

Giorgio Meledandri

UMANISTI, PASTORI E CAVALIERI ALLA CORTE DEGLI ESTE: L'ARCADIA TRA LE PASTORALI E IL FURIOSO

1. L'“Arcadia” multiforme: dalle egloghe stravaganti al prosimetro

Più di un secolo fa, apprestandosi a delineare il ruolo e il significato che l'*Arcadia* ha assunto nella tradizione letteraria bucolica, Enrico Carrara formulava alcune considerazioni preliminari che conservano tuttora la loro persuasività: da un lato, veniva rilevata l'opportunità di valutare distintamente «i due aspetti nei quali [l'*Arcadia*] ci si presenta: di romanzo [...] e d'opera pastorale»;¹ dall'altro, si esprimeva la convinzione che «per determinare con sicurezza quel che il Sannazaro debba agli altri e gli altri debbano a lui, non sarebbe pura curiosità erudita ricercare l'epoca precisa in cui egli ebbe a comporre la prima – anzi la maggior parte – del fortunato lavoro».²

Di questi due dati – la duplice natura (poetica e prosastica) dell'*Arcadia* e la sua cronologia compositiva, comprese le implicazioni derivanti da essa e dalle complesse vicende editoriali dell'opera – bisogna opportunamente tenere conto quando si vogliono esaminare i percorsi che a partire dal libro sannazariano si addipano nella tradizione culturale europea e segnatamente, nel nostro caso, all'interno della produzione letteraria fiorita presso la corte estense tra la fine del XV secolo e la prima metà del XVI. Invero l'*Arcadia* – «uno dei maggiori *best-seller* della cultura occidentale, cui deve molto la rinascita e la storia successiva della letteratura pastorale europea»³ – ha funto da discriminante tra un prima e un dopo, ed è perciò inevitabile metterla in relazione con le opere immediatamente precedenti, coeve o di poco posteriori, facendo riferimento ai tempi in cui è andata definendosi la sua struttura. Le peculiari unità prosa-egloga, in cui questa si articola, hanno infatti comportato, nell'ambito dei rapporti tra narrazione e poesia, il superamento della «contraddittorietà» linguistico-formale del genere bucolico in volgare⁴ e un rinnovamento esemplare e denso di prospettive: basti

¹ E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano s.d. [ma 1909], 187.

² *Ibid.*

³ F. Tateo, *Prefazione a La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'“Arcadia” di Iacopo Sannazaro*. Atti del convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da D. Canfora-A. Caracciolo Aricò, Bari 2006, 11-15, in part. 11.

⁴ Vd. D. De Robertis, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica», 2 (1981), 61-80.

pensare che di colpo si offriva ai letterati la *chance* di trasferire «le possibilità narrative dell'egloga in possibilità narrative di una prosa bucolica».⁵

Conviene, dunque, partire da tempi e circostanze della composizione dell'*Arcadia*, sui quali possiamo offrire un quadro coerente grazie ai non pochi studi e contributi che sono stati pubblicati dall'inizio del XX secolo ad oggi.⁶ Com'è noto, il libro – prima di assumere la sua forma attuale, stabilita dall'edizione che Pietro Summonte curò, conducendola su un manoscritto autografo, per i tipi di Sigismondo Mayr (Napoli, 1504) – ha attraversato diverse fasi redazionali nel corso di circa vent'anni. Il nucleo originario dell'opera può essere individuato in alcune egloghe estravaganti: le versioni primitive di I^e, II^e e VI^e, testimoniate da due codici,⁷ insieme con almeno un'altra egloga dal titolo *Alfanio*

⁵ M. Corti, *Il codice bucolico e l'"Arcadia" di Jacobo Sannazaro* [1968], in Ead., *Metodi e fantasmi*, Milano 1969, 281-304, in part. 299.

⁶ Senza alcuna pretesa di esaustività, ricordiamo almeno i seguenti, su cui si basa il quadro da noi proposto: E. Carrara, *Sulla composizione dell'"Arcadia"*, in «Bullettino della Società Filologica Romana», 8 (1906), 27-48; M. Corti, *Le tre redazioni della «Pastorale» di P. J. De Jennaro con un excursus sulle tre redazioni dell'"Arcadia"*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», 131 (1954), 305-351; A. Mauro, *I manoscritti della prima redazione dell'"Arcadia" del Sannazaro*, in «Giornale Italiano di Filologia», 8 (1954), 289-308; G. Velli, *Sannazaro e le "Partheniae myricae": forma e significato dell'"Arcadia"*, in Id., *Tra lettura e creazione. Sannazaro. Alfieri. Foscolo*, Padova 1983, 1-42; G. Villani, *Per l'edizione dell'"Arcadia" del Sannazaro*, Roma 1989; C. Vecce, *Il prosimetro nella Napoli del Rinascimento*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. Comboni-A. Di Ricco, Trento 2000; M. Riccucci, *Il "neghittoso" e il "fier connubbio". Storia e filologia nell'"Arcadia" di Jacopo Sannazaro*, Napoli 2001; M. Landi, *Un nuovo testimone della redazione extravagante delle egloghe I II VI dell'"Arcadia"*, in «Studi di filologia italiana», 75 (2017), 257-287.

⁷ Uno è il manoscritto It. Zanetti 60 (4752) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, che, all'interno di un'antologia bucolica di fine XV secolo, costituita da componimenti di provenienza padano-ferrarese e napoletana, riporta il testo delle dieci egloghe, senza le rispettive prose, dell'*Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* (vd. *infra*, 59), ma in un ordine diverso rispetto a quello che ritroviamo nella restante tradizione manoscritta del prosimetro. L'altro codice che testimonia tale nucleo primitivo è il Vaticano latino 5159 della Biblioteca Apostolica Vaticana: qui, in una ricchissima silloge poetica di inizio XVI secolo, si leggono centinaia di testi attribuiti a Serafino Aquilano, molti dei quali, in realtà, di altri autori; tra di essi, ci sono anche *Alfanio e Cicaro* (vd. *infra*, n. 8) e quattro componimenti eglogistici dell'*Arcadia*: II^e, VI^e, VIII^e, I^e (le egloghe si trovano in quest'ordine, ma sono intervallate da altri testi, fatta eccezione per VIII^e e I^e, che appaiono una di seguito all'altra). Sia nell'uno sia nell'altro manoscritto – per le notizie sui quali si rimanda rispettivamente a M. Riccucci, *Una silloge bucolica tardoquattrocentesca. Il codice marciano It. Zanetti 60 (4752)*, in «Rinascimento», 39 (1999), 371-408 e a Landi, *Un nuovo testimone... – I^e, II^e e VI^e compaiono in una redazione differente da quelle che le caratterizzeranno nelle fasi successive, nel corso delle quali, non a caso, è su questi componimenti che si concentrerà maggiormente il lavoro di rielaborazione di Sannazaro (vd. A. Mauro, *Nota sul testo. "Arcadia"*, in Iacopo Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Bari 1961, 415-435, in part. 426; Villani, *Per l'edizione...*, 79; Riccucci, *Il "neghittoso"...*, 5-6). Da tali elementi si inferisce che i tre testi ebbero una circolazione extravagante, indipendente da quella del prosimetro in cui, a posteriori, sono stati inclusi, essendo la loro composizione anteriore all'idea stessa di realizzare un libro pastorale.*

e *Cicaro*, non entrata poi nel prosimetro;⁸ questi testi, in relazione ai quali si parla⁹ di redazione **E**, vanno attribuiti al Sannazaro ventenne e sono quindi da collocare cronologicamente, con buona approssimazione, nel periodo 1480-1482.¹⁰

