹. Gli intenti dell'innamorato vengono cambiati da Opico, altro pastore arcadico, il quale suggerisce al malato di recarsi presso il sacerdote Enareto, *alias* bucolico del maestro Giuniano Maio, «Il quale sopra gli altri pastori dottissimo, abbandonati i suoi armenti, dimora nei sacrifici di Pan nostro idio; a cui la maggior parte de le cose divine e umane è manifesta». Giunti sul posto Opico introduce al mago-sacerdote il problema che affligge Clonico («la tua virtù sopra le altre singularissima, e la extrema necessità di questo misero pastore ne costrinse a venire in queste selve, Enareto mio. Il quale, oltre al dovuto ordine amando, e non sapendo a se medesimo soprastare, si consuma sì forte, come al foco la molle cera.») per il quale

malati di amore hereos) occupatos circa diversas ut ab eo quod diligunt divertantur (...) Prodest etiam venatio et species diverse ludorum” (Gerard de Berry, *Glosule super Viaticum*, rr. 50-55)»; “occupatio in (...) necessariis occupationibus” (Bona Fortuna, *Tractatus super Viaticum*, r. 151); “De summe vero iuvantibus et distrahentibus est in partes remotas et etiam peregrinas recedere” (Arnaldo da Villanova, *Tractatus de amore heroico*, p. 54, ecc.). (TONELLI N., *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, p. 2015).

360 *Arcadia*, IX, 10-11 «A la quale [la sagacissima vecchia], secondo che egli per fama avea molte volte udito dire, Diana in sogno dimostrò tutte le erbe de la magica Circe e di Medea, e con la forza di quelle solleva ne le più oscure notti andare per l'aria volando coverta di bianche piume, in forma di notturna strega, e con suoi incantamenti involuppare il cielo di oscuri nuvoli e a sua posta ritornarlo ne la pristina chiarezza, e fermando i fiumi rivoltare le correnti acque ai fonti loro. Dotta sopra ogni altra di attrarre dal cielo le offuscate stelle tutte stillanti di vivo sangue, e di imporre con sue parole legge al corso de la incantata luna, e di convocare di mezzo giorno nel mondo la notte e li notturni idii de la infernale confusione; e con lungo mormorio rompendo la dura terra, richiamare le anime degli antichi avoli da li deserti sepolcri»; OVIDIO, *Amores* I, VIII, 1-18 «Est quaedam (quicumque volet cognoscere lenam,| audiat), est quaedam nomine Dipsas anus.| Ex re nomen habet: nigri non illa parentem| memnonis in roseis sobria vidit equis.| Illa magas artes Aeaeaque carmina novit,| inque caput liquidas arte recurvat aquas;| scit bene quid gramen, quid torto concita rhombo| licia, quid valeat virus amantis equae.| Cum voluit, toto glomerantur nubila caelo;| cum voluit, puro fulget in orbe dies.| Sanguine, si qua fides, stillantia sidera vidi;| purpureus Lunae sanguine uultus erat.| Hanc ego nocturnas versam volitare per umbras| suspicor et pluma corpus anile tegi;| suspicor, et fama est; oculis quoque pupula duplex| fulminat et gemino lumen ab orbe uenit.| Evocat antiquis proavos atavosque sepulcris| et solidam longo carmine findit humum.» (ERSPAMER F., op. cit., p.149.). Si consideri anche, per l'importanza che Virgilio ebbe per l'autore napoletano, l'VIII ecloga nella quale gareggiano i pastori Damone e Alfesibeo, laddove mentre il primo canta l'amore per Nisa, il secondo assume il ruolo fittizio di una donna tradita che si vendica dell'amante mediante l'uso della magia (cfr. note seguenti).

361 VECCE C., 2013, pp. 28-29.

Enareto popone che l' «inamorato pastore»³⁶² si rechi presso il fiume che scorre all'interno di una grotta che si trova nel fondo di una valle «maravigliosa» e «strana», dove con la luna piena verrà purificato dalla passione amorosa attraverso una serie di rituali magici, descritti minuziosamente dall'autore.

Ora, se si volesse analizzare la patologia di Clonico allo stesso modo di come si è fatto per Orlando, ciò risulterebbe difficile, poiché nonostante il pastore mostri chiaramente i sintomi del mal d'amore, questi sembrano più essere frutto di una ripresa del *topos* elegiaco dell'amore-morbo da parte di Sannazaro, piuttosto che, come accade per l'Ariosto, l'esito di una volontà di aderenza alle teorie scientifiche sull'argomento. È pur vero che osservando le riprese intertestuali segnalate da Erspamer per il passo relativo al rito, si nota che il napoletano cita spesso la *Naturalis historia* di Plinio³⁶³, dal quale trae alcuni elementi quali ad esempio l'impiego da parte del sacerdote dell'erba ruta («E se uscire da amore totalmente vorrai, con acqua lustrale e benedetta ti innafierò tutto, suffumigandoti con vergine solfo, con issopo e con la casta ruta»)³⁶⁴, riconosciuta anche da Ovidio, nei *Remedia amoris*, come curativa³⁶⁵, l'uso della polvere nel quale una mula si è rotolata («Dapoi ti

362 *Arcadia*, X, 21.

363 Ricorda Vecce (op. cit. 2013, p. 28) che la *Naturalis historia* di Plinio era all'epoca «un'opera al centro del dibattito contemporaneo tra Poliziano ed Ermolao Barbaro (e a Napoli, nello stesso periodo, oggetto di studio da parte di un allievo di Poliziano, Francesco Pucci)». Nel 1490 Poliziano affrontò lo studio dell'opera pliniana prendendo in considerazione nuovi codici rispetto le precedenti edizioni dell'enciclopedia, quali gli attuali Riccardiano 488 (della metà del IX secolo) ed il Laurenziano 82.1 + Laur. 82.2 (del XII-XIII secolo) della Biblioteca Medicea ed un manoscritto avuto in prestito dalla biblioteca di Ferdinando d'Aragona e che corrisponde ora al codice suddiviso in due parti che ora si trovano rispettivamente ad Oxford nel Bodleianus Auct. T 1 27 e a Parigi nel Bibl. Nat. Lat. 6798, ma pochi anni dopo, nel 1492-93, Barbaro pubblicò le *Castigationis Plinianae* emendando a sua volta il testo dell'autore latino (GUIDA A., *Plinio il Vecchio, un postillato e un progetto per Winckelmann*, in "Prometheus", 44, 2018, pp. 280-281): «C'era davanti agli occhi di tutti un punto di separazione netto tra *Miscellanea* e *Castigationes*, perché i *Miscellanea*, [...] non si presentavano come un'opera scientifica *tout court*, ma partecipavano pure di una dimensione letteraria. Nelle *Castigationes* Barbaro non è disposto a concedere molto alla letteratura, almeno programmaticamente. [...] Si capì subito del resto che Barbaro, molto più che spiegare Plinio con Plinio, mirava a mimetizzarsi con l'essenziale prosa dell'enciclopedista, a ricrearne le stesse condizioni linguistiche e stilistiche". Le *Castigationes* proponevano dunque un modello alternativo, non oppositivo ai *Miscellanea*.» (FERA V., *Poliziano, Ermolao Barbaro e Plinio*, in *Una famiglia veneziana nella storia: i Barbaro*: atti del convegno di studi in occasione del quinto centenario della morte dell'umanista Ermolao -Venezia 4-6 novembre 1993-, Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 1996, pp. 207-208).

364 *Arcadia* X, 37. L'impiego di erbe nei rituali magici amorosi si ritrova sin da Virgilio (cfr. nota 360), ecloga VIII, vv. 64-67 «Effer aquam et molli cinge haec altaria vitta| verbenasque adole pinguis et mascula tura| coniugis ut magicis sanos avertere sacris| experiar sensus; nihil hic nisi carmina desunt.» (VIRGILIO, *Eclogae*, VIII: <http://mizar.unive.it/mqdq/public/testo/testo?codice=VERG%7Cecl%7C008>)

365 PLINIO, *Naturalis Historia*, XX, 131 «In praecipuis autem medicaminibus ruta est» (ma le proprietà miracolose della ruta proseguono sino al paragrafo 143, come indicato da ERSPAMER F., op. cit., p. 175) e OVIDIO, *Remedia amoris*, 801-802 ne specifica l'uso contro la malattia d'amore «Utilius sumas acuentis lumina rutas| et quidquid Veneri corpora nostra negat.»

spargerò sopra il capo de la polvere, ove mula o altro sterile animale involutrato si sia»³⁶⁶ e della «piccola carne rapita dal fronte del nascente cavallo prima che la madre di inghiottirla si apparecchiasse»³⁶⁷. Tuttavia nei trattati medico-scientifici citati in precedenza per il *Furioso* non compare nessuno di questi rimedi, che sembrano invece rifarsi al sapere degli autori classici³⁶⁸. L'intero contesto magico-rituale è elaborato da Sannazaro avendo presenti passi analoghi di opere latine, quali le *Metamorfosi* ovidiane, l'*Eneide* virgiliana e le *Elegiae* tibulliane, dalle quali l'autore seleziona episodi inerenti al tema della follia amorosa o del rito: così Clonico che si dovrà svestire per essere depurato da Enareto richiama Medea, che in bilico tra il *furor* provocato dall'amore per Giasone e la *ratio* che la vorrebbe fedele al padre e alla patria corre nuda fuori di casa³⁶⁹, o Didone, che travolta dall'amore per Enea viene spinta dalla sorella Anna ad invocare gli dei affinché placino il suo turbamento³⁷⁰, o ancora, nel ripetere le formule dettate dal mago tre volte facendole seguire da tre sputi, il pastore ricorda i rituali descritti da Tibullo nel II componimento del primo libro d'elegie per vedere il proprio amore per Delia da questa ricambiato³⁷¹. È chiaro dunque che manca nell'*Arcadia* quella volontà di aderenza scientifica che invece si ritrova nel *Furioso*. Tuttavia, laddove nel poema cavalleresco questa si giustificava nell'analisi della critica contemporanea all'elegia, nel prosimetro si può notare una certa sensibilità ad alcune suggestioni che invece erano

366 *Arcadia*, X, 37; PLINIO, *Nat.*, XXX, 148 «Pulverem, in quo se mula, volutaverit, corpori inspersione mitigare ardore amoris».

367 *Arcadia*, X, 38; PLINIO, *Nat.*, VIII, 165 «Et sani equis amoris innasci veneficium, hippomanes appellatum, in fronte, caricae magnitudine, colore nigro, quod statim edito partu devorat feta».

368 Ciò è in linea con la volontà di Sannazaro di mantenersi aderente ai classici, mentre l'Ariosto, cimentandosi in un genere medievale, si concede di introdurre nella propria opera anche elementi derivanti dal sapere a lui di poco precedente o contemporaneo.

369 *Arcadia* X, 28 «e farotti poi, discinto e scalzo d'un piede, sette volte attorniare il santo altare»; OVIDIO, *Met.*, VII, 182-183 «vestes induta recinctas| nuda pedem» (e sempre dallo stesso episodio Sannazaro trae anche l'elemento del sangue che bagna una fossa: *Arc.*, X, 32 «il caldo sangue [...] versarò tutto in una fossa fatta dinanzi all'altare»; *Met.*, VII, 245 «patulas perfundit sanguine fossas»).

370 Dall'episodio di Didone Sannazaro riprende *Arc.*, X, 28 «chiamerò ad alta voce trecento nomi di non conosciuti dii» si confronti con *Aen.*, IV, 509-510 «sacerdos| ter centum tonat ore deos», *Arc.*, X, 31 «ma convocandola tergemina Ecate, vi aggiungerò il profondo Caos, il grandissimo Erebo e le infernali Eumini di abitatrici delle stigie acque» con *Aen.*, IV, 510-511 «Erebumque Chaosque| tergeminae Hecaten, tria virginis ore Dianae» e *Arc.*, X, 38 «e la piccola carne rapita dal fronte del nascente cavallo» con *Aen.*, IV, 515-516 «quaeritur et nascentis equi de fronte revolsus| et matri praereptus amor». L'autore si ispira anche al sacrificio che Enea compie per accedere all'Ade nel libro VI dell'*Eneide* (cfr. ERSPAMER F., op. cit., pp. 171-173).

371 *Arc.* X, 43 «E ogni fiata che le dette cose farai, sputerai tre volte, però che de l'impari numero godono i magichi dii»; TIBULLO, *Elegiae* I, 2, 55-56 «Haec mihi composuit cantus, quis fallere posses| ter cane, ter dictis despue carminibus», ma si consideri anche VIRGILIO, *Eclogae*, VIII, vv. 73-75 «Terna tibi haec primum triplici diversa colore| Licia circumdo, terque haec altaria circum| effigiem duco» (sitografia indicata).

contemporanee al poeta napoletano. Dalla seconda metà del Quattrocento infatti il tema della magia, legato a quello della filosofia e della medicina, era divenuto interesse anche degli intellettuali, in particolare a seguito della traduzione del *Corpus hermeticum* eseguita nel 1463 da Marsilio Ficino su volere di Cosimo de' Medici³⁷²: tale operazione si inseriva all'interno di un recupero della filosofia platonica, rispetto la quale il *Corpus* era ritenuto, in quanto considerato di origine egizia, precedente.³⁷³ Dall'opera del Trismegisto emergeva una nuova visione dell'universo e dell'uomo, come notato da Eugenio Garin

Nel '400 la nuova immagine dell'uomo acquista consapevolezza e dimensioni caratteristiche sotto il segno di Ermete Trismegisto, e si viene modellando sulle linee già decisamente fissate nei libri ermetici. Ora, per quanto sia lecito, ed anzi opportuno, porre una chiara distinzione fra il *Pimandro*, l'*Asclepio* e gli scritti teologici da una parte, e gli innumerevoli trattati magico-alchimistici dall'altra, è pur vero che non si deve dimenticare la sottile e profonda parentela sotterranea che unisce i primi alla tradizione occultistica, astrologica, alchimistica dei secondi. E l'accordo è proprio nell'idea di un universo tutto vivo, tutto fatto di nascoste corrispondenze, di occulte simpatie, tutto pervaso di spiriti; che è tutto un rifrangersi di segni dotati di un senso riposto; dove ogni cosa, ogni ente, ogni forza, è quasi una voce non ancora intesa, una parola sospesa nell'aria; dove ogni parola ha echi e risonanze innumerevoli; dove gli astri accennano a noi e si accennano fra loro, e si guardano e ci guardano, e si ascoltano e ci ascoltano; dove tutto l'universo è un immenso, molteplice, vario colloquio, ora sommerso ed ora alto, ora in toni segreti, ora in linguaggio scoperto: e in mezzo v'è l'uomo, mirabile essere cangiante, che può dire ogni parola, riplasmare ogni cosa, disegnare ogni carattere, rispondere ad ogni invocazione, invocare ogni dio.³⁷⁴

Da qui l'idea dell'uomo-mago, in grado di controllare o di sfruttare le forze della natura: lo stesso Giuniano Maio, che si è detto nascondersi sotto le spoglie di Enareto, era ritenuto veramente esperto

372La traduzione dei quattordici libri del *Corpus*, eseguita sulla base di un manoscritto portato a Firenze dalla Macedonia (l'attuale Laurentianus, LXXI 33, A) fu pubblicata a stampa nel 1471 con il titolo di *Pimander*. Per un ampio studio sul *Corpus hermeticum* si consideri: YATES F., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica* (trad. di R. Pacchioli), Bari, Laterza, 1969, qui pp. 27-29. Si consideri anche l'analisi condotta da Ioan Petru Culianu nel saggio *Eros e magia nel Rinascimento*, al quale si rimanda per uno studio approfondito sulla magia erotica nel Rinascimento, dove lo studioso afferma «La partenità dell'equazione eros=magia, i cui termini sono indubbiamente reversibili, appartiene a Ficino. È infatti lui il primo a rilevare la sostanziale identità di queste due tecniche di manipolazione dei fantasmi, come pure dei loro procedimenti operativi» (CULIANU I. P., *Eros e magia nel Rinascimento*, Torino, Bollati Boringhieri, p. 141).

373Cosimo infatti costrinse Ficino ad interrompere la traduzione del filosofo greco, come si legge nella dedica a Lorenzo de' Medici del commento a Plotino eseguito dal traduttore: «mihi Mercurium primo Termaximum, mox Platonem mandavit interpretandum» (ivi, p. 27).

374GARIN E., *Magia e astrologia nella cultura del Rinascimento*, in "Belfagor", 5, 6, Olschky, 1950, p. 659.

di arti magiche³⁷⁵, proprio come appare nel prosimetro. Sannazaro dunque, proprio come l'Ariosto, si dimostra sensibile alle idee del suo tempo e le riporta nella propria opera. È tuttavia possibile fare un'ultima considerazione riguardo l'amore-morbo nell'*Arcadia*, poiché Clonico non è l'unico pastore travolto dalla malattia: anche l'*alter ego* dell'autore, Sincero, ne soffre e lo dice chiaramente su invito di Carino, affermando di essersi allontanato dalla propria patria per recarsi in terra d'*Arcadia* per dimenticare le proprie sofferenze amorose (probabilmente provocate dall'amore non corrisposto con Carmosina Bonifacio³⁷⁶). Nonostante il patimento amoroso di Sincero si espliciti nella sintomatologia tipica degli innamorati («in sì fiera malinconia e dolore inтраi che, 'l consueto cibo e 'l sonno perdendone, più a ombra di morte che a uomo vivo assomigliava»³⁷⁷), portandolo a desiderare la morte³⁷⁸ con una chiara aderenza da parte dell'autore al *topos* elegiaco, accogliendo alcune osservazioni di Natascia Tonelli³⁷⁹ si potrebbe suggerire che Sannazaro abbia ricercato una cura al suo *alter ego*: la studiosa infatti ricorda che «i trattati medici contemplano un'ampia gamma di provvedimenti che si possano mettere in atto per – se non guarire – perlomeno allontanare i rischi di una progressione del male che presto diverrebbe incontrovertibile. Fra gli altri, l'*elongatio a patria*: l'allontanamento dunque dalla fonte della sofferenza, e la distrazione che luoghi e compagnie lontani e diverse dovrebbero garantire» e chiaramente tale rimedio viene applicato a Sincero che abbandona la città partenopea per trovare rifugio tra i pastori. Anche Selvaggio, altro “doppio” di Sannazaro dichiara nell'*ecloga* X di aver sperimentato la stessa cura su consiglio di alcuni auspici ricevuti in *Arcadia* che gli dissero di cercare «l'alta cittade ove i calcidi| sopra l' vecchio sepolcro si confusero» e cioè Napoli³⁸⁰: «A Napoli c'è arrivato in modo misterioso,

375CORTI M., 1969, p. 300.

376ERSPAMER F., ed. cit., p. 119.

377*Arc.*, VIII, 11.

378*Arc.*, VIII, 15-16 «Per la qual cosa io né di amarla mi sapea distraere, né dimorare in sì misera vita mi giovava. Dunque per ultimo rimedio di più non stare in vita deliberai; e pensando meco del mondo, varie e strane condizioni di morte andai esaminando; e veramente o con laccio, o con veleno, o vero con la tagliente spada avrei finiti li miei tristi giorni, se la dolente anima, da non so che viltà sovrappresa, non fusse divenuta timida di quel che più desiderava. Talchè, rivolto il fiero proponimento in più regulato consiglio, presi per partito di abandonar Napoli e le paterne case credendo forse di lasciare amore e i pensieri insieme con quelle».

379TONELLI N., “*Perché narrando il duol si disacerba*”: *virtù terapeutiche della letteratura*, in *Imparare dalla lettura*, Loescher, 2013, pp. 52-62.

380ERSPAMER F., op. cit., p. 183, ma anche VECCE C., 2013, p. 32.

interrogando gli oracoli che l'hanno indirizzato verso la mitica città nata sul sepolcro della sirena Partenope. E lì ha effettivamente trovato le “dotte selve” e i saggi pastori che salvano le lodi del “nobile secolo” (i poeti e gli umanisti della Napoli contemporanea). E vi ha anche incontrato il sole che illumina tutti quei pastori, Giovan Francesco Caracciolo, e ora ne riproduce il canto.»³⁸¹. Selvaggio, tornato in Arcadia, sembra effettivamente guarito, sia stato il viaggio lontano dalla proprio paese oppure, accogliendo nuovamente le considerazioni della Tonelli, l'ascolto dei versi dei letterati partenopei: la studiosa infatti indaga l'applicazione medica del precetto petrarchesco «perché narrando il duol si disacerba»³⁸² nel *Decameron* boccacciano, individuando nella narrazione e nell'ascolto delle sofferenze amorose la cura delle stesse. Boccaccio aveva infatti avuto modo di esaminare le glosse redatte dal medico fiorentino Dino del Garbo al componimento cavalcantiano *Donna me prega*³⁸³ nelle quali Garbo analizzava scientificamente l'amore descritto dal poeta³⁸⁴ ed applicò le nozioni medico-scientifiche sull'amore ricavate dal commento nella sua raccolta di novelle³⁸⁵, dove il tema della cura dal sentimento compare sin dal proemio:

Per ciò che, dalla mia prima giovinezza infino a questo tempo oltre modo essendo stato acceso d'altissimo e nobile amore, forse più assai che alla mia bassa condizione non parrebbe, narrandolo io, si richiedesse, quantunque appo coloro che discreti erano ed alla cui notizia pervenne io ne fossi lodato

381VECCE C., 2013, p. 32.

382Il verso è tratto dalla canzone *Nel dolce tempo de la prima etade*: «Nel dolce tempo de la prima etade| che nascer vide et anchor quasi in herba| la fera voglia che per mio mal crebbe,| perché cantando il duol si disacerba,| canterò com'io vissi in libertade,| mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe.»

383«Il quale amore volere mostrare come per le sopradette cose si generi in noi, quantunque alla presente opera forse si converrebbe di dichiarare, non è mio intendimento di farlo, perciò che troppa sarebbe lunga la storia: chi desidera di vederlo, legga la canzone di Guido Cavalcanti *Donna mi priega*, etc., e le chiose che sopra vi fece Maestro Dino del Garbo» così si legge nel *Teseida*, chiosa VII, 50. (ROSSINI I., *Fisiologia e sintomi della malattia d'amore nel Boccaccio "angioino"*, in “Letteratura e scienze”: Atti del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 20), Roma, Adi editore, p. 1.

384Garbo commenta i versi di Cavalcanti facendo riferimento non solo ai medici-filosofi più antichi, quali ad esempio Avicenna, ma anche a quelli a lui contemporanei quali il già nominato Arnaldo di Villanova (*ivi*, p. 2).

385Ma non solo: come infatti si evince dalla lettura del saggio della Rossini citato nelle note precedenti, anche nel Filoloco, nel Filostrato e nel Teseida l'autore sfruttò le nozioni acquisite dalla lettura del commento di Garbo (*ivi*, p. 1 e seguenti).

e da molto più reputato, nondimeno mi fu egli di grandissima fatica a sofferire: certo non per crudeltà della donna amata, ma per soperchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito, il quale, per ciò che a niun convenevole termine mi lasciava contento stare, più di noia che bisogno non m'era spesse volte sentir mi facea. Nella qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevole consolazioni, che io porto fermissima opinione, per quello essere addivenuto che io non sia morto.

Sono i consigli di un amico che aiutano il certaldese a guarire dai dolori dell'amore ed infatti la “cura della parola” (orale o scritta), come definita dalla Tonelli, compariva fra i rimedi proposti dai medici³⁸⁶ e Boccaccio offre tale cura a sua volta, narrando cento novelle, rivolgendosi ad un ideale pubblico di donne innamorate, le quali, a differenza degli uomini che soffrono per amore, non possono dedicarsi a «l'andare a torno, udire e vedere molte cose, uccellare, pescare, cavalcare, giocare o mercatare»³⁸⁷. Ora, dai versi sannazzariani riferiti al Caracciolo («Costui non imparò putare o metere,| ma curar greggi da la infetta scabbia| e passion sanar maligne e vetera»³⁸⁸) si apprende il ruolo terapeutico attribuito al letterato, il quale poco più avanti, nella prosa XI, è ricordato come «non piccola gloria delle volgari Muse»³⁸⁹ (Caracciolo fu infatti autore di due canzonieri petrarcheschi, *Amori* ed *Argo*, pubblicati dopo la sua morte, nel 1506 a Napoli³⁹⁰): si potrebbe pertanto suggerire che Selvaggio, giunto a Napoli, abbia trovato la cura alle proprie sofferenze amorose ascoltando i versi d'amore del letterato³⁹¹. Se così fosse, risulterebbe interessante porre a confronto il valore curativo che la letteratura (e la poesia) assumono nell'ambiente arcadico, rispetto a quello che invece viene loro attribuito dall'Ariosto: nel poema

386La Tonelli ricorda le parole del medico Guglielmo da Brescia, medico di papa Bonifacio VIII: «Iuvat loqui cum amicis dulcissimis» e ancora «(Guglielmo da Brescia) suggerisce che il paziente “narrationibus et rumoribus impediatur variis”, cioè venga involto, avviluppato, quasi frastornato al fine di distrarlo, da chiacchiere e racconti» (TONELLI N., p. 79)

387*Decameron*, prologo. L'elenco ripropone i *remedia amoris* suggeriti da Guglielmo da Brescia «Equitatio et exercitium sint temperata; patiens negociis et actionibus continue impediatur [...] Iuvat etiam secundum Avicennam venatio et species ludi, et similiter piscatio et aucupatio. Et universaliter omnes species exercitii delectabiles, et ire de una terra ad aliam multum valet» (*ibidem*).

388*Arc.*, Ecl. X, vv. 43-45.

389*Arc.*, XI, 7.

390SANTAGATA M., *La lirica aragonese: studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979, p.203.

391Si consideri che Sannazaro fu un attento lettore di Boccaccio, accolto come modello di stile per le parti in prosa dell'*Arcadia*, come ben illustrato da Carlo Vecce in *Boccaccio e Sannazaro angioini* (VECCE C., *Boccaccio e Sannazaro angioini*, in *Boccaccio angioino: materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, 2012, pp. 103-118).

infatti, come segnalato dalla Matarrese, la poesia diviene fonte di finzione incantatrice, di menzogne che possono portare alla compromissione della ragione, «Insomma la letteratura con le sue favole può portare alla pazzia, come la “lettura” di romanzi di cavalleria aveva portato Francesca alla perdizione condannandola alla “bufera infernal”. E non sono le favole dei libri di cavalleria a far ammattire Don Chisciotte?»³⁹².

Per concludere la trattazione del tema dell'amore-morbo prima di passare al tema onirico, si consideri l'approccio alla tematica amorosa in generale tenuta dai due autori: per quanto riguarda il ferrarese, accogliendo le osservazioni di Bigi, si ricava che la presenza della malattia amorosa rientra nella più ampia concezione autoriale dell'amore come passione irrazionale, che si manifesta non solo nel caso descritto d'Orlando, che certo appare il più evidente, ma anche, ad esempio, nella pretesa di molti personaggi di avere l'esclusivo possesso della persona desiderata, che porta ad inevitabili episodi di gelosia³⁹³, o nel cieco attaccamento all'amato, che compromette la lucidità di giudizio (Sacripante, credendo alle parole di Angelica perché innamorato di lei, non dubita della veridicità delle stesse cadendo nell'inganno della donna³⁹⁴), oppure nella facilità con cui l'amore verso qualcuno viene facilmente sostituito dall'accesa passione verso un altro soggetto (si ricordi l'episodio di Iocondo e Fiammetta, dove la donna, pur mostrandosi disperata per la partenza del marito, in breve tempo cede alle attenzioni di re Astolfo³⁹⁵)³⁹⁶. L'unico amore che l'autore riterrebbe positivo risulta essere quello che Bigi descrive come una «positiva forza naturale, che intensifica l'ingegno e il coraggio, stimola la liberalità e la lealtà e promuove il civile consorzio»³⁹⁷, il quale tuttavia sembra irrealizzabile, tanto che nel poema stesso esempi di un tale sentimento risultano essere la storia tra Brandimarte e Fiordiligi, che però viene interrotta dalla Fortuna, e quello tra Norandino e Lucina, che appartiene tuttavia ad «una ostentata atmosfera fiabesca, fuori insomma

392 MATTARRESE T., 2020, p. 277.

393 *Ivi*, pp. 275-276.

394 *OF*, I.

395 *OF*, XXVIII.

396 Tale concezione negativa dell'amore appare evidente nel proemio del canto XXII «Chi mette piè su l'amorosa pania,| cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale; che non è in domma amor, se non insania, a giudizio de' savi universale», ma anche, come ricorda Bigi, nella descrizione del vallone lunare (XXXIV, 75; 78; 81; 85) (BIGI E., ed.cit., pp. 17-21).

397 *Ivi*, p. 17.

dalla comune realtà»³⁹⁸. Per quanto riguarda il prosimetro sannazariano Michele Ricciardelli³⁹⁹, analizzando la presenza della donna in *Arcadia*⁴⁰⁰, rileva che nell'opera manca una vera e propria teoria sull'amore, poiché il sentimento viene declinato secondo i casi della tradizione elegiaca e pastorale precedente, ma afferma anche che, qualora «si volesse inquadrare il mondo sannazariano in una dottrina rinascimentale dell'amore, si potrebbe scegliere la "corrente [...] dell'amore umanamente inteso"»⁴⁰¹ e cioè un sentimento che ha poco di idealizzato e molto di reale, poiché il soggetto stesso verso il quale la passione è indirizzata lo è⁴⁰². Qualora si accolga la teoria dello studioso dunque il poeta napoletano risulterebbe aderire alla «corrente epicureo-aristotelico-realista»⁴⁰³ che, come si è spiegato in qualche nota precedente, venne inaugurata a partire dal ritrovamento dal *De rerum natura* di Lucrezio e si pose a contrasto della corrente neoplatonica che vedeva tra i maggiori esponenti Ficino e per la quale l'amore si presentava invece in maniera astratta ed idealizzata⁴⁰⁴. Tuttavia lo stesso Ricciardelli nota che molto spesso la donna, pur evocando aldilà del velo bucolico una persona realmente esistita, è per lo più presente nella regione greca attraverso il ricordo dell'amante, mentre appare come personaggio solo con Amaranta, pastorella della quale alla prosa IV viene offerta una descrizione, figura che tuttavia non ricomparirà più nella narrazione e che sembra voluta più per aderire alla tradizione classica della *descriptio puellae*, tant'è che Maria De las Nieves Muñiz Muñiz, valutando tale inserto descrittivo nella storia del genere, afferma che «proprio perché il vero oggetto del racconto è il piacere collettivo della contemplazione, la distanza dal reale si mantiene nel seguito del testo. Nessun avvicinamento fisico ha luogo tra i pastori e le giovani, né Amaranta ricompare più nell'opera come personaggio

398Ivi, p. 18.

399RICCIARDELLI M., *La donna nell'Arcadia: ideale o realtà?*, in "Italice", 44, 4, 1967, pp. 425-432.

400Lo studioso supporta la tesi per quale la donna in Arcadia non è solo figura evocata dai pastori, ma entità reale, non solo perchè risulta «*causa causantis* della felicità o infelicità dei pastori» (p. 425), ma anche perchè le donne amate dai pastori possono essere ricollegate a figure realmente esistite (ad esempio Carmosina Bonifacio o la moglie del Pontano). Inoltre «Un'ultima ma forte prova dell'elemento umano, reale, della donna nell'Arcadia è data dalla sua relazione con immagini della natura» (p. 430) poichè «Le immagini di questi amori naturali sono troppo realiste, e messe in relazione alla donna arcadica, fanno escludere ogni idealismo» (p. 431).

401Ivi, p. 432.

402Vedi nota 401: Ricciardelli afferma che «L'amore, o la donna, per Sannazaro diventa *pulchritudinis necessitas*, una *conditio sine qua non* per vivere, e perciò non ha nulla di platonico, di ideale» (ivi, p. 431)

403Ibidem.