Sul finire del 1482, invece, si apre una nuova fase in cui si sviluppa il progetto di un'opera unitaria in forma prosimetrica, che prende corpo con quella che possiamo definire la prima redazione dell'*Arcadia* (**A**); si tratta di un libro composto da un prologo e dieci unità prosa-egloga, la cui forma – testimoniata da una tradizione manoscritta e a stampa tutt'altro che scarsa – si dimostra abbastanza dinamica, rivelando l'esistenza di due stadi successivi: il primo (**A**¹) si distingue per il titolo in latino *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus*, in cui l'accento è posto sulle egloghe, essendo ancora avvertito come preminente il carattere di silloge bucolica; il secondo (**A**²) è contrassegnato dal titolo in volgare *Libro pastorale nominato Arcadio*, in cui si osserva non solo il passaggio da un codice linguistico (il latino) all'altro (il volgare), ma anche la centralità che, a discapito dell'elemento eglogistico, ha assunto l'argomento (*pastorale*) in funzione della dimensione organica dell'opera (*Libro*),¹¹ in coerenza con il proposito

⁸ L'egloga, in apparenza adespota, è stata attribuita a Sannazaro, con solidi argomenti (esterni e interni), da Velli, *Sannazaro e le «Partheniae myrica»...*, 20-33. Tramandatoci da tre codici – il manoscritto XIII G 37 della Biblioteca Nazionale di Napoli e i Vaticani latini 5159 (vd. *supra*, n. 7) e 9371 della Biblioteca Apostolica Vaticana (nell'ultimo, però, si leggono solo i primi cinquantotto versi) –, il testo è stato anche pubblicato, in corpo minore e con il titolo *Alfanio e Icaro*, in appendice alla terza stampa non autorizzata del *Libro pastorale nominato Arcadio* (Mayr, Napoli 1503). In merito a questo componimento, oltre al contributo di Velli, si veda M. Landi, *Un'egloga giovanile del Sannazaro? Note per «Alfanio e Cicaro»*, in *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, Pisa 2020, 165-187.

⁹ L'uso delle sigle che qui e più avanti compaiono per contraddistinguere le redazioni dell'*Arcadia* è stato introdotto da Villani, *Per l'edizione dell'«Arcadia»...* (vd. in part. 9 e 75-76) ed è ormai invalso, sebbene riferirsi alle versioni primitive ed estravaganti di I^e, II^e e VI^e con il sintagma *redazione E* possa risultare «in un certo senso improprio», come osserva Riccucci, *Il «neghittoso»...*, 6.

¹⁰ Vd. C. Vecce, *Nota al testo. «Arcadia» in movimento*, in Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di C. Vecce, Roma 2013, 43-47, in part. 43. Nelle citazioni dell'opera che seguiranno, se non diversamente indicato, si farà sempre riferimento a questa edizione. Riguardo alla cronologia compositiva, si tenga inoltre presente che, secondo I. Pantani, *Per Montano, e altri pastori d'Arcadia*, in «Filologia e critica», 42 (2017), 143-159, in part. 152, «dai pur sfuggenti riferimenti cronologici disponibili è dato ricavare che queste prime egloghe sannazariane furono probabilmente composte entro il 1480».

¹¹ Per le implicazioni che il passaggio da un titolo all'altro comporta, vd. Vecce, *Il prosimetro...*, 239. Qui, tra le altre cose, si osserva come i dati in nostro possesso lascino supporre che ai due diversi titoli corrispondano distintamente i due stadi redazionali **A**¹ e **A**², ma su questo punto non tutti gli studiosi sono concordi; così, per esempio, I. Becherucci, *Le novelle di Sincero e di Carino*, in Ead., *L'alterno canto del Sannazaro. Primi studi sull'«Arcadia»*, Lecce 2012, 97, n. 16: «Piacerebbe poter asserire che la trasformazione del progetto da primitiva raccolta di egloghe a libro pastorale è documentata dalla successione cronologica dei due diversi titoli attestati dai manoscritti: *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* e *Libro pastorale nominato Arcadio*, quest'ultimo già preludente il definitivo *Arcadia* dato solo dalla stampa del 1504, come parrebbe abbiano

autoriale¹² – per molti versi rivoluzionario – di schiudere uno scenario in cui il genere bucolico non coincide necessariamente con la forma-poesia (e d'altronde Sannazaro, muovendosi su un terreno complementare, arriverà poi, con le *Eclogae piscatorie*, a svincolare del tutto l'egloga da temi e motivi pastorali). Infine nel 1486, quando la Congiura dei Baroni raggiunge la sua acme e sorge l'urgenza di dare alla corona di Napoli un segnale di assenso politico anche sul piano letterario, questa prima stesura viene completata e il libro comincia subito a circolare nella corte aragonese, dove viene presentato a Ippolita Maria Sforza, duchessa di Calabria;¹³ si chiude così la prima fase redazionale dell'*Arcadia*, mentre la successiva – l'ultima – si compirà negli anni Novanta del Quattrocento (1492-1496 circa): Sannazaro deciderà di rimettere mano al prosimetro, aggiungendo alla struttura preesistente due unità prosa-egloga e il congedo *A la sampogna*, e in tal modo vedrà la luce l'opera così come la conosciamo oggi attraverso la *princeps*, ovvero la già citata edizione summontina che resta, per noi, l'unico testimone dell'assetto definitivo del libro.

2. *Verso il macrotesto bucolico: le "Bucoliche elegantissimamente composte", la prima redazione dell'"Arcadia" e le "Pastorali"*

Ora, ciò che di questa sintesi cronologica più rileva, ai fini del nostro discorso, è che il progetto di libro destinato a concretizzarsi con la prima redazione dell'*Arcadia* abbia cominciato a prendere forma nel 1482, anno memorabile nella tradizione bucolica italiana. Infatti il 28 febbraio del 1482 (1481 *more florentino*) viene pubblicata per i tipi di Miscomini un'antologia anepigrafa di poeti bucolici fiorentini e senesi,¹⁴ nota con il titolo (risalente in realtà alla ristampa

dedotto alcuni critici [...]. Più probabile, invece, una compresenza delle due possibilità, poi risolta a favore della forma italiana già implicante, con l'omissione dell'indicazione dei testi in versi, l'importanza del contorno prosaico».

¹² Va da sé che solo ascrivendo a Sannazaro stesso la paternità dei titoli *Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* e *Libro pastorale nominato Arcadio* è possibile tentare di rinvenire in essi le tracce di qualche intenzionalità d'autore. Si tenga a mente, a tal riguardo, il parere di Vecce, *Il prosimetro...*, 239: «Credo che i due titoli risalgano entrambi al Sannazaro».

¹³ Il codice Vaticano Barberiniano latino 3964, testimone della redazione A², di cui rappresenta l'assetto conclusivo (vd. G. Villani, "*Arcadia*" di Iacobo Sannazaro, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. I: *Dalle Origini al Cinquecento*, direzione di A. Asor Rosa, Torino 1989, 869-887, in part. 882), si caratterizza per il frontespizio miniato su cui figurano lo stemma aragonese, recante la croce di Calabria, nonché, riprodotto sia a destra sia a sinistra di quest'ultima, il monogramma YA – tutti elementi che rimandano a Ippolita Sforza; pertanto si tratta, con ogni probabilità, di un esemplare di dedica. Per i dettagli relativi a questo manoscritto e alla datazione qui proposta, si veda Riccucci, *Il "neghittoso"...*, 163-165 (ma lettura fondamentale è l'intero cap. III: *Il "Libro intitolato Archadio": un'ipotesi di datazione*, 161-204).

¹⁴ La ristampa anastatica della *princeps* si legge in *Bucoliche elegantissime. La ri-nascita bucolica*, a cura di I. Merlini, Manziana 2009, dopo il saggio introduttivo della curatrice (9-38). Sulla silloge si veda almeno F. Battera, *L'edizione Miscomini (1482) delle "Bucoliche elegantissimamente composte"*, in «Studi e problemi di critica testuale», 40 (1990), 149-185.

del 1494)¹⁵ di *Bucoliche elegantissimamente composte*, e tale silloge – che racchiude le *Bucoliche* virgiliane tradotte in volgare da Bernardo Pulci insieme con quattro egloghe di Arzocchi, otto di Benivieni e cinque di Buoninsegni – fungerà da forza propulsiva per l'elaborazione del *Libro pastorale nominato Arcadio* ma anche di un'altra opera ideata verosimilmente proprio in quel 1482 e allestita, in parallelo a quella sannazariana, nel biennio 1483-1484: le *Pastorali* di Matteo Maria Boiardo.¹⁶ Per quanto diversi componimenti tra quelli inclusi nell'antologia miscominiana potessero essere o fossero già noti tanto al poeta napoletano quanto al conte di Scandiano,¹⁷ è difficile dubitare che avere tra le mani un'edizione in cui si potevano leggere insieme quattro raccolte di egloghe in volgare – di scrittori a cui, tra l'altro, rimandano varie tessere intertestuali delle *Pastorali* e

¹⁵ *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci fiorentino et da Francesco de Arsochi senese et da Hieronymo Benivieni fiorentino et da Iacopo Fiorino de Boninsegni senese*, per Maestro Antonio Mischomini, Firenze 1494.

¹⁶ La maggior parte dei critici, sulla base di diversi riscontri testuali, è concorde nel ritenere che le *Pastorali* siano il frutto di un lavoro di allestimento di materiali poetici – di genesi unitaria oppure stratificata – avvenuto tra il 1483 e il 1484: più di preciso, tra il novembre del 1483 (quando la situazione bellica comincia a diventare favorevole per Ferrara) e la primavera del 1484 (prima della pace di Bagnolo) secondo M. Riccucci, *Nota al testo*, in Matteo Maria Boiardo, *Pastorali*, a cura di S. Carrai-M. Riccucci, Milano-Parma 2005, 229-264, in part. 245-249; ma non è inverosimile ipotizzare che almeno il germe dell'idea del libro sia nato non molto tempo dopo lo scoppio della Guerra di Ferrara (3 maggio 1482), cui seguì l'immediata partenza di Alfonso d'Aragona alla volta della città estense, e, in particolare, dopo la distruzione da parte dei Veneziani delle tenute di Tito Vespasiano Strozzi a Ostellato (luglio 1482), a cui fa riferimento l'egloga I. D'altronde, l'egloga II, databile all'autunno-inverno 1482 (vd. quanto scrive Marina Riccucci nell'introduzione al testo in Boiardo, *Pastorali...*, 39-42, in part. 41), potrebbe essere stata composta pensando già a un eventuale libro, il cui progetto sarebbe stato avviato e realizzato in seguito all'arrivo a Ferrara di Alfonso (gennaio 1483); né tale ipotesi contrasta necessariamente con quella di Santagata, secondo cui le egloghe militari potrebbero essere nate indipendentemente dal suddetto progetto e, circolando singolarmente, essere state inviate al duca di Calabria mentre questi era a Napoli o in viaggio per Ferrara (M. Santagata, *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta politica*, Bologna 2016, 171): il fatto che il libro non fosse stato ancora progettato in concreto non esclude *a priori* che la sua possibilità fosse stata presa in considerazione nel corso della stesura delle più antiche egloghe «politiche» (II, IV, VIII), anche qualora queste avessero conosciuto una circolazione estravagante (che, d'altro canto, è documentata con sicurezza solo nel caso dell'egloga I: vd. il cappello introduttivo di Marina Riccucci al componimento in Boiardo, *Pastorali...*, 3-5, in part. 5).

¹⁷ Nell'antologia, i testi recenti non sono molti: la traduzione pulciana delle *Bucoliche* è degli anni Sessanta del Quattrocento; le egloghe di Arzocchi risalgono a molto tempo prima, e cioè all'inizio del secolo, mentre quelle di Benivieni erano state scritte nel corso degli anni Settanta, entro il 1480; infine, dei testi di Buoninsegni, i primi quattro erano stati dedicati ad Alfonso d'Aragona nel 1468 e l'ultimo a Lorenzo il Magnifico nel 1481 (vd. Battera, *L'edizione Miscomini...*, 157 e 182-184, nonché M. Riccucci, *Sannazaro e la guerra di Ferrara: le "Pastorali" di Matteo Maria Boiardo e la preistoria dell'"Arcadia"*, in *La Serenissima e il Regno...*, 601-615, in part. 607-608). Sulla circolazione dei versi di questi autori, vd. Velli, *Sannazaro e le «Partheniae myrica»...*, 16 (a cui si rimanda anche per la relativa bibliografia): «Sono [...] emersi non meno di sei manoscritti con egloghe (o parti di egloghe) dell'Arzocchi e provabile risulta altresì una circolazione manoscritta per quelle del Benivieni e del Fiorino».

dell'*Arcadia* – abbia contribuito alla concezione del progetto, realizzato di lì a poco dai due autori, di un libro pastorale organico: come osserva Stefano Carrai, «la coincidenza cronologica [...] è troppo vistosa»¹⁸ per negare un influsso della stampa miscominiana; e, in accordo con Marco Santagata, si può affermare che

per il rilancio nella bucolica volgare questo libro ha avuto una importanza capitale: esso non fonda un genere nuovo, ma dà alla bucolica in volgare la consapevolezza di essere un genere autonomo, in grado di presentarsi al pubblico in quanto tale e non come parte digressiva e di altri testi o, al più, come isolato lacerto occasionale.¹⁹

Insomma, l'edizione Miscomini ha la funzione di sancire, per i letterati di formazione umanistica, la liceità e perfino le possibilità espressive dell'egloga in volgare, che infatti proprio negli anni Ottanta del Quattrocento – irradiandosi dalla Toscana, dove era uno dei «generi di punta dell'umanesimo volgare»²⁰ già da circa un ventennio, verso il Ducato di Ferrara, «il centro più importante per la produzione e la diffusione della poesia bucolica latina»,²¹ e verso il Regno di Napoli – si diffonde in Italia al punto da diventare una moda del decennio.²² Di questo genere, a ben vedere, l'antologia miscominiana fornisce una vera e propria grammatica, offrendo vari spunti – per giunta diversamente declinabili – utili a risolvere il problema del macrotesto bucolico: elementi quali l'unitarietà del ciclo eglogistico in volgare (Bernardo Pulci traduttore di Virgilio), l'adozione di altri metri oltre alla terza rima (Arzocchi), la dimensione drammatico-rappresentativa (Benivieni), il riuso di Dante e Petrarca (Buoninsegni), sebbene non ignoti ad autori come Boiardo e a Sannazaro, che in una misura o in un'altra li hanno già acquisiti, emergono ora in tutta la loro clamorosa evidenza e assumono così un valore normativo. In particolare, nell'animo di Sannazaro si imprime l'immagine di un libro pastorale unitario, per di più implicitamente orientato verso la soluzione prosimetrica; Bernardo Pulci, infatti, premette un argomento in prosa ad ognuna delle dieci bucoliche virgiliane da lui tradotte, e le fa seguire da due elegie funebri: quasi una premonizione della struttura dell'*Arcadia* nella sua diacronia.²³ Similmente, su Boiardo agisce la novità di una poesia bucolica volgare ormai abbastanza matura da legittimare l'organizzazione dei

¹⁸ S. Carrai, *Boiardo dai "Pastoralia" alla "Pastorale"*, in Id., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma 1999, 129-140, in part. 138.

¹⁹ Santagata, *Pastorale modenese...*, 165.

²⁰ Carrai, *Boiardo dai "Pastoralia"...*, 138.

²¹ C. Vecce, *Viaggio in "Arcadia"*, in Sannazaro, *Arcadia...*, 9-41, in part. 17.