404Per la diffusione dell'opera lucreziana nell'Italia meridionale cfr. nota 323.

tangibile: tutto svanisce nel nulla dando luogo ad altri giochi, ad altri spettacoli ed ad altri canti pastorali»⁴⁰⁵. Più convincente, anche alla luce di quanto trattato sinora, risulta dunque essere la teoria sull'amore proposta da Angela Caracciolo Aricò⁴⁰⁶, la quale afferma che «Nell'*Arcadia* del Sannazaro l'amore si presenta come forza alienante, come straniamento da sé e dai ritmi consueti di vita [...] ma soprattutto è melanconia, rimpianto per un bene perduto. È un sentimento in assenza della donna oggetto d'amore, è amore negato, non per un rifiuto, ma per la mancanza dell'amata. È dunque manifestazione di vita rapita, di gioia perduta.»⁴⁰⁷.

III.3 Il sogno

Si passi a questo punto al secondo tema annunciato. Nel *Furioso*, come visto, è proprio un sogno il primo sintomo manifesto della malattia d'Orlando: il paladino riporta infatti le proprie angosce diurne in quello che riterrà un sogno premonitore che preannuncia il pericolo imminente per l'amata. Ciò che il paladino vede nel sonno è Angelica che riposa in *locus amoenus*, ambiente che verrà all'improvviso travolto da una tempesta mettendo in pericolo la donna: il cavaliere la cerca in mezzo alla bufera ma una voce gli annuncia che l'amata è ormai persa per sempre («Non sperar più gioirne in terra mai»⁴⁰⁸). Tina Matarrese individua nel passo narrato evidenti richiami all'*Orlando Innamorato*, sia nella visione di Angelica addormentata, che già nel poema boiardo era parsa al cavaliere una scena onirica («Lei dormiva in atto tanto adoroso,| che pensar non si può, non ch'io lo scriva:| pareo che l'herba a lei fiorisse intorno| e de amor ragionasse quella riva [...] Sono hora quivi, o sono in Paradiso?| Io pur la vedo, e non è ver niente,| però che io sogno e dormo

405DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ M., *Sulla tradizione della descriptio puellae e sull'Amaranta di Sannazaro*, in "Rinascimento meridionale", II, Napoli, Liguori editore, 2011, p. 52.

406CARACCILO ARICÒ A., *La riscrittura della favola pastorale da Sannazaro a Lope de Vega*, in *Scrittura e riscrittura: traduzioni, refundiciones, parodie e plagi: atti del Convegno AISPI*, Roma, Università degli Studi La Sapienza, 12-13 novembre 1993, pp. 199-212.

407Ivi, p. 201.

408OF, VIII, 83.

veramente»⁴⁰⁹), sia nella richiesta d'aiuto che Angelica rivolge ad Orlando al sopraggiungere della tempesta, che ricorda l'atteggiamento della fanciulla nel momento in cui temeva di essere presa da Agricane («Ma solo Orlando per nome dimanda,| a lui piangendo sol se racomanda»⁴¹⁰), sia nella descrizione della bufera, che ricorda invece la distruzione che il conte farà del campo cristiano credendo di aver perso Angelica («come un tempo oscuro alcuna volta| che brontolando intorno al ciel s'agira [...] poi con tempesta abate arbori e piante»⁴¹¹)⁴¹². La studiosa indaga inoltre il possibile significato del sogno, individuando nella distruzione del *locus amoenus* a causa delle avversità atmosferiche l'annuncio della futura distruzione del luogo in cui Angelica e Medoro giaceranno da parte di Orlando ormai furioso, ma anche la reale condizione di minaccia vissuta in quel momento dalla fanciulla, insidiata dall'Eremita e poco prima da Sacripante⁴¹³ ed ora legata allo scoglio dell'isola di Ebuda, preda di un'orca marina⁴¹⁴. Secondo la tassonomia onirica fornita da Macrobio nel commento al *Somnium Scipionis* (che venne accolta anche nel Medioevo), i sogni si potevano suddividere in due categorie: la prima, a cui appartengono le tipologie di sogno il cui messaggio contiene una qualche verità, è composta dagli *oracula* (profezie, di solito rivelate da una figura che rappresenta l'autorità), dalle *visiones* (predizioni su eventi che accadranno a breve) e dai *somnia* (sogni simbolici che rappresentano verità in forma fittizia), la seconda, nella quale si inseriscono i sogni privi di veridicità, comprende gli *insomnia* (che riproducono uno stato d'animo o il suo contrario) ed i *visa* (incubi generati dall'immaginazione)⁴¹⁵. Il sogno d'Orlando si inserisce in questa seconda categoria ed in particolare si potrebbe considerare un *insomnium* poiché, come visto, è frutto dei ricorsivi pensieri angosciosi che assillano il paladino durante il giorno, tuttavia, come prontamente afferma l'Ariosto, il cavaliere non si pone il dubbio che quanto sognato possa dipendere da «tema» o «disio» e non si chiede se «sian l'imagin false» dal momento che la malattia

409Inam., I III 69-70.

410Inam., I XV 18.

411Inam. II XXIV 56.

412Cfr. OF, VIII 79-85 riportate in precedenza e MATARRESE T., 2020, p. 272.

413OF, I, II.

414OF, VIII.

415KRUGER S., *Il sogno nel Medioevo*, Milano, Vita e pensiero, 1996, pp. 46-49.

di cui soffre ha già incrinato la sua capacità di giudizio, mentre accoglie quanto visto ed udito come se questo fosse stato un *oraculum* od un *somnium* ma mancandone la giusta interpretazione: in particolare Orlando intende le parole pronunciate dalla voce misteriosa, «Non sperar più di gioirne in terra mai», come un imminente pericolo per l'amata, mentre al lettore apparirà evidente nel corso della narrazione che il messaggio preannunciava l'amore tra Angelica e Medoro, che di fatto renderà vane le speranze del Conte di vedere il suo amore ricambiato (se si considera il «più» riferito a «sperar») ma anche decreterà l'impossibilità di poter godere della fanciulla (se il «più» fosse riferito a «gioirne») e la follia del paladino, che è rappresentata nella scena onirica dalla tempesta, come individuato da Simone Fornari («Questa tempesta che strugge i fiori ed abbatte le piante è presagio dell'infortunio e del furor d'Orlando, di cui dirà poi, che svelte le piante risonar facea i cavi sassi e l'alte selve»⁴¹⁶)⁴¹⁷. Le parole oggetto di fraintendimento sono chiaramente una ripresa dall'ultimo verso del sonetto petrarchesco *Solea lontana in sonno consolarme* «I' non tel potei dir, allor, né volli;| or tel dico per cosa experta et vera:| non sperar di vedermi in terra mai.»: spiega Cristina Acucella⁴¹⁸ che il sogno diviene evento frequente nella lirica amorosa romanza poiché in essa diviene mezzo per colmare l'assenza dell'amata o per creare interazioni fittizie tra il poeta e l'amante altrimenti impossibili, in particolare nei *Rerum vulgarium fragmenta* la studiosa individua «una cospicua presenza di componimenti o di interi cicli onirici»⁴¹⁹ che distingue tra quelli che compaiono nelle rime “in vita” di Laura, più simili ad allucinazioni o presentimenti sulla dipartita della donna (possibili effetti del mal d'amore, come visto in precedenza) e quelli presenti nelle rime “in morte” nei quali la donna appare più concreta e reale di quanto fosse nei primi. Acucella ritrova

⁴¹⁶FORNARI, S., op. cit., p. 202.

⁴¹⁷Ariosto ed i commentatori del suo poema potevano facilmente avere presente l'*Interpretazione dei sogni* di Artemidoro di Daldi, prosatore greco del II secolo d.C. la cui opera fu portata in Italia nel Quattrocento da un copista bizantino per la biblioteca del cardinale Bessarione e vide l'*editio princeps* nel 1518, curata da Andrea Torresani e dedicata a Gian Giacomo Bardellone (ARCANGELI A., *Scheda 17: Artemidoro di Daldi (Artemidorus Daldianus) - Sinesio di Cirene (Synesius Cyrenaeus)*, in *Jheronimus Bosch e Venezia: catalogo della mostra a c. di B. Aikema*, (Venezia, Palazzo Ducale, 18 febbraio-4 giugno 2017), Marsilio, Venezia, 2017, pp 147-149). Nell'opera dell'efesino si poteva leggere che nei sogni «l'aria pura e serena è di buon auspicio a tutti coloro che la sognano, e soprattutto a quelli che cercano cose perdute e che stanno per intraprendere un viaggio [...] ma l'aria offuscata, oscura e nuvolosa oltre a indicare impedimento allo scopo, è anche indizio di malinconia.»

⁴¹⁸ACUCELLA C., “Beato in sogno”. *Una lettura del sogno lirico dell'amata da Petrarca a Marino*, in “Italianistica”, XLIII, 1, 2014, pp. 49-76.

⁴¹⁹*Ivi*, p. 50.

inoltre nei componimenti dell'Aretino una serie di motivi ricorrenti che andranno a configurarsi come modello della *visitatio* consolatoria, cioè «l'arrivo di Madonna e il suo collocarsi, in funzione consolatoria, su una sponda del letto del sognante, la rappresentazione dell'amante come un malato languente per l'assenza dell'amata, il conforto recato dall'apparizione onirica, raffigurato simbolicamente attraverso l'atto fisico di asciugare con le mani il volto del poeta e la comunicazione verbale tra gli amanti, spesso associata a sfumature di affettuoso rimprovero.»⁴²⁰. Appare chiaro che l'Ariosto, pur attingendo al modello petrarchesco, non accolga tale funzione consolatoria, ma anzi, nel poema il sogno è proprio la causa scatenante dell'errare del cavaliere che avrà poi come esito la follia. D'altronde, ricorda la studiosa, il tema onirico inaugurato da Petrarca fra Quattrocento e Cinquecento gode sì di grande successo, ma subisce anche molte modificazioni: a partire da Bembo, ad esempio, l'invocazione dell'amante non è più rivolta alla donna affinché appaia in sogno, ma al Sogno stesso personificato perché consenta la visione dell'amata ed ancora, grazie alle correnti neoplatoniche ed orfico-pitagoriche, il sonno diverrà sempre più associato alla morte⁴²¹, connubio che, come ben evidenziato da Bettinzoli⁴²², interessa la poetica di Sannazaro, poiché è proprio nei suoi *Sonetti et canzoni* che lo studioso individua alcuni componimenti nei quali non solo il poeta

⁴²⁰Ivi, p. 51.

⁴²¹Acucella ricorda che sul finire del Quattrocento si assiste ad una lettura attenta del *RVF*, con la riscoperta di alcuni componimenti marginali che riporteranno in auge alcune tematiche dapprima trascurate, quale appunto l'accostamento sonno-morte, che nel *Canzoniere* si ritrovava nella ripresa del mito di Endimione (che narra di come il pastore ottenne da Zeus, per intercessione dell'innamorata Selene, di poter dormire in eterno anziché morire: il mito è citato nel *Fedone* platonico e dunque ebbe successo fra i neoplatonici) nel componimento *Deh or foss'io col vago de la luna* (Ivi, p. 57. Per uno studio approfondito del mito in Petrarca: ACUCELLA C., *Luna, Endimione e la «morte nel bacio»*. *Poetiche e filosofie a confronto in alcune declinazioni cinquecentesche del mito*, in “Griselda online”, 14, <http://www.griseldaonline.it/temi/lune/luna-endimione-morte-nel-bacio-acucella.htm>). Si consideri inoltre che il 1499 vedrà la pubblicazione di una delle opere più enigmatiche della letteratura italiana che avrà tuttavia come tema centrale proprio quello del sogno: l'*Hypnerotomachia Poliphili*, attribuita al frate Francesco Colonna (1433-1527), un romanzo allegorico in prosa che narra il sogno simbolico di Polifilo, nel quale il ragazzo dovrà affrontare la ricerca della donna amata, la trevigiana Polia. Il racconto assume i toni di un viaggio iniziatico, nel quale il protagonista, liberandosi da ogni legame terreno e sensuale, ricercherà l'amore vero di stampo platonico sino ad incontrare finalmente la fanciulla: una volta raggiuntala tuttavia dovrà salutarla poiché Polia è destinata a morire. Il sogno si conclude con la consapevolezza da parte del ragazzo che per raggiungere la vera redenzione dovrà dunque rinunciare alla donna (COLONNA F., *Hypnerotomachia Poliphili*, a c. di Pozzi G. e Ciapponi L. A., II, Padova, Antenore, 1980).

⁴²²BETTINZOLI I., *La fuga, il sonno, la morte. Su alcune “rime” di Iacopo Sannazaro: tra Petrarca, Macrobio e i classici antichi*, in “Lettere italiane”, LXVII, 2015, pp. 251-269.

accoglie l'aspetto consolatorio del sonno⁴²³, ma anche, omaggiando l'amico Cariteo⁴²⁴, quello del sonno-morte, poiché il poeta chiede alla seconda di perpetuare gli inganni -ed il sollievi- del primo⁴²⁵. La tematica onirica, oltre che nei componimenti lirici del napoletano, si ritrova anche nel prosimetro pastorale nel *somnium* con il quale si apre la prosa XII⁴²⁶

Ma venuta la oscura notte, pietosa delle mondane fatiche, a dar riposo agli animali, le quiete selve tacevano, non si sentivano più voci di cani, né di fiere, né di uccelli, le foglie sopra gli alberi non si moveano, non spirava vento alcuno; solamente nel cielo in quel silenzio si potea vedere alcuna stella o scintillare o cadere. Quando io (non so se per le cose vedute il giorno, o che che se ne fosse cagione), dopo molti pensieri, sovrappreso da grave sonno, varie passioni e dolori sentiva nell'animo. Però che mi pareva, scacciato da' boschi e da' pastori, trovarmi in una solitudine da me mai più non veduta, tra deserte sepolture, senza vedere uomo, che io conoscessi; onde io volendo per paura gridare, la voce mi veniva meno, né per molto che io mi sforzasse di fuggire posseva extendere i passi, ma debole e vinto mi rimaneva in mezzo di quelle. Poi pareva che stando ad ascoltare una sirena, la quale sopra uno scoglio amaramente piangeva, una onda grande del mare mi attuffasse, e mi porgesse tanta fatica nel respirare che di poco mancava che io non morisse. Ultimamente un albero bellissimo di arancio, e da me molto coltivato, mi pareva trovare tronco da le radici, con le frondi e i fiori e i frutti sparsi per terra. E dimandando io chi ciò fatto avesse, da alcune ninfe che quivi piangevano mi era risposto le inique Parche con le violente scure averlo tagliato. De la qual cosa dolendomi io forte, e dicendo sopra lo amato troncone: -Ove dunque mi riposerò io? Sotto qual ombra omai canterò i miei versi?-, mi era da l'un de' canti mostrato un nero e funebre cipresso, senza altra risposta avere a le mie parole. In questo tanta noia e angoscia mi soprabondava che, non possendo il sonno soffrirla, fu forza che si rompesse. Onde, come che molto mi piacesse non esser così la cosa come sognato avea, pur nondimeno la paura e 'l suspetto del veduto sogno mi rimase nel core, per forma che, tutto bagnato di lacrime non possendo più dormire, fui costretto per minor mia pena a levarmi e, benché ancora notte fusse, uscire per le fosche campagne.

Arcadia, XII,4-9

Come avverrà con Orlando qualche anno dopo, anche qui il poeta, angosciato per quanto visto nel sogno, subito si alza, pur essendo ancora notte, e si mette in cammino, incontrando poi all'alba una

423Il sonno offre una breve tregua al dolore, come ad esempio si legge in *Ahi letizia fugace, ahi sonno leve*: «Ahi letizia fugace, ahi sonno leve, / che mi dai gioia e pena in un momento, // [...]; / c'al mondo or non sarebbe uom sì contento, / se non fosse il mio ben stato sì breve» (*ivi*, p. 253).

424Benedetto Gareth, come segnalato anche da Acucella (2014, p. 58), accolse per mediazione petrarchesca il mito di Endimione, collegato, come spiegato alla nota 413, al tema del sonno eterno, dedicandogli un canzoniere (1493-1494). I rapporti tra Sannazaro e il Cariteo sono ben attestati «Si può menzionare, a proposito, una lettera in cui l'agostiniano ringrazia il Sannazaro del poema sacro, definendolo 'divino' («Divinum de partu Virginis poema mihi tuo nomine redditum cum legissem, velut adtonitus ac lucis impatiens, statim ad te nescio quid, sed quale ab iis qui lolio, ut aiunt, victiant, proficisci potest» [...]). Il sonetto in cui il napoletano accoglie il mito di Endymione è il LXIII *Felice Endimion, che la sua diva* (ACUCELLA C., <http://www.griseldaonline.it/temi/lune/luna-endimione-morte-nel-bacio-acucella.htm> e BETTINZOLI A., 2015, p. 256).

425BETTINZOLI A., 2015, p. 254: «Ciò che si chiede alla morte è di perpetuare i "dolci e cari inganni" del sonno (LXVI: "Si spesso a consolarme il sonno riede, / c'omai comincio a desiar la morte")».

426BETTINZOLI A., 2015, p. 260: «La triplice visione su cui si apre il dodicesimo (e ultimo) capitolo dell'*Arcadia* potrà in questo senso ricadere, per l'aspetto volutamente oscuro e il contenuto allusivamente profetico di quelle immagini, nella fattispecie del *somnium*».

ninfa che gli indicherà la via per tornare a Napoli. Nonostante il rientro in città di Sannazaro appaia frutto del fato, poiché il poeta non afferma, svegliandosi, di essere intenzionato a ritornare in patria, ma incontra casualmente la sua guida, interpretando il sogno si comprende che Sincero sta compiendo il proprio destino tornando a casa, poiché, come suggerito da Enrico Fenzi⁴²⁷, la sirena piangente comparsa nella scena onirica facilmente può essere interpretata come la sirena Partenopea, simbolo della città meridionale, i cui regnanti erano messi in pericolo dalla congiura dei baroni, oppure può simboleggiare l'amata in pericolo: entrambe le interpretazioni sono accolte dallo studioso, il quale sottolinea come «scegliere sia assai difficile, anche perché, poco o tanto, sentiamo che a scegliere in maniera rigida e unilaterale perderemmo qualcosa, a tal punto il sogno opera per condensazione di simboli», ciò spiega perché anche per l'interpretazione dell'albero d'arancio reciso vi siano diverse spiegazioni, sia politiche, le quali leggono in tale immagine la rovina della casata aragonese ad opera dei baroni (1485-1486) o di Carlo VIII (1494-1496), sia affettive, per le quali la pianta morta alluderebbe o alla morte della fanciulla amata (alla quale però il poeta rientrato in patria non accenna) o a quella di Adriana, moglie del Pontano (ed in effetti la scomparsa della donna, il cui nome bucolico è Filli, è ricordata nell'ecloga XII nella quale compare anche un «alto pino» offertole in sacrificio che potrebbe richiamare il cipresso sognato dal poeta)⁴²⁸. Si consideri inoltre che già nell'ecloga VII Sincero rivela di aver sognato la donna amata (vv. 25-28 «Madonna, sua mercé, pur una sera| gioiosa e bella assai m'apparve in sonno| e rallegrò il mio cor, sì come il sole| suol dopo pioggia disgombrar la terra»), la quale gli suggerisce di recarsi presso le sue spiagge abbandonando gli «antri foschi»: accogliendo l'interpretazione di Fenzi, anche questo sogno si può annoverare nella categoria del *somnium* poiché risulterebbe essere un invito al poeta a ritornare a Napoli, città della quale il pastore aveva descritto pochi versi prima la bellezza, «Velli

427FENZI E., *Arcadia X-XII*, in *Travestimenti: mondi immaginati e scrittura nell'Europa delle corti* a c.di Girardi R., Bari, Edizione di Pagina, pp. 35-70.

428Sostenitore dell'allusione politica fu Schierillo, poi supportato da Nash, mentre le altre due interpretazioni convincono Carrara (VECCE C., *Una chiosa all'Arcadia*, in "Filologia e critica", XVI, 3, Roma, Salerno editrice, 1991, p. 437-443). Secondo Fenzi, in un'interpretazione accolta anche da Vecce, l'arancio sannazariano ricorda il l'alloro che attrae Silvano nell'ecloga X del *Bucolicum carmen* petrarchesco e che ad un certo punto muore, simboleggiando, come suggerito da Maria Pellegrini, la morte di Laura (PETRARCA F., *Bucolicum carmen* a c. di L. Canali e M. Pellegrini, San Cesario di Lecce, Manni, 2005, pp. 196-197).

intende che questo invito acquisti senso solo più tardi, nel quadro dei presagi della morte della donna, ma la cosa mi lascia perplesso: preferirei infatti collegare l'invito a lasciare gli antri foschi al tema caro a Sincero e da lui appena svolto della superiorità di Napoli sulla rustica e inospitale Arcadia»⁴²⁹. Scrive Erspamer nell'introduzione al prosimetro, che le parole che Carino pronuncia all'inizio della prosa VIII, 1«Rallegrati [...] napolitano pastore, e la turbidezza de l'animo, quanto puoi, da te discaccia, rasserenando omai la malinconica fonte; ché veramente e a la dolce patria e a la donna che più che quella desideri in brevissimo tempo ritornerai, se 'l manifesto e lieto segnale che gli dii ti mostreranno non ti inganna», rendono chiaro che la preoccupazione che affligge Sincero non è più quella dell'amata, ma la nostalgia di Napoli, in quest'ottica dunque i sogni avuti da Sincero potrebbero essere frutto proprio di tale nostalgia⁴³⁰ e dunque la loro interpretazione in chiave politica sembrerebbe la più corretta, tanto più se si ricorderanno le parole di sfogo del Caracciolo riportate da Selvaggio: all'amico di Sannazaro è infatti attribuita una sorta di invettiva bucolica contro i mali che travolgono la città Partenopea, i quali ovviamente sono frutto di una riflessione sulla propria contemporaneità da parte dell'autore e dunque possono facilmente corrispondere alla materia che reca a Sincero la «turbidezza d'animo» notata da Carino⁴³¹. Incontrata la ninfa, Sincero viene da questa condotto in una cavità sotterranea nella quale hanno origine i fiumi della terra seguendo il corso d'acqua dalla quale la fanciulla era apparsa: qui trova le «ninfe sorelle di lei, che con bianche e sottilissimi cribri cernivano oro, separandolo da le minute arene. Altre filando il riducevano a mollissimo stame, e quello con sete di diversi colori intessevano in una tela di meraviglioso artificio», ma in uno dei loro ricami il poeta intravede il mito di Orfeo ed Euridice e subito il significato dei sogni avuti sino a quel momento gli appare chiaramente («con ciò sia cosa che nel mio intrare trovai per sorte che tra molti ricami tenevano allora in mano i miserabili casi de

429FENZI E., p. 42.

430Dunque proprio come il sogno d'Orlando sarebbero da considerare *insomnia* frutto dei ricorrenti pensieri diurni.

431Riguardo la denuncia attribuita al Caracciolo Fenzi afferma: «è innegabile che qui Sannazaro faccia di Caracciolo, in nome della sua statura morale, una sorta di profeta inascoltato, animato da una carità patria che il secolo guasto proprio non ha, e che proprio in nome di questa carità gli metta in bocca la requisitoria più dura e politicamente articolata sulle condizioni del regno, particolarmente credibile perché viene, appunto, da chi in patria vive e opera.» (*ivi*, p. 54).

la deplorata Euridice [...] Ahi lasso, e quali percosse, vedendo io questo, mi sentii ne l'animo, ricordandomi de' passati sogni!»). Ancora una volta Fenzi propone un'interpretazione politica dell'episodio appena descritto, poiché l'accento al mito orfico, che narra la discesa di Orfeo negli inferi al fine di recuperare l'amata Euridice, suggerirebbe a Sincero di porsi in analogia con il protagonista poiché anch'egli si sta inoltrando nel sottosuolo e «come Orfeo è tornato a Euridice solo per perderla una seconda volta, definitivamente, così Sincero sarà protagonista di un ritorno a Napoli e al proprio mondo che consiste essenzialmente nella perdita di ciò a cui egli ritorna»⁴³², perché, come dirà Barcinio una volta che il poeta arriverà in patria, riferendosi alla perdita subita da Meliseo-Pontano (XII, v. 117) «Napoli tua non è più Napoli». Sannazaro infatti raggiunge la città dalla quale era partito trovandola profondamente cambiata a causa della recente scomparsa sia di Filli, sia della donna amata, della quale si apprende nel congedo *A la Sampogna*, ma probabilmente anche vessata dai mali descritti in precedenza⁴³³ e dunque una città la cui rovina poteva a buon ragione esser stata annunciata in sogno. Laddove tuttavia in Ariosto la corretta interpretazione del sogno appare evidente al lettore nel corso della narrazione (mentre invece rimane oscura al diretto interessato), nell'*Arcadia* i sogni si prestano ad una pluralità di significati che ancora oggi, come visto, non trovano un accordo fra i critici, mentre sembrerebbe che Sincero nel percorrere il proprio viaggio pian piano prenda coscienza di quanto mostratogli durante la notte (si ricordi la reazione del pastore alla vista della tela ricamata con il mito di Orfeo ed Euridice). L'acutezza interpretativa di quest'ultimo è forse da ricollegarsi ad una reale conoscenza del tema onirico attribuibile a Sannazaro: ricorda Bettinzoli infatti che non solo proprio all'autore Pontano, nell'*Actius*, aveva

⁴³²*Ivi*, p. 63.

⁴³³Nel congedo si legge (*A la Sampogna*, 10-11) «Le nostre Muse sono estinte, secchi sono i nostri lauri, ruinato è il nostro Parnaso, le selve son tutte mutole, le valli e i monti per doglia son divenuti sordi. Non si trovano più ninfe o satiri per li boschi, i pastori han perduto il cantare, i greggi e gli armenti appena pascono per li prati e coi lutulenti piedi per isdegno conturbano i liquidi fonti, nè si degnano, vedendosi mancare il latte, di nudrire più i parti loro. Le fiere similmente abandonano le usate caverne, gli uccelli fuggono dai dolci nidi, i duri e insensati alberi inanzi a la debita maturezza gettano i lor frutti per terra, e i tenei i fiori per le meste campagne tutti comunemente ammarciscono. Le misere api dentro ai loro favi lasciano imperfetto perire lo incominciato mele. Ogni cosa si perde, ogni speranza è mancata, ogni consolazione è morta»: accogliendo l'ipotesi di chi vorrebbe che tale congedo sia stato aggiunto al prosimetro negli anni in cui Sannazaro si trovava in esilio in Francia è chiaro che in queste righe l'autore descrive la Napoli il cui governo aragonese è ormai fortemente compromesso (*ivi*, p. 69).

attribuito il compito di riferire una visione che già circolava fra gli amici⁴³⁴ e che questo nel dialogo affronta l'argomento facendo chiarezza rispetto la visione avuta distinguendola dai sogni fallaci originati dai pensieri diurni⁴³⁵, ma anche che nei *Sonetti et canzoni* il napoletano aveva dimostrato di sapersi muovere all'interno della tassonomia di Macrobio, poiché possono annoverarsi nella categoria dell'*insomnium* i madrigali *Venuta era madonna al mio languire* e *Ahi letizia fugace, ahi sonno leve*, mentre negli *oracula* le due visioni, di cui si è già parlato in precedenza, sulla morte del medico Pierleoni da Spoleto e Alfonso d'Avalos⁴³⁶. Una tale consapevolezza sul tema onirico non si può suggerire per l'Ariosto il quale tuttavia dimostra comunque di aver riflettuto sul motivo del sogno, non solo per il “gioco” che instaura con il lettore rendendolo il vero interprete del sogno d'Orlando, ma anche per alcune considerazioni che emergono da un secondo episodio onirico, quello in cui Bradamante, nel canto XXXIII, sogna Ruggero

- 59 Le belle donne e gli altri quivi stati
 mirando e ragionando insieme un pezzo,
 fur dal signore a riposar menati,
 ch'onorar gli osti suoi molt'er avezzo.
 Già sendo tutti gli altri addormentati,
 Bradamante a corcar si va da sezzo,
 e si volta or su questo or su su quel fianco,
 né può dormir sul destro né sul manco.
- 60 Per chiude alquanto appresso all'alba i lumi,
 e di veder le pare il suo Ruggero,
 il qual le dica: -Perchè ti consumi,
 dando credenza a quel che non è vero?
 Tu vedrai prima all'erta andare i fiumi,
 ch'ad altri mai, ch'a te volga il pensiero.

434 *Actius*, II 5-6 «Paulus: [...] non minus fortasse etiam afficit et pene dixerim confirationis simul atque admirationis magis ac magis implet oraculum illud tibi ab eo in somnis editum; quod mihi quanquam Puderico ab hoc fi deliter recitatum, audire tamen ex te ipso coram vel mirifice aveo, cum ad animae immortalitem confirationem vel mirandum in modum conferat [...]. Actius: Memoratu quidem digna res est audituque iucunda e me, Paule, quam requiris, explicatu tamen difficilis. Multa enim somniantes cernimus quae plano referris qualia visa ipsa sunt nequeant, ut si gurae quaedam neque ipsae visae alias neque satis per se explicabiles, tum novitate tum complicatione sua; studebo tamen desiderio eorumque qui hic assunt omnium quique mihi idem hoc innuunt tuoque praesertim, Paule, satisfacere. [...]» (PONTANO G., ed. cit., p. 390)

435 *Actius*, II 6 «Illud tamen vobis cognitum vestrosque apud animos testatum volo, qua nocte oraculum, ut ipse appellas, est editum, nullas ea quae noctem antecessit die cogitationes a me initas susceptas ve de animae immortalitate, nullas de reversione eius ad corpora, nullum quam plurimis ante diebus aut sermonem iis de rebus cum doctis viris habitum, aut apud me ipsum modo esse aliquo dubitatum. Liber utique curis ab omnibus atque ab iis potissimum cogitationibus vacuus, cum ipse cubuissem solito in lectulo quaeque saepenumero ante cubitum lectio quidam quasi animi cibus sumitur nulla prorsus divinis de rebus praecessisset, ubi diutius quievissem et iam Aurora illa Ioviani nostri, quae coeli postibus affixa est custos, solem excitasset e somno, videre visus sum, quin haec loquens videre ipse iam videor adesse mihi Ferrandum.» (*ivi*, pp. 390-391).

436 BETTINZOLI A., 2015, pp. 260-261.

S'io non amassi te, né il cor potrei
né le pupille amar degli occhi miei.-

- 61 E par che le suggiunga: - Io son venuto
per battezzarmi e far quanto ho promesso;
e s'io son stato tardi, m'ha tenuto
altra ferita, che d'amore, oppresso.-
Fuggesi in questo il sonno, né veduto
è più Ruggier che se ne va con esso.
Rinuoia allora i pianti la donzella,
e ne la mente sua così favella:
- 62 -Fu quel che mi piaque un falso sogno: e questo
che mi tormenta, ah! lassa, è un veggiar vero.
Il ben fu sogno a dileguarsi presto, ma non è
sogno il martire aspro e fiero.
Perch'or non ode e vede il senso desto
quel ch'udire e veder parve al pensiero?
A condizione, occhi miei, sete,
che chiusi il ben, e aperti il mal vedete?
- 63 Il dolce sonno mi promise pace,
ma l'amaro veggiar mi torna in guerra:
il dolce sonno è ben stato fallace,
ma l'amaro veggiar, ohimè! Non erra.
Se 'l vero annoia, e il falso sì mi piace,
non oda o vegga mai più vero in terra:
se 'l dormir mi dà gaudio, e il veggiar guai,
possa io dormir senza destarmi mai.
- 64 O felice animai ch'un sonno forte
sei mesi tien senza mai gli occhi aprire!
Che s'assimigli tal sonno alla morte,
tal veggiar alla vita, io non vo' dire;
ch'a tutt'altre contraria la mia sorte
sente morte a veggiar, vita a dormire:
ma s'a tal sonno mortes'assimiglia,
deh, Morte, or ora chiudimi le ciglia!