²² «Il primo lustro degli anni '80 vede infatti una diffusione della moda bucolica in tutt'Italia; l'egloga esce dalle scuole, non è limitata a singoli interventi, diventa endemica»: così A. Tisconi Benvenuti, *Genere bucolico, poesia pastorale. Le metamorfosi dell'egloga nel Quattrocento*, in «Italique», 20 (2017), 13-31, in part. 26-27; oltre all'importanza della stampa miscominiana, l'autrice rileva opportunamente il ruolo che la fortuna editoriale dell'*Ameto* di Boccaccio ha svolto nel favorire la diffusione della moda pastorale (vd. 27).

²³ Per queste considerazioni, vd. Vecce, *Viaggio...*, 16.

singoli componimenti in una struttura organica: ciò permette all'autore di ripercorrere in modi analoghi ma differenti il cammino che vent'anni prima lo aveva portato a raccogliere dieci sue egloghe latine nei *Pastoralia*; su di lui agisce anche l'esempio dei versi nei quali, attraverso immagini di devastazioni belliche e sinistre allusioni a temi politici, il velame bucolico si squarcia e nel mondo atemporale dei pastori irrompe il presente con la sua inopinata tragicità: è quanto occorre al repertorio della scrittura eglogistica di Boiardo dopo lo *shock* causato dall'assedio di Rovigo, con cui ha inizio la Guerra di Ferrara.

Proprio la Guerra di Ferrara, d'altronde, costituisce un'altra delle circostanze che legano la composizione delle *Pastorali* a quella dell'*Arcadia*: un'ampia letteratura critica²⁴ ha dimostrato con argomentazioni molto convincenti che il progetto del libro boiardesco viene concretamente avviato poco meno di un anno dopo l'arrivo a Ferrara, il 14 gennaio 1483, di Alfonso d'Aragona, il duca di Calabria lì giunto per combattere contro l'esercito veneziano che aveva invaso lo Stato retto da suo cognato Ercole I d'Este; e al seguito di Alfonso probabilmente c'era anche Sannazaro,²⁵ che sarebbe rimasto fino all'autunno dell'anno successivo nel Ducato, dove intanto Boiardo scriveva egloghe in onore dell'erede al trono di Napoli. Dunque, nello stesso luogo e nello stesso arco di tempo, con il medesimo evento bellico sullo sfondo, il poeta napoletano e il conte di Scandiano avrebbero lavorato a un libro pastorale destinato a comporsi in entrambi i casi di dieci pezzi in volgare: le egloghe delle *Pastorali* e le unità

²⁴ Vd. i contributi citati *supra*, n. 16, ai quali si rinvia anche per ulteriori approfondimenti bibliografici.

²⁵ La nostra unica fonte di questo dato è il sonetto XCI delle *Rime* del Cariteo, indirizzato ad Alfonso d'Avalos, marchese di Pescara: «Marchese, ad cui natura diede ingegno / Diverso dal maligno volgo, insano, / Che posso io dir che fai, tanto lontano / Dal comune Signor, dolce & benegno? / Che fa quel ch'oggi è sol d'imperio degno, / A gli altri altero, ad suoi soggetti humano? / Quel che, pace tenendo & guerra in mano, / Tranquillo & secur serba il patrio regno. // Bramo anchor di saper: se l'Aquevivo, / Di toga ornato & d'arme, ha pur pensiero / D'admirar hor Marone & hor Homero? // D'Altilio non dimando o de Syncero, / Ché l'uno & l'altro è salvo, eterno & vivo, / Come io son per amor de vita privo». Si cita da *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo. Secondo le due stampe originali*, con introduzione e note di E. Pèrcopo, Napoli 1892, 112, dove il curatore, nelle annotazioni al testo, osserva che il sonetto è stato verosimilmente scritto «quando Alfonso, duca di Calabria, era nel Ferrarese o in Lombardia (vd. il *tanto lontano* del vs. 3), capitano generale della Lega contro Venezia (1482-84)» e che, siccome Andrea Matteo Acquaviva (l'*Aquevivo* citato all'inizio della sirma) «nel 1485 si trovava già nella congiura dei baroni, questo son[etto] dovette esser scritto necessariamente prima, e probabilmente, come abbiám supposto noi, nel 1482» (*ibid.*). Quindi – dopo aver notato quanto segue sulla menzione di Gabriele Altilio e Sannazaro (= *Syncero*) al v. 12: «L'Altilio seguì anch'egli Alfonso in quella spedizione [...]; ma che vi fosse andato anche il Sannazaro non si rileva, ch'io sappia, d'altra fonte» (*ibid.*) – Pèrcopo invita il lettore a soffermarsi sul sonetto XCIII, dove Sannazaro, dedicatario del componimento, è descritto ancora una volta come lontano dal Regno, presumibilmente perché a Ferrara con Alfonso: «Syncero, l'huom de vita integro & sano / Di mente va secur senz'alcun dardo: / Così di selva in selva inerme & tardo / Vo, mentre tu di me sei sì lontano!» (vv. 1-4; *ivi*, 113-114).

prosa-egloga della prima redazione dell'*Arcadia*. Oltre che dalle coordinate spazio-temporali, poi, le vicende compositive di tutte e due le opere, come si è potuto intuire, sono legate tra loro da una precisa figura: Alfonso d'Aragona, che peraltro aleggia come dedicatario-fantasma nel libro di Boiardo e forse anche in quello di Sannazaro. È infatti ormai assodato che il progetto delle *Pastorali* sia stato concepito – con o senza lo sprone di Ercole I d'Este – soprattutto come omaggio²⁶ al duca di Calabria, il principe-condottiero che in un primo tempo era stato salutato come il salvatore capace, grazie al suo valore militare, di scongiurare il tracollo dello Stato ferrarese, e che alla fine, dopo la pace di Bagnolo (7 agosto 1484), si era trasformato, agli occhi dei sudditi e dei regnanti estensi, in un traditore che aveva illegittimamente concesso il Polesine ai Veneziani, umiliando il Ducato: questo spiega perché, sebbene ormai concluse, le *Pastorali*, con la loro funzione encomiastica di colpo svuotata di ogni ragion d'essere, vennero accantonate, non conobbero reale circolazione né pubblicazione e dunque non furono mai dedicate ad Alfonso, come ci confermano tanto l'assenza di codici di dedica al duca di Calabria quanto l'assoluta esiguità della tradizione manoscritta.²⁷ Che Sannazaro abbia dedicato ad Alfonso la prima versione dell'*Arcadia* – nella redazione **A¹** – è invece tutt'altro che indubbio, ma appare piuttosto verosimile, specie se – sulla scorta delle argomentazioni di Carlo Vecce²⁸ – si considera che Niccolò Liburnio allude a una pubblicazione dell'*Aeglogarum liber Arcadius inscriptus* avvenuta nel 1484 o poco dopo,²⁹ cioè a ridosso del ritorno a Napoli (3 novembre 1484) del poeta stesso e del duca di Calabria, accolto in trionfo e pronto a inaugurare «una stagione di rinascita delle arti e delle lettere»;³⁰ e, d'altronde, ad Alfonso d'Aragona è implicitamente estendibile la dedica del libro – nella redazione **A²** – a sua moglie Ippolita Maria Sforza.³¹ Si conferma, così, quello che Santagata ha definito il singolare «ruolo di catalizzatore che Alfonso svolge per la bucolica volgare del Quattrocento»,³² evidente già a partire dalla cruciale antologia miscominiana: qui, infatti, le prime quattro egloghe di Buoninsegni recano la dedica al duca di Calabria, e inoltre la

²⁶ Molto congruamente Stefano Carrai sottolinea come «il movente della raccolta non si esaurisce nell'aspetto encomiastico», dal momento che Boiardo non solo intendeva omaggiare Alfonso, «ma anche mirava ad aggiornare la propria fisionomia poetica» (Carrai, *Boiardo dai "Pastorali"*..., 140).