OF, XXXIII

Nel sogno il cavaliere rinnova la propria promessa d'amore alla donna, la quale al risveglio soffre essendo consapevole che la piacevolezza di quanto visto non corrisponde alla realtà: a differenza di Orlando Bradamante risulta dunque capace di ragionare su quanto sognato inquadrandolo giustamente nella sfera dell'illusione. Nel passo inoltre l'Ariosto riprende il tema della comparsa dell'amante in sogno, avendo però presente qui non Petrarca ma Bembo, il quale è ricordato sia nelle parole che Ruggero rivolge all'amata («Perchè ti consumi,| dando credenza a quel che non è vero?»), riprese dal sonetto LXXXIX *Se 'l viver men che pria m'è duro e vile* vv. 9-11 «Perchè-

dicea -la tua vita consume?| perchè pur del signor nostro ti lagni?| frena i lamenti omai, frena il dolore-», sia nella rapidità con la quale il sogno si dilegua («Fuggesi in questo il sonno, né veduto| è più Ruggier che se ne va con esso»), che trova una corrispondenza con il componimento XC del veneziano *Giacemi stanco, e 'l fin de la mia vita* versi 12-14 «Gionsene appresso il sonno, et ella insieme| co miei dilette e con la notte intorno| quasi nebbia sparì che 'l vento sgombre.»⁴³⁷. I due sonetti bembiani citati sono entrambi dedicati al tema del sonno: il ferrarese risulta dunque conoscitore della diffusione del tema onirico in poesia, tant'è vero che il lamento dell'eroina sulla brevità del sogno la porta ad aprirsi a considerazioni relative al tema della morte, laddove, come visto, il connubio sonno-morte si ritrova proprio tra il Quattrocento ed il Cinquecento nei versi di molti illustri letterati, tuttavia ancora una volta l'Ariosto introduce un elemento in contrasto con la tradizione, poiché, proprio come affermato per l'episodio di Orlando, il poeta rifiuta la dimensione consolatoria del sonno e del sogno rivelandone la natura ingannatoria: Bradamante dunque si presenta come uno sguardo lucido e razionale sulla lirica onirico-amorosa contemporanea che vedeva, come affermato per la figura di Laura nelle rime in morte, l'apparizione dell'amante come qualcosa di più realistico e veritiero della realtà stessa.

437BALDASSARRI G., PRALORAN M., vol. 2, 2016, pp. 275-276.

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Si cercherà qui di raccogliere in un discorso più organico quanto emerso nei capitoli precedenti. Innanzitutto si potrebbe affermare che tra Ariosto e Sannazaro non sono attestati, ad oggi, rapporti diretti, tuttavia, come illustrato in precedenza accogliendo le osservazioni di Giada Guassardo, ebbero un amico comune: Pietro Bembo. Non si tornerà sugli elementi che legano i tre intellettuali⁴³⁸, tuttavia converrà sottolineare quale ruolo assunse Sannazaro agli occhi dell'Ariosto all'interno dello scenario letterario dell'epoca. Per farlo si considerino le prime ottave dell'ultimo canto del poema, dove l'autore descrive il proprio "rientro in porto"⁴³⁹, quando ad accoglierlo ritrova

438Su questi sufficientemente si è detto nel paragrafo *La Luna, l'Arcadia ed ulteriori riprese sannazariane*.

439Sulla metafora nautica adoperata per indicare la scrittura di un'opera, risulta molto interessante l'articolo di Giuseppe Ledda, il quale, accogliendo osservazioni in parte già note, indaga in particolare l'uso di tale metafora nei poemi cavallereschi del Quattrocento e Cinquecento. Già Curtius, indicato anche da Bigi nel commento al *Furioso* (BIGI E., ed. cit., p. 1469), sottolineava due importanti esempi d'impiego in Dante e Boccaccio: il primo autore diede origine alle metafore nautiche più memorabili adoperandole nel I canto del *Purgatorio* (vv. 1-3) e nei canti II (vv. 1-18) e XXIII (vv. 64-69) del *Paradiso*, il secondo ne consolidò l'impiego in sede d'epilogo (metafore nautiche si trovano nel *Filoloco* V, 97; nel *Filostrato* IX, 3-4; nel *Teseida* XIII, 85-86; nel *Ninfale fiesolano* 465, 1-4 e nella prima redazione del *Trattatello in lode a Dante*). L'analisi di Ledda si apre con la valutazione di tali metafore nel cantare I del *Morgante*, dove Pulci indica il proprio poema come «la mia barchetta» (I, 4, 1), accogliendo nell'uso del diminutivo per il termine indicante l'imbarcazione l'espressione usata da Dante nel II canto del *Paradiso*, dove il poeta contrapponeva la «picioletta barca» dei lettori al suo «legno che cantando varca»: l'uso del diminutivo da parte del fiorentino si configurerebbe dunque come una dichiarazione di modestia. Nell'opera pulciana inoltre la metafora compare anche in sede proemiale nei cantari II, III e XXIII (ultimo della prima redazione del poema), per poi essere adoperata anche nell'edizione del 1483 nella protasi del canto XXIV (vv. 24-25) ed in chiusura del cantare XXVIII (vv. 158-9 «E perchè in porto hai condotto mio legno,| io ti ringrazio, Vergine beata [...]»). Un unico impiego, ma piuttosto esteso, della metafora nautica trasformata in similitudine, si ritrova nell'*Innamoramento d'Orlando*, nel quale nel proemio del canto XVII del II libro, il Boiardo si paragona all'inventore della navigazione: come quest'ultimo all'inizio, per paura, conduceva la propria barca non lontano dalla riva, salvo poi, preso coraggio, inoltrarsi verso il largo, così il poeta, acquisita sicurezza nella narrazione, dovrà dedicarsi anche ad argomenti più complessi trattando di una «guerra sterminata» (II, XVII, 2, 1-4). Torna l'uso della metafora nella *Continuazione* di Niccolò degli Agostini, dove si trova nel proemio del canto V e del libro IV, in entrambe le sedi accompagnata dall'invocazione o al protettore dell'autore Francesco Gonzaga o a qualche dio, in maniera simile a quanto accadeva nei primi versi del *Purgatorio* dove a seguito della metafora vi era l'invocazione alla musa Calliope. La metafora nautica non manca nel *Mambriano* di Francesco Cieco (XIX, 1; XXVII, 1; XLVI 5-6), dove sovente si alterna con metafore incentrate sul tema del viaggio adoperate per sottolineare le difficoltà che la scrittura di un'opera comporta. Ledda giunge dunque all'Ariosto, al quale dedica gran parte della trattazione: si riporterà qui solo un'osservazione, condivisa dallo studioso con quanto rilevato da Casadei, e cioè che l'immagine nautica adoperata in chiusura del canto XLVI «riprende circolarmente quella assunta da Boiardo nell'avviare la parte più difficile del proprio poema: "L'inizio della narrazione della guerra [...] coincideva con l'inizio della navi-gazione più pericolosa, che, ovviamente, non giunge a compimento nell'Innamorato. È assai probabile che proprio ricollegandosi intertestualmente a quel passo Ariosto abbia voluto utilizzare questa metafora, indicando così l'avvenuto compimento del racconto boiardesco".» (LEDDA G., *La navigazione come metafora testuale nei poemi epico-cavallereschi: da Pulci ad Ariosto*, in "Italianistica", XLVI, 3, 2017, pp. 67-87).

cortigiani, amici e letterati e, fra questi, Sannazaro:

1 Or se mi mostra la mia carta il vero,
non è lontano a discoprirsì il porto;
sì che nel lito i voti scioglier spero
a chi nel mar per tanta via m'ha scorto;
ove, o di non tornar col legno intero
o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto.
Ma mi par di veder, ma veggo certo,
veggo la terra, e veggo il lito aperto.

2 Sento venir per allegezza un tuono
che fremer l'aria e rimbombar fa l'onde:
odo di squille, odo di trombe un suono
che l'alto popular grido confonde.
Or comincio a discernere chi sono
questi che empion del porto ambe le sponde.
Par che tutti s'allegriano ch'io sia
venuto a fin di così lunga via.

[...]

17 Veggo sublimi e soprumani ingegni
di sangue e d'amor giunti, il Pico e il Pio.
Colui che con lor viene, e da' più degni
ha tanto onor, mai più non conobbi io;
ma, se me ne fur dati veri segni,
è l'uom che di veder tanto desio,
Iacobo Sannazar, ch'alle Camene
lasciar fa i monti et abitar l'arene.

OF, XLVI

Nelle ottave 1-19 Ariosto riassume il panorama cortigiano e letterario dell'epoca, di cui Alberto Casadei offriva nel 1986 un'attenta analisi⁴⁴⁰ tenendo conto anche delle variazioni che le stanze del canto subirono dall'edizione del 1516 a quella del 1532⁴⁴¹. Ciò che dell'articolo dello studioso interessa maggiormente questa sede è ovviamente la presenza nell'elenco degli intellettuali di «Jacopo Sannazaro, visto quasi come poeta per antonomasia»⁴⁴²: mentre l'Ariosto componeva la prima redazione del *Furioso* il letterato napoletano infatti godeva ormai da tempo del successo dell'*Arcadia*, opera in volgare e soprattutto opera nata all'intero di una corte. Il ferrarese poteva

440CASADEI A., *L'esordio del canto XLVI del Furioso: strategia compositiva e varianti storico-culturali*, in "Italianistica", XV, 1, 1986, pp. 53-93.

441Lo studioso distingue le modifiche attuate dal poeta nel corso del tempo tra quelle d'aggiunta, che vedono appunto l'inserimento di nuovi letterati o personaggi famosi nel corteo di benvenuto che attende l'arrivo dell'Ariosto, «Un ampliamento, dunque che riguarda tanto i singoli, quanto gli ambienti a cui appartenevano, e che si attua in un'ottica politica e geografica che mira a superare il "provincialismo" delle prime redazioni» (*ivi*, p. 54), e quelle di scambio o sostituzione che indicano invece «le modificazioni avvenute o negli appellativi riferiti ai personaggi, o nelle collocazioni di questi all'interno delle stanze» (*ibidem*).

442*Ivi*, p. 57.

dunque ritrovare nel prosimetro un esempio di opera che, pur non essendo scritta in latino, si proponeva ad un pubblico illustre nobilitandosi sia nel rispetto del canone petrarchesco, sia nel recupero di un genere classico. La presenza del napoletano all'interno dell'ottava è inoltre giustificata dalla Guassardo in relazione ai rapporti che la città di Ferrara intratteneva con Napoli che, come visto, erano sia di natura politica che di parentela, e che sono sottolineati nel testo ariostesco dalla collocazione di Sannazzaro nella medesima ottava nella quale sono ricordati Gianfrancesco Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi. I due cugini infatti non solo potevano essere associati al letterato napoletano per i comuni interessi umanistici⁴⁴³, ma in particolare la famiglia di Pio poteva vantare un certo legame con la città partenopea poiché lo zio di Alberto, Marco II Pio, aveva accompagnato Eleonora d'Aragona a Ferrara in occasione delle sue nozze con Ercole I, divenendo poi padrino del loro primogenito Alfonso⁴⁴⁴. Notevole, nell'omaggio di Ariosto all'autore dell'*Arcadia*, è che quest'ultimo sia ricordato non solo per il prosimetro che ne aveva decretato il successo, ma anche per le *Eclogae piscatoriae*⁴⁴⁵, pubblicate solo nel 1526 ma già da tempo circolanti in forma manoscritta e che dunque nel 1516 dovevano presentarsi come «un'opera apprezzata e, contemporaneamente, ancora “elitaria”»⁴⁴⁶: Casadei spiega tale scelta come una valorizzazione da parte dell'Ariosto dell'aspetto innovativo dell'operazione compiuta dal Sannazaro, che reinterpreta il genere pastorale cambiandone il contesto («Sannazzaro si presentava come il continuatore della letteratura latina e greca in quella volgare, ma anche come un vero e proprio rinnovatore dei generi letterari, un raffinato artefice, capace di fondere spunti derivati da autori o tradizioni assai diversi, o di modificare dall'interno un “codice” ormai stabilito [come quello dell'ecloga classica]»⁴⁴⁷, mentre Guassardo, come visto, legge negli stessi versi un “confinamento”

443Ciò emerge chiaramente dalle parole di Casadei «Gli interessi di Gian Francesco coprivano un'area prettamente filosofico-teologica (ma anche umanistico-letteraria, come dimostrano le sue traduzioni dal latino e dal greco, e la sua querelle col Bembo, nel 1512-13, sul problema dell'imitazione) [...]. [...] ad Ariosto, che aveva indirizzato alcune rime al Pio, la sua figura doveva sembrare eccezionale sia per la vastità della cultura, sia per il settore (di nuovo quello filosofico-teologico) dei suoi interessi» (ivi, p. 79).

444GUASSARDO G., op. cit., p. 437.

445OF, XLVI, 17, vv. 7-8 «ch'alle Camene| lasciar fa i monti et abitar l'arene.»

446CASADEI A., 1986, p. 80.

447Ibidem.

di Sannazaro a poeta bucolico, genere dal quale il ferrarese voleva prendere le distanze («Se dunque da una parte Ariosto a quell'altezza [1516] non poteva esimersi da un omaggio a Sannazaro, dall'altra direi che, più che presentarlo come “concreto modello culturale”, stia di fatto rimarcando una frattura, neutralizzando le possibilità di dialogo fra la sua opera – nella fattispecie l'*Arcadia* – e la propria. La prova più concreta di ciò è nel poema stesso, che non solo rifiuta una diretta ricezione intertestuale del prosimetro sannazariano, ma sembra operare una negazione del codice bucolico in generale.»⁴⁴⁸). La studiosa giunge a tale osservazione ponendo l'attenzione su quanto emerso anche in questo elaborato e cioè che «Nei pochi casi in cui [...] lo sfondo bucolico è introdotto, esso viene rifunzionalizzato, contaminato e talora stravolto, creando effetti di ironia e paradossalità»⁴⁴⁹, tuttavia le operazioni alle quali l'Ariosto sottopone il genere pastorale, del quale Sannazaro è considerato scrittore esemplare, non necessariamente implicano una volontà di superamento del genere stesso, dato che le medesime operazioni sono applicate dal ferrarese anche ad altri modelli letterari, quale ad esempio, come ampiamente dimostrato da Maria Cristina Cabani, quello petrarchesco⁴⁵⁰, senza che tuttavia ne derivi un rifiuto. Anche qualora si consideri l'abbandono piuttosto repentino della scrittura eclogistica da parte dell'Ariosto, questo dovrebbe spiegarsi considerando l'ambiente praticato dall'autore, cioè la corte, nella quale probabilmente la narrazione della congiura tra Don Giulio e Don Ferrante (avvenuta nel 1506), pur ricoperta dal velo bucolico, non doveva essere stata particolarmente gradita, tant'è vero che nel poema essa viene “ridimensionata” dall'invocazione di pietà verso i due estensi la cui vera colpa sarebbe stata quella di essere deboli, cedendo alle istigazioni di altri⁴⁵¹. Secondo la Guassardo il possibile rifiuto del genere pastorale da parte del ferrarese deriverebbe dall'incompatibilità dell'allegoria bucolica e dello spazio «astratto ed

448GUASSARDO G., op. cit., p. 439.

449Ivi, p. 440.

450Si fa qui riferimento a CABANI M. C., *Fra omaggio e parodia: Petrarca e il petrarchismo nel Furioso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

451OF, III, 60 vv. 5-8 e 61, 62 vv. 1-4: «Qui Bradamante, poi che la favella| le fu concessa usar, la bocca schiuse,| e domandò: - Chi son li dua sì tristi,| che tra Ippolito e Alfonso abbiamo visti?| Veniano sospirando, e gli occhi bassi| parean tener d'ogni baldanza privi;| e gir lontan da loro io vedea i passi| dei frati sì, che ne pareano schivi.-| Parve ch'a tal domanda si cangiassi| la maga in viso, e fe' degli occhi rivi,| e gricò: -Ah sfortunati, a quanta pena| lungo instigar d'uomini rei vi mena!| O bona prole, o degna d'Ercol buono,| non vinca il lor fallir vostra bontade:| di vostro sangue i miseri pur sono:| qui ceda la iustizia alla pietade.-»

immutabile» del mondo arcadico con il continuo specchiarsi e riconoscersi degli eventi narrati nel poema con la realtà e con la struttura aperta del mondo ariostesco, tuttavia si è visto come per i commentatori contemporanei del ferrarese il poema si prestasse a letture allegoriche⁴⁵². *L'Arcadia* poi, come ben illustrato da Marzia Pieri, era divenuta «un *livre de chevet* degli intellettuali cinquecenteschi, che se ne appropriano come di un repertorio ideale di stilemi letterari artificiosi ed eleganti», soprattutto perché il prosimetro si presentava come modello del recupero di un genere antico reinterpretato nel volgare illustre prebembiano, adatto alla corte: nel 1516 dunque Ariosto non avrebbe potuto esimersi dal nominare Sannazaro⁴⁵³, ma è pur vero che all'altezza del 1532 lo scenario letterario era mutato e vedeva ormai come solido modello linguistico e stilistico Pietro Bembo, del quale erano uscite nel 1525 le *Prose della volgar lingua* e, nel 1530, le *Rime*, in concomitanza con la pubblicazione del canzoniere sannazariano: l'elogio contenuto nel terzo *Furioso* quindi poteva effettivamente risultare anacronistico ed andava a fissare il ritratto del Sannazaro ad un'epoca ormai passata.⁴⁵⁴ Il poeta napoletano e la sua opera segnano dunque l'apice del genere pastorale e allo stesso tempo ne inaugurano il declino, inteso come il superamento del canone bucolico classico a favore di alcune caratteristiche che, prese in considerazione dalla Pieri, portarono la studiosa a parlare di “generi pastorali”: si ha infatti da un lato la continuazione dell'ecloga lirica sia in volgare che in latino, mentre dall'altra si inaugurano l'ecloga rappresentativa e quella dialettale, che sfiora la poesia rusticale. Queste variazioni del genere dovevano essere ben presenti all'Ariosto poiché nel 1517 usciva a Venezia l'edizione Paganini del *Liber Macaronices* di

452Cfr. *supra*: *La Luna, l'Arcadia ed ulteriori riprese sannazariane*.

453Si ricordi la fortuna che *L'Arcadia* ebbe non solo in Italia ma, più tardi, anche in Europa: nella Penisola Agnolo Firenzuola (1493-1543) scriveva un prosimetro dal titolo *Sacrificio pastorale* con evidenti i richiami sannazariani (BOSISIO M., «*O bel Bisenzio, ecco l'età dell'oro*»: *Agnolo Firenzuola e la formazione dell'Accademia dell'Adiaccio*, in “Archivio storico pratese”, 87, 2011, p. 8) ma anche DE LUCA S., *Il sacrificio pastorale di Agnolo Firenzuola*, in “Sincronie”, VI, 2002, pp. 181-185), invece in Spagna Garcilasco De la Vega si ispirava al poeta napoletano per le sue ecloghe ed ancora in Francia, nel 1544, il parigino Giovanni Martin traduceva il prosimetro pastorale per l'edizione di Lione, mentre nel 1579 usciva in Inghilterra *The Shepherds Calendar* composto da Edmondo Spenser che vedeva fra i modelli proprio *L'Arcadia* (TORRACA F., *Gli imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, Roma, Loescher, 1882, ma anche, per quanto riguarda la ripresa spagnola della poesia sannazariana, l'articolo di Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, 2017, cfr. *Bibliografia*).

454«Anche nel 1532 [...] il Sannazaro del *Furioso*, sempre accompagnato a Giovanni Francesco Pico e Alberto Pio, rimane colui che il narratore “desidera vedere”, ed è colto nel momento in cui abbandona le ninfe dei monti per quelle marine: la fissazione di tale ritratto lo allontana definitivamente in un'epoca passata.» GUASSARDO G., op. cit., p. 456.

Teofilo Folengo contenente il *Baldus* e due ecloghe, che nell'edizione del 1521 delle opere dell'autore, quella Toscolana, andranno a fondersi costituendo una parte della *Zanitonella*, poemetto pastorale scritto in chiave parodica⁴⁵⁵. L'elemento parodico non manca tuttavia nelle prime ecloghe, nelle quali si assiste al rovesciamento dei *topoi* canonici del genere, proprio come visto nel *Furioso*: Attilio Momigliano sottolineò infatti come nell'*aegloga macaronica* del Folengo non solo fossero evidenti i richiami a Virgilio con il fine di accentuarne la distanza umoristica⁴⁵⁶, ma anche si ritrovassero gli elementi tipici della poesia pastorale resi per contrasto, come ad esempio avviene nel racconto della zuffa tra Tognazzo e Bigolino, contenuto nella prima ecloga dell'edizione Paganini, nel quale ad un certo punto «dalle parole si passa alle bastonate: Bigolino chiede *mercè* [...] Ma poi si rifà montando sulla pancia di Tognazzo: donde una scena scatologica nauseante, il primo, infelice, tentativo del Folengo di sostituire ai soavi profumi della bucolica classica i gravi fetori della stalla e dei villani.»⁴⁵⁷. Questi elementi, nota lo studioso, saranno poi mantenuti nella *Zanitonella*, nella quale «Molte convenzioni della poesia pastorale ed amorosa, in qualunque campo siano nate -presso i bucolici italiani e latini, i petrarchisti, i rimatori popolari e popolareggianti- sono canzonate o almeno rielaborate», in maniera simile a quanto accade nel *Furioso*, dove tuttavia l'elemento parodico è assai meno esplicito ed emerge solo con un confronto attento con i modelli assunti come riferimento dall'autore. Anche per l'opera macaronica inoltre si è proposta una lettura che vede in tali azioni operate dall'autore verso il genere bucolico una sorta di critica, rivolta in particolare alla realtà cristallizzata che il canone pastorale imponeva e che risultava in contrasto con la realtà contemporanea, tuttavia, nell'analisi condotta da Giordano Rodda in *Folengo*

455L'edizione del 1521 porta il titolo di *Opus Merlin Cocai*, pseudonimo dell'autore, e comprende oltre al *Baldus* e la *Zanitonella* anche la *Moscheide* e gli *Epigrammi*: a questa seguirà un'ulteriore edizione pubblicata attorno agli anni Quaranta del Cinquecento che reca il titolo *Macaronicorum Poema*, che è ricordata come la Cipadese, dal luogo fittizio di edizione, il villaggio di Cipada (l'opera risulta pubblicata dall'inesistente Acquario Lodola). Vengono pubblicati postumi invece, nel 1552, i *Merlini Cocai poemata* a Venezia, per i tipi di Pietro Ravani (MOMIGLIANO A., *Le quattro redazioni della Zanitonella*, in "Giornale storico", LXXIII, 217, p. 1).

456Basti un esempio più che evidente: il primo verso eclogistico che apre l'edizione Paganini e che verrà poi mantenuto nella *Zanitonella*, è «Tu solus, Bigoline, iacens stravacatus in umbra», chiara caricatura dell'*incipit* virgiliano «Tu patuale recubans sub tagmine fagi». Prima di Folengo il recupero di Virgilio all'interno di un'opera macaronica era già stato sperimentato da Tifi Odasi. (*ivi*, pp. 3-4).

457*Ivi*, p. 3.

antipastorale?⁴⁵⁸, sembrerebbe invece prevalere l'idea che la parodia attuata dal Folengo avesse come fine non tanto la dissacrazione del genere pastorale in sé, ma mirasse a colpire piuttosto l'abuso che diversi scrittori ne fecero tra Quattrocento e Cinquecento, senza riuscire a raggiungere la maestria virgiliana⁴⁵⁹. Il poeta mantovano dunque si dimostra attento osservatore della scena letteraria proprio come l'Ariosto, con il quale sono attestati i rapporti nella prefazione, redatta da un certo Vigasio Cocaio, all'edizione del 1552 delle opere macaroniche, nella quale si legge che Teofilo nei primi anni Venti del Cinquecento si era recato a Ferrara, dove aveva avuto il piacere e l'onore di incontrare il «Magnus Ariostus, laus, gloria, palma Ferraræ»⁴⁶⁰: «Esso Merlino, trovandosi a ragionare con m. Lodovico Ariosto in Ferrara dell'opera sua divina, cioè del Furioso Orlando, intese da lui che nulla o poco havrebbe fatto, se la minuta, o vogliamo dire esemplare, del maestro suo Boiardo non gli fosse pervenuta alle mani...»⁴⁶¹. La seconda edizione del *Baldus* infatti risulta fortemente influenzata dal poema cavalleresco dell'Ariosto, il cui genere, proprio come accade per quello pastorale, viene nel poemetto macaronico parodiato, con un ridimensionamento soprattutto della figura del cavaliere-eroe: l'ideale di cavaliere e di cavalleria, come detto, risultava ormai privo di corrispondenze reali nel Cinquecento, come emerge da alcuni episodi del *Furioso*⁴⁶².

Si potrebbe dunque suggerire che la metodologia con la quale l'Ariosto riprende alcuni motivi pastorali (ma anche elegiaci) presenti alcune affinità con quella applicata dal monaco mantovano, anche se certamente il ferrarese risulta meno esplicito nell'intento ironico. Si consideri a tal

458RODDA G., *Folengo antipastorale?*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*: atti del Convegno di Studi (Genova, 29-30 novembre-1 dicembre 2012), a cura di A. Beniscelli, M. Chiarla, S. Morando, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 151-178.

459Rodda accoglie la lettura di Luca Curti, il quale afferma che nella costruzione dell'*alter ego* poetico Marin Cocaio, Folengo mirasse a riprodurre proprio quegli autori che cercavano di competere con Virgilio non riuscendoci per insufficienza stilistica o linguistica (*ivi*, p. 158).

460FOLENGO T., *Macheronee*, a cura di Luzio A., vol. II, Bari, Laterza, 1911, p. 312.

461Lo ricordava LUZIO A., *Nuove ricerche sul Folengo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", vol. 14, 1889, p. 382.

462Cfr. *supra*: *Il sogno e la follia d'amore* e CANCRO T., *Vagabondi, furfanti e buffoni. Mésalliances inedite e palinodia dell'eroe nel «Baldus» di Teofilo Folengo*, in *Le forme del comico*: atti del XXI Congresso dell'ADI (Firenze, 6-9 settembre 2017) a cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, p. 898 «per Folengo, in linea con Ariosto, la cavalleria con i suoi valori non è la risposta adeguata alle follie di un mondo drammaticamente rovesciato, smascherato e realizzato nel poema». Inoltre, l'opera macaronica condivide con il poema cavalleresco l'elemento popolareggiante, dato non solo dal genere, ma anche nell'impiego di contaminazione dialettale nel linguaggio, mentre l'uso del latino la destinava ad un pubblico colto (DEMO S., *Macaronic Latin. When a language goes wild*, in "Cursor: Zeitschrift für Freunde der lateinischen Sprache und europäischen Kultur", 14, 2018, p. 36).

proposito che proprio nei primi anni del Cinquecento, se da un lato proseguiva la produzione della poesia bucolica classica, dall'altro trovava spazio, e con successo, la poesia rusticale, la cui origine Carrara ritrova nella reazione al convenzionalismo bucolico⁴⁶³: tale genere, inaugurato nel 1468 da Lorenzo il Magnifico con la pubblicazione della *Nencia da Barberino*, vedeva negli anni vicini all'uscita del *Furioso* la composizione della *Pastoral* di Angelo Beolco⁴⁶⁴, detto il Ruzante, «un'egloga rappresentativa dove il villano affamato irrompe come intruso ingombrante nel languido mondo arcadico»⁴⁶⁵. Nell'opera del commediografo padovano si assiste ad un recupero della produzione bucolica canonica precedente, sia lirica che teatrale, dalla quale l'autore prende le distanze riecheggiandola in maniera ironica⁴⁶⁶ ed in particolare mettendo in risalto la lontananza di

463CARRARA E., *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909, p. 226. Tuttavia Raimondo Guarino, ampliando alcune considerazioni già presenti nel saggio di Carrara, individua il nucleo della poesia rusticale nelle caratteristiche stesse dell'ecloga classica: «Lo scenario della bucolica classica prestava una dimensione di genere potenzialmente contigua rispetto al poliglottismo e allo sperimentalismo insiti nella mimesi rusticale. L'evoluzione monolingua del genere contraddiceva le opportunità che esso offriva all'uso delle parlate umili e alle tematiche basse, salvo a recuperarle in sede di richiami programmatici. La definizione teorica del Calmeta, collocando il Sannazaro al vertice della recente tradizione della bucolica volgare, considerava come nell'egloga "tutte le azioni, tutte le comparazioni e faccende devono esser di cose rustiche" e che, nel rispetto dell'esempio virgiliano, i poeti volgari "che hanno avuto giudizio si sono sforzati nelle loro egloghe il pastoral decoro servare, e con agreste comparazione a' lor poemi porgere ornamento". C'è insomma una dimensione in cui pastore è già sinonimo di villano, e di parlata villanesca, nonostante le correzioni e le proiezioni del codice bucolico che preludono al contrasto, all'inversione e all'atrito grottesco dei due profili.» (GUARINO R., *Le mimesi di Ruzante: l'attore letterato e la differenza linguistica*, in *In lingua grossa, il lingua sottile: studi su Angelo Beolco, il Ruzante*, a c. di C. Schiavon, Padova, Esedra, 2005, pp. 309-310).

464L'unica copia pervenutaci dell'opera, il ms. Marciano It. IX 288, redatta dal patrizio veneziano Stefano Magno, reca come unica data quella del 1521, tuttavia afferma Giorgio Padoan che la presenza di tale anno nel codice sia da imputarsi ad una data presente nell'antigrafo, una copia posseduta dall'orefice Battista d'Ambrogio ora perduta. Il 1521 dunque può essere solo inteso come termine *ante quem*, mentre la composizione della *Pastoral* si colloca tra gli anni 1517 e 1518 dall'analisi del proemio in essa contenuto, nel quale si legge «in lingua tosca» delle guerre che «in questi proximi elapsi anni» hanno travagliato tanto la città di Padova che «per furori belici e marciali isdegni gli effetti di epse sacre Muse in questi calamitosi tempi vedere non si hano potuto», essendo Minerva fuggita via; ma ora finalmente, con la pace, la dea «volere al tuto al suo tanto da lei amato domicilio cun mazor triumpho e gloria far ritorno preparasi e dispone» (PADOAN G., *Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo*, in "Lettere Italiane", 20, 2, Olschki, 1968, p. 123): Ruzante dunque lo scrisse a seguito della guerra di Cambrai, quando ancora l'ateneo di Padova non era stato riaperto (Minerva infatti è colta mentre rientra alla propria dimora, ma non vi è già giunta) e cioè sul finire del 1517, anche se alcuni studiosi, come Luca D'Onghia, vedono nella *Pastoral* proprio un componimento scritto in occasione della riapertura dello Studio padovano. (D'ONGHIA L., *Quattrocento sperimentale veneto: un diagramma e qualche auspicio*, in "Quaderni veneti", 1, 1, Edizioni Ca' Foscari, 2012, p.101)

465PIERI M., 1994, p. 287. Anche con il commediografo padovano l'Ariosto si ritrovò a collaborare nel 1529, quando fu coordinatore delle feste teatrali ferraresi, durante le quali furono messe in scena le opere di entrambi gli autori: le commedie *Lena* e *Negromante* del ferrarese ed una prima versione della *Moscheta* ruzantiana. Nel 1532 inoltre Beolco inviò una lettera ad Ercole d'Este scusandosi per il ritardo nel giungere a Ferrara e suggerendo al Duca di far «acconciar la scena» a messer Ludovico (ALONGE R., *Angelo Beolco detto Ruzante*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, vol. I, pp. 32-43).