²⁷ Fondamentali, per questi aspetti, Riccucci, *Nota al testo...*, 245-260 e Ead., *Sannazaro e la guerra...*, 611-614.

²⁸ L'ipotesi della dedica ad Alfonso è in Vecce, *Il prosimetro...*, 241.

²⁹ Liburnio osserva che, dopo la morte delle 'tre Corone', gli autori classici «giacquero per cento e più anni come isconosciuti dalle regioni d'Italia insino al MCCCCLXXXVIII o poco più oltre, dove, con meraviglia e consolazione di tutta Italia, venne fuori la dotta e dilettevole *Arcadia* dello onorato gentiluomo napolitano Giacompo Sincero Sanazaro» (Niccolò Liburnio, *Le occorrenze umane* [1546], a cura di L. Petrone, Milano 1970, 27).

³⁰ Vecce, *Il prosimetro...*, 241.

³¹ Vd. *supra*, n. 13.

³² Santagata, *Pastorale modenese...*, 167.

quarta contiene la profezia di eventi traumatici che coinvolgono il regno di Napoli, nonché le sopraccennate immagini di guerra, sconvolgimento cosmico, pestilenza, morte, e perfino il motivo – facilmente rifunzionalizzabile nel contesto dell’attacco mosso a Ferrara da Venezia – del crudele leone che divide il gregge: particolari, questi, che potrebbero aver influito non poco sulla decisione di iscrivere il ciclo delle *Pastorali* sotto il segno dell’omaggio ad Alfonso.³³ Questi avrebbe continuato fino alla sua morte (1495) a polarizzare su di sé l’attenzione degli autori bucolici: come Boiardo aveva ‘richiamato’ il duca a Ferrara con i suoi versi pastorali, così Galeota e De Jennaro nel 1484 gli indirizzano egloghe con cui lo invitano a tornare in patria, dove il clima è molto teso, essendo la Congiura dei Baroni sul punto di esplodere; e il secondo dei due, poi, gli dedicherà l’intera *Pastorale*.³⁴ Né questi esempi esauriscono la lista delle tante opere quattrocentesche in cui Alfonso figura come dedicatario e/o personaggio di rilievo.³⁵

3. Le molte vie dell’“Arcadia” a Ferrara

Le circostanze, le persone e i modelli alla base degli intrecci tra le *Pastorali* e l’*Arcadia* a cui si è accennato possono essere letti, in un certo senso, come degli *input* che Boiardo e Sannazaro accolgono per dare, ciascuno in autonomia e in parallelo rispetto all’altro, una propria soluzione al problema del libro organico nel genere pastorale in volgare: per Boiardo, è una rimodulazione – tutt’altro che scontata – del classicismo estense ipostatizzato dai *Pastoralia*, per cui si prova ad andare oltre la produzione eglogistica precedente recuperando lo schema virgiliano delle dieci bucoliche e innovandolo attraverso una logica macrotestuale improntata a rigorosi criteri di simmetria (di qui l’uso esclusivo della terza rima), nonché vincolando tale operazione letteraria a una finalità politico-encomiastica³⁶ che fa costantemente leva sull’elemento mitico e sulla dimensione allegorica tipica del genere, sottratta però ai modi dell’artificiosità e dell’oscurità; per Sannazaro, non troppo diversamente, si tratta di una soluzione moderna e classica allo stesso tempo, fedele alla tradizione umanistica (giocata com’è sul terreno delle reminiscenze e delle tessere intertestuali, del ri-uso dei materiali tratti dalla letteratura pastorale classica, neolatina e volgare,³⁷ oltre che su quello del

³³ Vd. A. Tissoni Benvenuti, *Alfonso Duca di Calabria e le “Pastorale” di Boiardo*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di F. Magnani, Napoli 1995, 47-55, in part. 53; Carrai, *Boiardo dai “Pastoralia”...*, 138.

³⁴ Vd. Ricucci, *Il “neghittoso”...*, 178-180.

³⁵ L’elenco è in Tissoni Benvenuti, *Alfonso Duca di Calabria...*, 49-50.

³⁶ Ma si tenga sempre presente che «la trasposizione poetica intrapresa da Boiardo supera la semplice propaganda politica e l’encomiastica cortigiana» (B. Guthmüller, *Ercole e il leone nemeo. Bucolica e politica nelle “Pastorali” di Boiardo*, in *Gli dei a corte. Letteratura e immagini nella Ferrara estense*, a cura di G. Venturi-F. Cappelletti, Firenze 2009, 55-69, in part. 61).

³⁷ Vd. Velli, *Sannazaro e le «Partheniae myrica»...*, 2.

perfezionamento in senso classicistico della lingua letteraria) e però del tutto inedita nel panorama dell'epoca, essendo in grado – tramite la polimetria e le altre acquisizioni della bucolica volgare, specialmente toscana, del Quattrocento – di far esondare l'opera dai confini dell'egloga per lasciarla procedere in direzione sia narrativa (con la rivisitazione della struttura della *Vita nuova* e dell'*Ameto*) sia lirica³⁸ (alla luce del magistero di Petrarca).³⁹

In entrambi i casi siamo di fronte ad approcci destinati, sulla carta, a segnare una svolta nel genere; nella pratica, però, le *Pastorali* di Boiardo, nelle quali il progetto letterario è legato a doppio filo con l'intento politico, perdono dopo la pace di Bagnolo la loro motivazione intrinseca e – se così possiamo dire – la capacità di aderire al reale che con troppa rapidità è mutato: come ha scritto Marina Riccucci, «nel 1484 il poeta padano [...] consegnò – e *silentio*, s'intende – il testimone del genere pastorale al poeta napoletano Jacopo Sannazaro»,⁴⁰ che in quello stesso anno «si immerse nella stesura del romanzo pastorale». ⁴¹ Sarà dunque l'*Arcadia* a imporsi come pietra miliare della cultura letteraria in Italia e in Europa, e quindi anche nella patria di Boiardo. Ebbene, proprio per valutare la pervasività del modello sannazariano nella letteratura estense tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento bisognerà richiamare la duplice – o, meglio, molteplice – natura dell'*Arcadia* di cui si accennava all'inizio: se il libro si configura come un romanzo pastorale in cui momenti lirici e momenti narrativi si armonizzano, accentuando insieme le possibilità drammatiche insite nelle egloghe dialogate e nell'originale intreccio tra voce del passato (la pseudo-oralità riportata dei versi) e voce del presente (la lingua letteraria scritta delle prose),⁴² allora le tracce della sua ricezione si dovranno cercare non solo nella produzione strettamente bucolica, ma anche in quella lirica o teatrale, e perfino nel poema cavalleresco.

In ambito pastorale *stricto sensu*, bisogna innanzitutto prendere in considerazione l'ipotesi che siano stati influenzati in qualche misura dalle egloghe sparse di Sannazaro (I^e, II^e e VI^e) – la cosiddetta redazione **E** dell'*Arcadia* – alcuni testi bucolici di area ferrarese, a cominciare dalle stesse *Pastorali* di Boiardo. Carrai ritiene che Sannazaro – considerato anche il suo plausibile soggiorno in terra

³⁸ Giova ricordare che, di dodici egloghe, ben quattro (III^e, IV^e, V^e e VII^e) sono componimenti in metro lirico; sono, cioè, «egloghe non egloghe» secondo la felice definizione di I. Becherucci, *Le egloghe non egloghe*, in Ead., *L'alterno canto...*, 61-88.

³⁹ Per l'analisi dei rapporti tra tradizione bucolica, genere lirico e testi prosimetrici nell'*Arcadia* è fondamentale F. Tateo, *La crisi culturale di Jacobo Sannazaro*, in Id., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari 1967, 11-109, dove – tra le altre cose – in riferimento a Sannazaro si parla di «un petrarchismo [...] “arcadico”, che – a parte l'imitazione linguistica e formale – rinnova soprattutto il tema dell'affanno interiore nutrito di vana speranza, dell'uomo che medita solitario e malinconico sui propri travagli» (ivi, 59).