466Un esempio è il recupero della materia magica e della lamento d'amore, elementi riscontrabili sia nell'ecloga teatrale (si pensi all'ecloga attribuita a Niccolò da Correggio da Bernardino Prosperi che nel 1506 inviò ad Isabella d'Este una lettera nella quale descrive l'opera, affermando che prevedeva una sequenza di incantesimi effettuati da un padre per liberare il giovane figlio pastore dall'amore), sia, come visto, nell'*Arcadia*: in Ruzante tali motivi risultano «riecheggiati e ironizzati dalla presenza di Mastro Francesco, dalla rianimazione di Mopso e dalla "oration al dio

tale genere con la realtà contemporanea, evidente specialmente nella sovversione dell'idilliaco paesaggio arcadico a favore di uno scenario rustico e reale⁴⁶⁷: si nota dunque, nei primi del Cinquecento, una crescente critica verso il genere bucolico classico, della quale l'Ariosto, osservatore attento della scena letteraria, doveva essere al corrente. Così, considerando la maniera in cui la materia pastorale compare all'interno del *Furioso*, si potrebbe suggerire che il ferrarese abbia accolto alcune osservazioni sul genere che andavano diffondendosi proprio in quegli anni, ciò sarebbe coerente con l'idea che dell'autore sembra emerga da questo elaborato e cioè quella di un letterato assai ricettivo, capace di intercettare e far propria gran parte della letteratura a lui precedente e contemporanea, dalla trattatistica medico-scientifica alla lirica petrarchesca, riuscendo ad inserirla in un'opera che pur non manca di rispettare i modelli del suo tempo, operazione che certo gli è consentita dal suo essere un poeta di corte, luogo prediletto della cultura dell'epoca.

Pan” di Arpino» (GUARINO R., 2005, pp. 318-319). Si tenga inoltre conto di quanto messo in luce da Padoan e cioè che «il Beolco ci tiene ad esibire le proprie assidue letture dell'*Orfeo* del Poliziano e dell'*Arcadia* del Sannazaro, nonché delle *Macheronee* folenghiane [...]. La stessa scelta di un tema ”pastorale”, così à la page in quegli anni, testimonia di questa partenza entro i binari letterari, del resto intuibili nel momento stesso che abbiamo visto sorgere la compagnia [teatrale] all'ombra dell'Università» (PADOAN G., 1986, pp. 128-129).

467A riguardo si consideri FANTAZZI C. E., *Ruzzante's Rustic Challenge to Arcadia*, in “Studies in Philology”, 82, 1, 1985, pp. 81-103.

BIBLIOGRAFIA

Acucella Cristina:

“Beato in sogno”. Una lettura del sogno lirico dell'amata da Petrarca a Marino, in “Italianistica”, XLIII, 1, 2014, pp. 49-76.

Albonico Simone:

La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga, Milano, Sylvestre Bonnard, 2006.

Alonge Roberto:

Angelo Beolco detto Ruzante, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, vol. 1.

Amendola Francesco:

Sannazaro in Bembo: la ricezione dei Sonetti et canzoni nelle Rime del 1535 e 1548, in *I Sonetti et canzoni di Iacopo Sannazaro: atti del XVIII convegno internazionale di Letteratura italiana* Gennaro Barbarisi, Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018, pp.459-479.

Arcangeli Angelo:

Scheda 17: Artemidoro di Daldi (Artemidorus Daldianus) - Sinesio di Cirene (Synesius Cyrenaeus), in *Jheronimus Bosch e Venezia: catalogo della mostra a c. di Aikema B.*, (Venezia, Palazzo Ducale, 18 febbraio-4 giugno 2017), Marsilio, Venezia, 2017, pp 147-149.

Ariosto Ludovico:

Orlando Furioso, con commento di Bigi E., a cura di Zampese C., Milano, Bur, 2018.

Arzocchi Francesco:

Egloghe, a cura di Fornasiero Serena, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995.

Bacchelli Franco:

Leoni, Piero, Dizionario biografico degli italiani, volume 64, 2005.

Baldassarri Guido, Praloran Marco:

Lettura dell'Orlando Furioso, vol. 1, a cura di Bucchi Gabriele e Tomasi Franco, Firenze, Edizioni del galluzzo, 2016.

Lettura dell'Orlando Furioso, vol. 2, a cura di Bucchi Gabriele e Tomasi Franco, Firenze, Edizioni del galluzzo, 2016.

Baldassarri Stefano Ugo:

Lodi medicee in un dimenticato best seller del Quattrocento fiorentino: il Drideo di Luca Pulci, in "Forum italicum", 32, 1998, pp. 375-402.

Bartkowiak-Lerch Magdalena:

Il viaggio nel sogno del Polifilo: tra il locus horridus ed il locus amoenus, in "Studia litteraria", Cracovia, 2020, pp. 1-11.

Batassa Ilaria:

I loci amoeni speculari nell'«Orlando Furioso»: una proposta di lettura, in "L'Italianistica oggi: ricerca e didattica": atti del XIX convegno dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi

editore, 2017, pp. 1-6.

Battaglia Ricci Lucia:

Ragionare nel giardino: Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della Morte, Roma, Salerno editrice, 2000.

Beer Marina:

Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento, Roma, Bulzoni, 1987.

Bembo Pietro:

Rime, a cura di Andrea Donnini, Roma, Salerno Editrice, 2008.

Berra Claudia:

Il Bembo "antibucolico", in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Antenore, Padova, pp. 235-244.

Bettinzoli Attilio:

Idillio e disincanto: le Elegiae di Jacopo Sannazaro, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, pp. 17-38.

La fuga, il sonno, la morte. Su alcune "rime" di Iacopo Sannazaro: tra Petrarca, Macrobio e i classici antichi, in "Lettere italiane", LXVII, 2015, pp. 251-269.

Binni Walter:

Ariosto: scritti 1938-1994, Firenze, il Ponte editore, 2015.

Boccaccio Giovanni:

Decameron, a cura di V. Branca, Utet, Torino, 1956.

Bortoletti Francesca:

Per una nuova drammaturgia. L'ecloga nel Quattrocento italiano: dall'idea dell'esecuzione alla pratica scenica, in "Quaderni d'italianistica", 30, 1, 2009, pp. 67-108.

Bosisio Matteo:

«O bel Bisenzio, ecco l'età dell'oro»: Agnolo Firenzuola e la formazione dell'Accademia dell'Adiaccio, in "Archivio storico pratese", 87, 2011, pp. 5-36.

Proposte per la Fabula di Orfeo di Poliziano: datazione, lettura tematica, occasione di rappresentazione, in "Studi italiani", 33, 1, 2015, pp. 112-151.

Caciorgna Marilena:

Exempla amantium. Scritte d'amore sulle cortecce degli alberi, in "Fontes", vol. 11/13, 2008, pp. 1-34.

Calitti Floriana:

Marchese Cassandra, Dizionario biografico degli italiani, 69, 2007.

Cancro Teresa:

Vagabondi, furfanti e buffoni. Mésalliances inedite e palinodia dell'eroe nel «Baldus» di Teofilo Folengo, in *Le forme del comico: atti del XXI Congresso dell'ADI (Firenze, 6-9 settembre 2017)* a

cura di F. Castellano, I. Gambacorti, I. Macera, G. Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 885-899.

Caracciolo Aricò Angela:

La riscrittura della favola pastorale da Sannazaro a Lope de Vega, in *Scrittura e riscrittura: traduzioni, refundiciones, parodie e plagi: atti del Convegno AISPI*, Roma, Università degli Studi La Sapienza, 12-13 novembre 1993, pp. 199-212.

Lo scrittoio del Sannazaro. Spogli verbali preparatorii della produzione latina posteriore all'Arcadia, in "Lettere Italiane", Vol. 46, 2, Olschki, 1994, pp. 280-314.

Carrai Stefano:

Nicolò d'Arco in un'ecloga ariostesca, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998, pp. 293-306.

I precetti del Parnaso, Roma, Bulzoni editore, 1999.

Carrara Enrico:

La poesia pastorale, Milano, Vallardi, 1909.

Casadei Alberto:

L'esordio del canto XLVI del Furioso: strategia compositiva e varianti storico-culturali, in "Italianistica", XV, 1, 1986, pp. 53-93.

Sulle prime edizioni a stampa delle Rime ariostesche, in "La Bibliofilia", 94, 2, Olschki, 1992, pp.

187-195.

Note ariostesche, in “Italianistica”, 33, Accademia Editoriale, 2004, pp. 83-93.

Catalano Michele:

Vita di Ludovico Ariosto, Ginevra, Olschki, 1931.

Cesaro Novella:

Editoria, prassi scolastica, letteratura: la fortuna di Tibullo nella cultura italiana (1472-1945) volume primo (secoli XV, XVI e XVII), Venezia, 2014.

Civolella Massimo:

La stanza della memoria: amore e malattia nel Secretum e nei Rerum vulgarium fragmenta, in “Quaderns d’Italià”, 11, Los Angeles, 2006, pp. 55-63.

Copello Veronica:

Costanza d’Avalos (1460-1541): “letras” e “valor guerriero” alla corte di Ischia, in “Mélanges de l’École française de Rome: Moyen Âge”, 131, 2, 2019, pp.343-360.

Corti Maria:

Le tre redazioni della Pastorale di P. J. De Gennaro con un excursus sulle tre redazioni dell’Arcadia, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CXXXI, Torino, 1954, pp. 305-351.

Metodi e fantasmi, Milano, Feltrinelli, 1969.

Cracòlici Stefano:

Remedia amoris sive elegiae: appunti sul dialogo antierotico del Quattrocento, in *Il sapere delle parole: studi sul dialogo latino e italiano nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 23-35.

Crifò Francesco e Schweickard Wolfgang:

Vita et sito de Zychi di Giorgio Interiano, “Zeitschrift für romanische philologie”, 10.15.15, De Gruiter, 2014, pp. 160-179.

Culianu Ioan Petru:

Eros e magia nel Rinascimento, Torino, Bollati Boringhieri, 1987.

Danzi Massimo:

La biblioteca del Cardinal Pietro Bembo, Ginevra, Librairie Droz, 2005.

Gli alberi e il «libro». Percorsi dell' Arcadia di Sannazaro, in “Italique”, XX, Ginevra, Librairie Droz, 2017, pp.119-148.

Debenedetti Santorre:

Intorno alle Satire dell' Ariosto, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, 1944, pp. 109-130.

De Capitani Patrizia:

Narrare per immagini: caratteristiche e funzioni della descrizione nell'Inamoramento de Orlando, in "Cahiers D'études Italiennes", 12, 2001, pp. 53-94.

De las Nieves Muñiz Muñiz Maria:

Sulla tradizione della descriptio puellae e sull'Amaranta di Sannazaro, in “Rinascimento meridionale”, II, Napoli, Liguori editore, 2011, pp. 21-58.

Sul contributo della bucolica italiana al rinnovamento della poesia rinascimentale in Spagna (le fonti del locus amoenus e la mediazione di Garcilaso), in “Italique”, XX, Ginevra, Librairie Droz, 2017, pp. 149-171.

Demo Sime:

Macaronic Latin. When a language goes wild, in “Cursor: Zeitschrift für Freunde der lateinischen Sprache und europäischen Kultur”, 14, 2018, pp. 34-37.

Di Benedetto Arnaldo:

Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco, in “Italica”, 83, 2006, pp. 170-215.

Dionisotti Carlo:

Appunti sulle Rime del Sannazaro, in “Scritti di storia della letteratura italiana II”, CCLIII, Roma, 2009, pp. 161-211.

Di Stefano Anita:

I Salices del Sannazaro, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, pp. 217-235.

D'Onghia Luca:

Quattrocento sperimentale veneto: un diagramma e qualche auspicio, in “Quaderni veneti”, 1, 1, Edizioni Ca' Foscari, 2012, pp. 83-106.

Dorigatti Marco:

«Donno Hippolyto da Este». Il vero volto del dedicatario del «Furioso», in Di donne e cavallier. Intorno al primo Furioso, a c. di C. Zampese, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 17-48.

Drusi Riccardo:

Appunti sull'Arcadia nel dibattito critico cinquecentesco, in La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, pp. 245-264.

Fanara Rosangela:

Orizzonti di gloria (poetica) nei Sonetti et canzoni di I. Sannazaro, in I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo: atti del XVIII congresso dell'ADI (Padova, 10-13 settembre 2014), Roma, Adi editore, 2016, pp. 1-13.

Autori, generi e stili in Sannazaro. Citazioni fra "Arcadia" e rime volgari, in "Parole rubate", 14, 2016, pp. 57-73.

Charles E. Fantazzi:

Ruzzante's Rustic Challenge to Arcadia, in "Studies in Philology", 82, 1, 1985, pp. 81-103.

Favaro Maiko:

Giochi di prospettive: le Rime di Ariosto tra petrarchismo e classicismo, in "Humanistica", V, 2, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 123-132.

Fenzi Enrico:

Arcadia X-XII, in *Travestimenti: mondi immaginati e scrittura nell'Europa delle corti*, a c. di R. Girardi, Bari, Edizione di Pagina, pp. 35-70.

Fera Vincenzo:

Poliziano, Ermolao Barbaro e Plinio, in *Una famiglia veneziana nella storia: I Barbaro: atti del convegno di studi in occasione del V centenario della morte dell'umanista Ermolao* (Venezia, 4-6 novembre 1993), Venezia, Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 1996, pp. 193-234.

Fermi Stefano:

Di un'ecloga di Ludovico Ariosto e della sua allegoria storica, in "Ateneo Veneto", vol.1, 1902, pp. 290-327

Ferroni Giovanni:

Dulces lusus: lirica pastorale e libri di poesia nel Cinquecento, Tesi di dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, Università degli studi di Padova, 2010-2011.

Finazzi Maria :

Riprese strutturali della bucolica classica nel Quattrocento, in "Italique", XX, Ginevra, Librairie Droz, 2017, pp. 47-72.

Folengo Teofilo:

Macheronee, a cura di A. Luzio, vol. II, Bari, Laterza, 1911.

Folin Marco:

La corte della duchessa: Eleonora d'Aragona a Ferrara, in *Donne di potere del Rinascimento*, a c. di L. Arcangeli e S. Peyrone, Roma, Viella, 2008, pp. 481-512.

Fornari Simone:

La spositione di m. Simone Fornari sopra l'Orlando Furioso di m. Ludovico Ariosto, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1549.

Fornasiero Serena:

Presenze (e assenze) della bucolica senese, in *La poesia pastorale nel Rinascimento italiano* a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp.57-72.

Frison Chiara:

Note sugli Epigrammata del Sannazaro, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, pp. 310-326.

Galbiati Giuseppina:

Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento, in "Italianistica", 16, 1, 1987, pp. 9-37.

Gargano Antonio:

El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del signo XV: Notas preliminares, in *Canzonieri iberici*, vol. 2, 2001, pp. 71-84.

Garin Eugenio:

Magia e astrologia nella cultura del Rinascimento, in "Belfagor", 5, 6, Olschky, 1950, pp. 657-667.

Girardi Raffaele:

Il codice pescatorio fra Venezia e il Mezzogiorno: dal latino al volgare, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, pp. 327-343.

Gorni Guglielmo:

La condizione di non finito nelle Satire di Ludovico Ariosto con una digressione metrica, in "Humanistica", 1,2, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2006, pp. 141-143.

Gragnani Maria Antonietta:

Badoer, Filenio; Pizio: un trio bucolico a Venezia, in *Studi di Filologia e di Letteratura italiana offerti a Carlo Dionisotti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp.77-115.

Guarnieri Chiara:

Ferrara al tempo di Ercole I d'Este, Firenze, All'insegna del Giglio, 2018.

Guassardo Giada:

«L'uom che di veder tanto desio». *Sulle tracce dei (mancati) rapporti fra Ariosto e Sannazaro*, in *I Sonetti et canzoni di Iacopo Sannazaro: atti del XVIII convegno internazionale di Letteratura italiana* Gennaro Barbarisi, Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018, pp. 435-459.

Guerra Enrica:

Soggetti a ribalda fortuna. Gli uomini dello stato estense nelle guerre dell'Italia quattrocentesca, Milano, Franco Angeli, 2005.

Guida Augusto:

Plinio il Vecchio, un postillato e un progetto per Winckelmann, in “Prometheus”, 44, 2018, pp. 280-293.

Gulizia Stefano:

L'Arcadia sulla luna: un'inversione pastorale nell'Orlando furioso, in “Modern Language Notes”, 123.1, 2008, pp. 160-78.

Kruger Steven:

Il sogno nel Medioevo, Milano, Vita e pensiero, 1996.

Ledda Giuseppe:

La navigazione come metafora testuale nei poemi epico-cavallereschi: da Pulci ad Ariosto, in “Italianistica”, XLVI, 3, 2017, pp. 68-87.

Lidano Caterina:

Il mostruoso incanto dell'ameno: delizie e smarrimenti nel giardino di Alcina, in “L'Italianistica oggi: ricerca e didattica”: atti del XIX convegno dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-9.

Lorenzini Simonetta:

*La corrispondenza bucolica tra Giovanni Boccaccio e Checco di Meletto Rossi*L'ecloga di Giovanni del Virgilio ad Albertino Mussato*, Firenze, Olschki, 2011.

Luzio Alessandro:

Nuove ricerche sul Folengo, in “Giornale storico della letteratura italiana”, 14, 1889, pp. 365-417.

Manselli Roul:

Arnaldo di Villanova e i papi del suo tempo tra religione e politica, in “Studi romani”, VII, 2, Roma, 1959, pp. 145-161.

Marchetti Italiano:

Stato civile e lineamenti della Nencia da Barberino, in “Aevum”, 5, 1951, pp. 415-434.

Mazzini Innocenzo:

Malattia melancolica d'amore tra poesia e medicina nel tardo Antico: Aegritudo Perdiccae (Ae.P.), in “Medicina nei secoli arte e scienza”, 24, 3, 2012, pp. 559-583.

Mercuri Roberto:

Le Metamorfosi come ipotesto della Commedia, in “Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri”, 6, Fabrizio Serra Editore, 2009, pp. 21-37.

Momigliano Attilio:

Le quattro redazioni della Zanitonella, in “Giornale storico”, LXXIII, 217, pp. 1-43.

Monti Sabia Liliana:

Per la cronologia delle Piscatoriae di Jacopo Sanazaro, in *Confini dell'Umanesimo Letterario: studi in onore di F. Tateo*, 2, Roma, 2003, pp. 975-988.

Virgilio nelle Piscatoriae di Iacopo Sannazaro, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario*

dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, pp. 501-532.

Mormone Raffaele:

Alfonso II d'Aragona, re di Napoli, Dizionario biografico degli italiani, vol. 2, 1960

Murano Giovanna:

Tra scienza astrologia e magia. Un nuovo manoscritto di Pierleone da Spoleto, in "Archivium Mentis: studi di filologia e letteratura umanistica", Firenze, Olschki, 2019, pp. 249-271.

Novi Chavarra Elisa:

Dame di corte, circolazione dei saperi e degli oggetti nel Rinascimento meridionale, in "La donna nel Rinascimento meridionale", a cura di M. Santoro, atti del convegno internazionale, Pisa- Roma, 2010, pp. 195-204.

Padoan Giorgio:

Angelo Beolco da Ruzante a Perduoçimo, in "Lettere Italiane", 20, 2, Olschki, 1968, pp. 121-200.

Pantani Italo:

Il polimetro pastorale di Giusto de' Conti, in *La poesia pastorale del Rinascimento* a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp. 1-55.

L'amoroso messer Giusto da Valmonte. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo, Roma, Salerno, 2006.

Paoli Michel:

L'Ariosto inviava davvero le sue Satire? (Il significato delle Satire fra ricerche storiche e letterarie), in *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, a cura di G. Venturi, Firenze, Olschki, 2015, pp. 59-67.

Pasqualini Francesca:

I confini di un luogo senza confini, in "L'Italianistica oggi: ricerca e didattica": atti del XIX convegno dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, Adi editore, 2017. pp. 1-11.

Park Jin-Kyung:

Il Lessico Cavalleresco nell'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto, tesi di dottorato in Italianistica e Filologia classico-medievale, Università Ca' Foscari Venezia, 2010-2011.

Perosa Alessandro:

Epigrammi conviviali di Domizio Calderini, in *Studi di filologia umanistica*, a cura di Paolo Viti, III, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000, pp. 143-156.

Perrocco Daria:

Pietro Bembo e Jacopo Sannazaro: spunti sul rapporto epistolare, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, Cacucci, pp. 563-574.

Petrarca Francesco:

Bucolicum carmen, a cura di L. Canali e M. Pellegrini, San Cesario di Lecce, Manni, 2005.

Canzoniere Rerum vulgarium fragmenta, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino, 2005.

Pieri Marzia:

La scena boschereccia nel Rinascimento italiano, Padova, Liviana editrice, 1983.

La pastorale, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. 2, 1994.

Pigna Giambattista:

Historia de Principi di Este, Ferrara, Francesco Rossi, 1570.

Poma Roberto:

Metamorfosi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII), in "Revue des littératures européennes", XII, 2, Bologna, 2007, pp. 39-52.

Pontano Giovanni:

Lettere, in *Giovanni Pontano: i dialoghi, la fortuna, la conversazione*, a cura di F. Tateo, Firenze, Bompani, 2019, pp. 1347-1454.

Porzio Camillo:

La congiura de' baroni del regno di Napoli contra il Re Ferdinando I, Milano, Giovanni Silvestri, 1821.

Prisco Valentina:

Eleonora d'Aragona e la costruzione di un "corpo" politico femminile (1450-1493), tesi di dottorato in Storia medievale e Scienze e tecniche storiografiche, Università di Zaragoza, 2019.

Quazza Romolo:

Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, in *Dizionario biografico degli italiani*, 2, 1960.

Raimondo Guarino:

Le mimesi di Ruzante: l'attore letterato e la differenza linguistica, in *In lingua grossa, il lingua sottile: studi su Angelo Beolco, il Ruzante*, a cura di C. Schiavon, Padova, Esedra, 2005, pp. 303-328.

Riccucci Marina:

La profezia del vate. Sannazaro ed il "caeruleus Proteus", in "Nuova rivista di letteratura italiana", 3.2, 2000, pp. 245-287.

Il Neghiottoso e il Fier connubbio: storia e filologia dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro, Napoli, Liguori, 2001.

Sannazaro e la guerra di Ferrara: le Pastorali di Mattia Maria Boiardo e la preistoria dell'Arcadia, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004, pp. 600-616.

Tra memoria poetica e autocitazione. Ossessioni verbali e funerarie nell'Arcadia, in *Parole rubate*, 14, 2016, pp. 75-93.

Ricci Laura:

La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola, Roma, Bulzoni, 1999.

Ricciardelli Michele:

La donna nell'Arcadia: ideale o realtà?, in "Italice", 44, 4, 1967, pp. 425-432.

Rigo Paola:

Recensione a: *Antonio Vinciguerra Cronico, segretario della Serenissima e letterato* di Beffa B. in "Pubblicazioni Universitarie Europee", vol. 5. In "Lettere Italiane", 27, 4, 1975, pp. 473-476.

Rodda Giordano:

Folengo antipastorale?, in *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi: atti del Convegno di Studi* (Genova, 29-30 novembre-1 dicembre 2012), a cura di A. Beniscelli, M. Chiarla, S. Morando, Bologna, ArchetipoLibri, 2013, pp. 151-178.

Roncaccia Alberto:

Ariosto petrarchista: appunti sul sonetto «Aventuroso carcere soave», in "Italique", XV, Ginevra, Librairie Droz, 2012, pp. 149-161.

Rossini Innocenzo:

Fisiologia e sintomi della malattia d'amore nel Boccaccio "angioino", in "Letteratura e scienze": Atti del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 20), Roma, Adi editore, pp.1-7.

Saffo:

Frammenti, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di G. Tedeschi, Trieste, Eut, 2014.

Sannazaro Iacopo:

Egloghe, elegie, odi, epigrammi, a cura di Giorgio Castello, C. Signorelli, 1928.

Opere volgari, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.

Arcadia, a cura di Francesco Erspamer, Mursia, 1990.

De partu Virginis, a cura di A. Perosa e C. Fantazzi, Firenze, Olschki, 1998.

Arcadia, a cura di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.

Latin poetry, a cura di Michael C. J. Putnam, Londra, Harvard university, 2009.

Santagata Marco:

La lirica aragonese: studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento, Padova, Antenore, 1979.

I frammenti dell'anima: storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca, Bologna, il Mulino.

Santoro Mario:

Opere di Ludovico Ariosto: Carmina, Rime, Satire, Erbolato, Lettere, vol. III, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1989.

Tisconi Benvenuti Antonia:

Schede per una storia della poesia pastorale nel secolo XV: la scuola Guariniana a Ferrara, in "Studi di Letteratura e filologia" a cura di F. Alessio e A. Stella, Pavia, il Saggiatore, 1979, pp. 96-

131.

Genere bucolico e poesia pastorale: le metamorfosi dell'ecloga nel Quattrocento, in “Italique”, XX, Ginevra, Librairie Droz, 2017, pp. 13-31.

Tonelli Natascia:

Malinconia, frenesia e presentimento, in *Petrarca e la medicina: atti del convegno di Capo d'Orlando (27-28 giugno 2013)*, a cura di M. Bertè, V. Fera, T. Pesenti, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, pp. 105-122.

“Perché narrando il duol si disacerba”: virtù terapeutiche della letteratura, in *Imparare dalla lettura*, Loescher, 2013, pp. 52-62.

Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.

Torraca Francesco:

Gli imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro, Roma, Loescher, 1882.

Toscano R. Tobia:

Ancora sulle strutture macro-testuali della princeps delle rime di Sannazaro: note in margine al commento del sonetto 85, atti del convegno *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana del '400-'500*, Pavia, Collegio Ghilselli, 20-21 novembre 2014, pp. 19-51.

Dai manoscritti alla “princeps”: indizi sui tempi e le modalità di allestimento del “libro” per

Cassandra Marchese (= “*Sonetti et canzoni*” 33-98), in *I Sonetti et canzoni di Iacopo Sannazaro: atti del XVIII convegno internazionale di Letteratura italiana* Gennaro Barbarisi, Gargnano del Garda, 20-21 settembre 2018, pp. 71-116.

Tufano Carmela Vela:

Le Eclogae di Giovanni Pontano, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, 2009/2010.

Le Eclogae di Pontano e la bucolica in volgare di Sannazaro, in “*Italique*”, XX, Ginevra, Librairie Droz, 2017, pp. 73-94

Vecce Carlo:

Jacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo, Padova, Antenore, 1988.

Multiplex hic anguis. Gli epigrammi di Sannazaro contro Poliziano, in “*Rinascimento*”, vol. 30, Firenze, 1990, pp. 235-255.

Sannazaro e Alberti, una lettura del De re aedificatoria, in “*Filologia umanistica*”, Padova, Antenore, 1997, pp. 1821-1860.

Una chiosa all'Arcadia, in “*Filologia e critica*”, XVI, 3, Roma, Salerno editrice, 1991, pp. 435-443.

Un codice di Teocrito posseduto da Sannazaro, in “*L' antiche e le moderne carte*” a cura di A. Manfredi e M. C. Monti, 112, Roma-Padova, Antenore, 2007, pp. 597-616.

San Francesco di Paola e la cultura letteraria e umanistica della Napoli aragonese, in *S.*

Francesco di Paola e l'ordine dei Minimi nel Regno di Napoli (secoli XV-XVII): atti del convegno I per la celebrazione del V centenario della morte di S. Francesco di Paola, Napoli, 2008, pp. 29-54.

Boccaccio e Sannazaro angioini, in Boccaccio angioino: materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento, Bruxelles, 2012, pp. 103-118.

Iacopo Sannazaro, in Autografi dei letterati italiani: il Cinquecento, II, Salerno, 2014, pp. 305-316.

Iacopo Sannazaro, in "Humanistica", XI, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2016, pp. 121-135.

«Sincero solo», Iacopo Sannazaro, lezioni di tenebra, in atti del Convegno Barbier-Mueller, XX, 2017, pp. 279-291.

Travestimenti aragonesi (anche pastorali), in "Italiote", XX, 2017, p. 95-118.

Vecchi Galli Paola:

La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo: rassegna di testi e studi (1969-1981), in "Lettere italiane", 34, Olschki, 1982, pp. 95-141.

Vela Claudio:

Ariosto e Bembo all'altezza del primo «Furioso», in Di donne e cavalieri. Intorno al primo Furioso, a cura di C. Zampese, pp. 49-70

Villani Gianni:

Iacopo Sannazaro, in Storia della Letteratura italiana, vol. III, Roma, Salerno, 1996, pp. 763-803.

Viti Anastasia:

Per la storia del testo di Marziale nel XV secolo: i Commentarii in M. Valerium Martialem di Domizio Calderini, in “Eikasmos”, XV, Parma, 2004, pp. 401-434.

Zanato Tiziano:

Percorsi della bucolica laurenziana, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova, Antenore, 1998, pp.109-150.

Sitografia

CATULLO, *Carmina*, a cura di G. Maggiali, I. Turrini (testo originale a c. di W. Eisenhut, 1983), in *Musisque Deoque*, 2009 (consultato in data 14 dicembre 2020) :

<http://mizar.unive.it/mqdq/public/testo/testo?codice=CATVLL%7Ccarm%7C076>

LUCREZIO, *De rerum natura*, edizione a cura di F. Mambrini, in *Musisque Deoque*, 2010 (consultato in data 10 febbraio 2022):

<https://mizar.unive.it/mqdq/public/testo/testo/codice/LVCR%7Crena%7C004>

PROPERZIO, *Elgiae*, edizione a cura di C. Formicola (testo base a c. di P. Fedeli, 1984), in *Musisque Deoque*, 2009 (consultato in data 13 gennaio 2022):

<http://mizar.unive.it/mqdq/public/testo/testo/codice/PROP%7Cele1%7C001>.

SANNAZARO IACOPO, *Piscatoriae*, a cura di S. M. Martini, in *Poeti d'italia in lingua latina*, 1995

(consultato in data 15 giugno 2021):

<http://mizar.unive.it/poetiditalia/public/testo/testo/codice/SANNAZAR%7Cpisc%7C001>.

VIRGILIO, *Eclogae*, a cura di M. Gioseffi e M. Venuti (testo originale a. c. di M. Geymonat, 2008), in *Musisque Deoque*, 2009 (consultato in data 15 giugno 2021):

<http://mizar.unive.it/mqdq/public/testo/testo/codice/VERG%7Ceclo%7C001>

<http://mizar.unive.it/mqdq/public/testo/testo?codice=VERG%7Ceclo%7C010>

<http://mizar.unive.it/mqdq/public/testo/testo/codice/VERG%7Ceclo%7C001>

VIRGILIO, *Aeneis*, a cura di M. Geymonat M. e I. Canetta (testo originale a. c. di M. Geymonat, 2008), in *Musisque Deoque*, 2009 (consultato in data 9 settembre 2021):

<http://mizar.unive.it/mqdq/public/testo/testo/codice/VERG%7Caene%7C001>

Acucella Cristina:

Luna, Endimione e la «morte nel bacio». Poetiche e filosofie a confronto in alcune declinazioni cinquecentesche del mito, in “Griselda online”, 14 (consultato in data 20 gennaio 2022):

<http://www.griseldaonline.it/temi/lune/luna-endimione-morte-nel-bacio-acucella.htm>

Giovine Sara:

Itinerari variantistici ariosteschi tra primo e terzo Furioso, 2016 (consultato in data 22 luglio 2021):

http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Ariosto/Giovine.html

Toscano R. Tobia:

Tra corti e campi di battaglia: Alfonso d’Avalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti

napoletani e spagnoli, in “E-spania” (online), vol. 13, 2012 (consultato in data 20 settembre 2021):

<https://journals.openedition.org/e-spania/21383?lang=it#quotation>