⁴⁰ Riccucci, *Sannazaro e la guerra...*, 614.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Vd. Tateo, *La crisi culturale...*, 18-20 e Vecce, *Viaggio...*, 17-18.

estense, durante il quale potrebbe aver anche incontrato Boiardo – dovette conoscere le *Pastorali*,⁴³ e Vecce, non senza ragione, osserva che «forse è proprio la concorrenza boiardesca a indurre Sannazaro a superare decisamente la maniera dei bucolici moderni»;⁴⁴ ma ciò non significa che Boiardo non conoscesse, a sua volta, l'*Arcadia*, perlomeno nella sua «redazione estravagante». Così, sulla scia degli esempi offerti da Cristina Montagnani,⁴⁵ possiamo comparare i seguenti passi delle due opere:⁴⁶

Non foschi e freddi, ma lucenti e tepidi
 eran gli giorni; e non s'udivan **ulule**,
 ma vaghi uccelli dilettesi e lepidi.
 La terra c'oggi par che tuta **pulule**
 d'atri aconiti e d'erbe assai mortifere,
 onde ciascun par che or si lagne et **ulule**,
 era allor piena d'erbe salutifere,
 e di balsamo [e] incenso lacrimevole,
 di mirre preziose ed **odorifere**.

(*Arcadia*, VI^e, 85-93)⁴⁷

Però Corina, ad ascoltare avecia
 il canto tuo che sembra quel de la **ulula**,
 questo mio, ben che rocio, lo acarecia.
 e da mei versi questo lauro **pulula**
 rami novelli, e sotto a lui non cantano
 più le cornice e lupo più non vi **ulula**.

Come cicada sotto al sole estifero,
 rauca hai la voce ed arido il salivio,
 e la cicuta soni come piffero:
 se fai di cotal canto tanta copia
 secar vedrai questo arbore **odorifero**.

(*Pastorali*, VII, 10-15; 2-6)⁴⁸

Nei versi di Sannazaro a parlare è il pastore Orcano (Opico nella stesura definitiva), che dà voce al tema, tipico nel genere, della perduta età dell'oro, della nostalgia per l'inattingibile infanzia del mondo durante la quale vigea l'armonia tra l'uomo e la natura,⁴⁹ laddove nel tempo presente tutto appare corrotto e marchiato dal dolore. Nelle *Pastorali*, invece, il contesto è quello della gara poetica: il primo gruppo di versi è pronunciato da Gorgo, controfigura di Arzocchi, mentre nella seconda prende la parola Damone, forse proiezione dello stesso Boiardo nonché personaggio omonimo di uno dei due protagonisti dell'egloga

⁴³ Vd. Carrai, *Boiardo dai "Pastorali"...*, 140.

⁴⁴ Vecce, *Viaggio...*, 17.

⁴⁵ C. Montagnani, *Fra Ferrara e Napoli: percorsi bucolici*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», 13 (2018), 47-60, in part. 49-50.

⁴⁶ Per quanto riguarda le tre egloghe sannazariane, non essendo stato possibile consultare i due codici che testimoniano lo stato redazionale **E** (vd. n. 7), si proverà a riportare – a titolo meramente esemplificativo – il testo dell'edizione curata da Vecce, integrato, però, con le *variae lectiones* del codice Marciano It. Zanetti 60 (4752) che si leggono in Villani, *Per l'edizione...* e in Landi, *Un nuovo testimone...*

⁴⁷ Sannazaro, *Arcadia...*, 149-150; Villani, *Per l'edizione...*, 86 e 101; Landi, *Un nuovo testimone...*, 280. In corsivo sono segnalate le lezioni di **E**. In grassetto, invece, le rime o le catene di rime in corrispondenza tra loro nei due testi.

⁴⁸ Boiardo, *Pastorali...*, 152-153.

⁴⁹ Vd. il commento di Vecce in Sannazaro, *Arcadia...*, 153.

VIII di Virgilio;⁵⁰ i due pastori si scambiano piccole ingiurie con cui ciascuno accusa l'altro di essere poco abile a intonare versi, facendo emergere il registro comico-popolare del componimento (sollecitato dalle terzine sdruciole di marca arzocchiana)⁵¹ e introducendo così il momento della sfida poetica: poco più avanti, infatti, Gorgo e Damone si cimenteranno in un canto amebeo a cui assiste Corinna in veste di giudice.

Immediatamente evidente, comparando i due testi, è la presenza in Sannazaro della terna di parole rimanti *ulule* : *pulule* : *ulule*, che torna – con minima *variatio*, cioè con singolarizzazione dei termini – in Boiardo (*ulula* : *pulula* : *ulula*),⁵² per poi riproporsi anche nell'egloga XII dello stesso poeta napoletano,⁵³ certamente posteriore a quelle qui analizzate. Ora, sebbene sia difficile dire quando sia stata composta l'egloga boiardesca,⁵⁴ è molto probabile che essa sia successiva alla circolazione del testo di Sannazaro, databile ai primissimi anni Ottanta del Quattrocento.⁵⁵ Si potrebbe quindi dedurre che qui Boiardo riprende Sannazaro, se non fosse che l'intreccio di tessere intertestuali è in realtà più complesso di quanto appaia. Innanzitutto, come segnalano i più recenti e autorevoli commenti,⁵⁶ la medesima serie di rime (con i termini al singolare, come nelle *Pastorali*) si trova nei versi iniziali della prima egloga di Arzocchi, un testo sicuramente precedente ad entrambi:⁵⁷ «Canta ciascuno a-ssé come fa l'*ulula*, / non che però le selve a-cciò si movano, / ché mai ne' nostri boschi più non *pulula* / un altro Melibeo che passi Corido: / oggi, apo lui, chi meglio sa dir *ulula*».⁵⁸ I

⁵⁰ Per queste ed altre considerazioni si rimanda ai commenti introduttivi all'egloga VII curati da Marina Riccucci e da Cristina Montagnani, rispettivamente in Boiardo, *Pastorali...*, 149-150 e in Matteo Maria Boiardo, *Pastorale. Carte de triumphis*, a cura di C. Montagnani-A. Tissoni Benvenuti, Novara 2015, 201-204.

⁵¹ Vd. M. Bregoli Russo, *La "Pastorale" del Boiardo tra le egloghe del Quattrocento*, in «Studi e problemi di critica testuale», 20 (1980), 161-175, in part. 173.

⁵² Senza dubbio spicca nella terna la rima equivoca *ulule/-a* (sostantivo) : *ulule/-a* (verbo).

⁵³ Sannazaro, *Arcadia...*, 317-318: «SUMMONZIO Moran gli armenti, e per le selve vachesi, / in arbor fronda, in terra erba non *pulule*, / poi che è pur ver che 'l fiero ciel non plachesi. // BARCINIO Vedrestì intorno a lui star cigni et *ulule*, / quando avvien che talor con la sua lodola / si lagne, e quella a lui risponda et *ulule*» (XII^e, 196-201; corsivi nostri).

⁵⁴ «Praticamente niente si può dire circa la datazione del componimento, nemmeno in termini di cronologia relativa»: così Marina Riccucci in Boiardo, *Pastorali...*, 150.

⁵⁵ Vd. *supra*, 56-57.

⁵⁶ Sannazaro, *Arcadia...*, 317 (Vecce); Boiardo, *Pastorali...*, 152 (Riccucci); Id., *Pastorale. Carte...*, 206 (Montagnani).

⁵⁷ «Alla mancanza di dati biografici su questo poeta è inevitabile supplire con informazioni tratte dai manoscritti: poiché rime sue si leggono nel Landau 89 della biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, manoscritto ben noto dell'estremo Trecento, dobbiamo ritenere Arzocchi nato, al più tardi, negli anni '80 del XIV secolo»: così S. Fornasiero, *Presenze (e assenze) della bucolica senese*, in *La poesia pastorale nel Rinascimento*, a cura di S. Carrai, Padova 1998, 57-72, in part. 71, n. 38. Le egloghe di Arzocchi, pertanto, vanno collocate cronologicamente all'inizio del Quattrocento (vd. *supra*, n. 17).

⁵⁸ I, 8-12 (corsivi nostri). Si cita da Francesco Arzocchi, *Egloghe*, edizione critica e commento a

testi di Boiardo e Sannazaro, però, sono legati anche dall'aggettivo *odorifero* che – sebbene sdrucchiolo e dunque, per così dire, arzocchiano – nel poeta senese non c'è; si legge, invece, nell'egloga V di Buoninsegni⁵⁹ all'interno di una catena di rime comprendente anche il termine *salutifero* e dunque più vicina al testo del napoletano che a quello del conte di Scandiano: «questi un degno giardin prima bagnando, / dove ogn'arbor porrai veder *pomifero*, / di salto in salto poi vanno rigando. / Non è d'arabia il sen tanto *odorifero* / quanto qui troverai ambrosia e nectare / al gusto e all'odor più *salutifero*». ⁶⁰ C'è tuttavia un particolare da non trascurare: i quattro lessemi usati in fine di verso compaiono tutti insieme nello stesso componimento, a distanza ravvicinata, solo nell'*Arcadia* e nelle *Pastorali*, non in Arzocchi né in Buoninsegni; si può pertanto sostenere che sia stato il testo di Sannazaro, plausibilmente noto a Boiardo quanto quello dei due autori senesi, a catalizzare il recupero di materiali bucolici preesistenti, o perlomeno a concorrere ad esso.

Che quelli esaminati siano effettivamente riflessi dell'egloga VI di Sannazaro sembrerebbe confermato, d'altronde, dalla presenza nelle *Pastorali* di altre due ipotetiche spie lessicali 'arcadiche' segnalate dai commenti. Sempre nella settima egloga di Boiardo, al verso 45 («qua bisogna che canti e non che gracule»),⁶¹ compare il verbo *gracule* (= «gracchi»), che dovrebbe essere un *hapax* boiardesco (di sicuro non è attestato negli autori dell'edizione Miscomini e nella poesia pastorale quattrocentesca a noi più nota); la forma che più le si avvicina è, non a caso, un sostantivo che occorre al verso 137 della sesta egloga sannazariana: *graculo*, sostantivo-base da cui si origina il denominale *graculare* («D'oltraggio o di vergogna oggi non curano / questi compagni del rapace *graculo*»);⁶² contestualmente, però, bisogna sottolineare che tale lezione è tradata non dai manoscritti che testimoniano la redazione **E** ma bensì dal codice Vaticano latino 3202, «concordemente riconosciuto come vicinissimo all'originale del *Libro pastorale* nel suo profilo ultimo **A²**»: ⁶³ perciò, in questo caso, un'influenza di Sannazaro su Boiardo è postulabile solo se si ammette che lo stadio **A²** sia precedente alla composizione dell'egloga boiardesca e che tale redazione dell'*Arcadia* fosse nota al poeta di Scandiano (ciò implicherebbe una revisione delle congetturate cronologie compositive delle due opere; si potrebbe anche ipotizzare, piuttosto, un influsso in direzione inversa, ma la questione resta aperta). Elemento più

cura di S. Fornasiero, Bologna 1995, 3-4.

⁵⁹ Lo segnala Marina Riccucci con una nota *ad locum* nel suo commento all'egloga boiardesca (Boiardo, *Pastorali...*, 151-152).

⁶⁰ V, 280-285 (corsivi nostri). Si cita da Jacopo Fiorino de' Buoninsegni, *Bucoliche*, a cura di I. Tani, Pisa 2012, 125.

⁶¹ Boiardo, *Pastorali...*, 156.

⁶² VI^e, 136-137 (Sannazaro, *Arcadia...*, 152). Il corsivo è nostro.

⁶³ Landi, *Un nuovo testimone...*, 269. Nella redazione **E**, al v. 137 si legge «questi nostri pastor che van col baculo», dove *baculo* è il bastone pastorale (vd. Villani, *Per l'edizione...*, 102 e Landi, *Un nuovo testimone...*, 282).

probante in questo senso è invece l'*incipit* della sesta egloga boiardesca: «Diti pastori (e se vi duri *il giorno / tepido* sempre e la notte serena), / se alcuna fonte qua sorge de intorno» (vv. 1-3);⁶⁴ stavolta, infatti, la reminiscenza sannazariana (VI^e, 85-86) è assai probabile: comune ai due luoghi è non solo la co-occorrenza di *tepidò* e *giorno*, ma anche l'*enjambement* tra aggettivo e sostantivo, per di più in un contesto marcato dalle opposizioni semantiche del tipo luce/buio e clemenza/rigidità del clima.⁶⁵

La riprova del fatto che Boiardo avesse ben presente questo passo di Sannazaro, però, potrebbe esserci fornita – come vedremo – da una serie di dettagli a cui forse non è stata prestata la dovuta attenzione. Anzitutto indichiamo che i già citati versi 91-93 dell'egloga estravagante poi inserita nell'*Arcadia* sono costruiti per sovrapposizione a una terzina del canto XXIV dell'*Inferno* di Dante:

[La terra]
era allor piena d'**erbe** salutifere,
e di balsamo [e] **incenso lacrimevole**,
di **mirre** preziose ed odorifere.

(*Arcadia*, VI^e, 91-93)⁶⁶

[La fenice]
erba né biado in sua vita non pasce,
ma sol d'**incenso lagrime** e d'amomo,
e nardo e **mirra** son l'ultime fasce.

(*Inferno*, XXIV, 109-111)⁶⁷

Sebbene qui l'Alighieri stia quasi traducendo ed epitomando Ovidio,⁶⁸ che pure per il poeta napoletano costituisce un riferimento imprescindibile, non c'è

⁶⁴ Boiardo, *Pastorali...*, 131 (corsivi nostri).

⁶⁵ Nel caso del testo boiardesco, la seconda opposizione è implicita: com'è naturale, l'augurio che ci siano sempre giorni miti e notti serene sottintende, esorcizzandola, la possibilità che una realtà di segno contrario si inveri.

⁶⁶ Sannazaro, *Arcadia...*, 150; Villani, *Per l'edizione...*, 86 e 101; Landi, *Un nuovo testimone...*, 280. Ancora una volta, si segnalano in corsivo le lezioni di **E** e in grassetto gli elementi in corrispondenza tra loro nei due testi.

⁶⁷ Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di E. Pasquini-A. Quaglio, Milano 1987, 247. A questa edizione faremo riferimento nelle successive citazioni.

⁶⁸ Ov. *Met.*, XV, 391-400: «Haec tamen ex aliis generis primordia ducunt; / una est quae reparat seque ipsa reseminat ales, / Assyrii Phoenicia uocant. non fruge neque herbis, / sed turis lacrimis et suco uiuit amomi. / haec ubi quinque suae compleuit saecula uitae, / ilicet in ramis tremulaeque cacumine palmae / unguibus et puro nidum sibi construit ore; / quo simul ac casias et nardi lenis aristas / quassaque cum fulua substrauit cinnama murra, / se super imponit finitque in odoribus aeuum» («L'unico capace di rigenerarsi e riseminarsi da sé è un uccello / che gli Assiri chiamano Fenice. Non vive né di grano / né di erbe, ma di lacrime d'incenso e di succo d'amomo. / Quando costei compie i cinque secoli di vita, / sale, ecco, sui rami in cima a una tremula palma, / e con gli artigli e il suo casto becco si edifica il nido. / Dopo aver steso sul fondo uno strato di cassia e di spighe / di lieve nardo, di cinnamomo sminuzzato e di bionda mirra, / vi sale sopra e conclude la sua vita tra i profumi»). Si cita da Ovidio, *Metamorfosi*, vol. VI: libri XIII-XV, a cura di A. Barchiesi, commento di P. Hardie, traduzione di G. Chiarini, Roma-Milano 2015, 174-175.

dubbio che nel suo testo Sannazaro intenda riecheggiare l'autore latino *attraverso* Dante, il quale resta, per la terzina in esame, la fonte primaria: lo si evince bene dalla perfetta simmetria con cui sono disposti in tre endecasillabi gli stessi elementi (erba, incenso e lacrime, mirra), che invece in Ovidio sono distribuiti in maniera diversa e nel giro non di tre ma di sette versi.

Se, dunque, nel passo esaminato Sannazaro rievoca Dante per alludere ad Ovidio, non è impensabile che poi un altro autore, partecipando anch'egli al serissimo gioco dell'intertestualità, sia potuto a sua volta arrivare a Dante passando per questi versi sannazariani: è ciò che riteniamo abbia fatto Boiardo in un testo di tutt'altra natura, il *Timone*. L'atto terzo di questa commedia – riscrittura dell'omonimo dialogo di Luciano incentrato su un personaggio storico dell'Atene del V secolo a.C. – si apre con quattro terzine dantesche in cui il protagonista, parlando tra sé e sé, dà sfogo alla sua misantropia attraverso la successione in *climax* di ottativi che evocano l'*humani generis excidium*:

TIMONE

Per utile de altrui e per mio danno
 zapai, tapin, lo altro hier questo terreno,
 che anchor guardando me rinova affanno.
 Così potessi io seminarlo apieno
 di quella herba che a l'homo è più nemica,
 aconito napello, o di vellido;
 o germugliasse in loco de la spica
 Occisione e Fame e Pestilentia,
 ché non mi gravarebbe la fatica,
 pur che perisce la humana sementia
 e che io vedesse ciascuno homo in pene.
 Oh, fosse el mondo posto a mia sentential!

(*Timone*, III, 1-12)⁶⁹

In questo passo, affatto assente nell'originale greco⁷⁰ e quindi da ricondurre *in toto* a Boiardo e alla sua volontà autoriale, risalta la fitta trama di rinvii alla *Commedia* incrociati tra loro: per fare appena qualche esempio, il verso «che anchor

⁶⁹ Matteo Maria Boiardo, *Timone. Orphei tragoedia*, a cura di M. Acocella-A. Tissoni Benvenuti, Novara 2009, 145-146.

⁷⁰ Nella commedia di Boiardo la fine del secondo atto e l'inizio del terzo corrispondono ai parr. 30-31 dell'opera di Luciano, nei quali Hermes e Pluto, terminato il loro dialogo in volo, giungono in Attica e procedono alla discesa sulla terra, raggiungendo il podere coltivato da Timone; l'incontro tra i personaggi, però, non è preceduto da un soliloquio del protagonista come in Boiardo, il quale fa coincidere l'inizio del par. 32 del dialogo luciano con la seconda battuta di Mercurio dopo l'intervento di Timone. Vd. Luciano di Samosata, *Timone o il misantropo*. *Introduzione, traduzione e commento*, a cura di G. Tomassi, Berlin-New York 2021, 150-151 (per il testo greco) e 172 (per la traduzione in italiano).

guardando me rinova affanno» ibrida – lo suggerisce Mariantonietta Acocella⁷¹ – *Inferno*, I, 6 («che nel pensier rinova la paura!»)⁷² con il ricordo di una terzina dello stesso canto;⁷³ a ciò si potrebbe aggiungere l'influsso esercitato dalle parole in fine di verso di *Paradiso*, IV, 109-111, da ritenersi plausibile all'interno di un quadro che – come si può vedere qui sotto – sembrerebbe improntato al recupero e alla rifunzionalizzazione delle rime del poema di Dante:

Per utile de altrui e per mio **danno**
zapai, tapin, lo altro hier questo terreno,
che anchor guardando me rinova **affanno**.
(*Timone*, III, 1-3)

Voglia assoluta non consente al **danno**;
ma consentevi in tanto in quanto teme,
se si ritrae, cadere in più **affanno**.
(*Paradiso*, IV, 109-111)⁷⁴

di quella herba che a l'homo è più **nemica**,
aconito napello, o di veleno;
o germugliasse in loco de la spica
(*Timone*, III, 5-7)

Di penter sì mi punse ivi l'ortica⁷⁵
che di tutte altre cose qual mi torse
più nel suo amor, più mi si fé **nemica**.
(*Purgatorio*, XXXI, 85-87)⁷⁶

pur che perisce la humana **sementia**
e che io vedesse ciascuno homo in pene.
Oh, fosse el mondo posto a mia **sententia**!
(*Timone*, III, 10-12)⁷⁷

«Deh, se riposi mai vostra **semenza**»,
prega' io lui, «solvete mi quel nodo
che qui ha 'nviluppata mia **sentenza**».
(*Inferno*, X, 94-96)⁷⁸

A ben guardare, però, dietro la patina dantesca di questi versi si osserva in filigrana il fantasma di Sannazaro; al passo esaminato della sesta egloga dell'*Arcadia* rimandano infatti la connotazione 'georgica' del linguaggio con cui si esprime Timone (intento a coltivare i campi e a desiderare la distruzione dell'«humana sementia»), l'idea che i salutari frutti della terra vengano sostituiti da piante venefiche e, soprattutto, le scelte lessicali operate:

⁷¹ Vd. il suo commento *ad locum* in Boiardo, *Timone. Orphei...*, 145.

⁷² Dante, *Commedia...*, 43.

⁷³ *Inferno*, I, 22-24: «E come quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago a la riva, / si volge a l'acqua perigliosa e guata» (ivi, 44).

⁷⁴ Ivi, 806. Qui e nelle altre citazioni, ancora una volta, si indicano in grassetto le rime in corrispondenza tra loro nei due testi.

⁷⁵ Si noti la contiguità semantica tra *ortica* (in Dante) e *spica*, *aconito napello* e *herba* (in Boiardo).

⁷⁶ Dante, *Commedia...*, 691.

⁷⁷ Nel suo commento *ad locum* (Boiardo, *Timone. Orphei...*, 146) Mariantonietta Acocella suggerisce un confronto con *Inferno*, III, 104-105 («l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme / di lor *semenza*») e 108 («ch'attende ciascun uom che Dio non teme», accostato per ragioni foniche e lessicali a «e che io vedesse ciascuno homo in pene»).

⁷⁸ Dante, *Commedia...*, 124.

Per utile de altrui e per mio danno
 zapai, tapin, lo altro hier questo **terreno**,
 che anchor guardando me rinova affanno.
 Così potessi io seminarlo apieno
 di quella **herba** che a l'homo è più nemica,
aconito napello, o di velleno;
 o germugliasse in loco de la spica
 Occisione e Fame e Pestilentia,
 ché non mi gravarebbe la fatica,
 pur che perisce la humana sementia
 e che io vedesse ciascuno homo in pene.

(*Timone*, III, 1-11)⁷⁹

La **terra** c'oggi par che tuta pulule
 d'atri **aconiti** e d'**erbe** assai mortifere,
 onde ciascun par che or si lagne et ulule,
 era allor piena d'**erbe** salutifere[.]

(*Arcadia*, VI^e, 88-91)⁸⁰

Oltre alla prossimità sintattica – in entrambi i testi – dei sostantivi *erba* e *aconito*, che nella redazione **E** è ancora più evidente (un indizio del fatto che Boiardo conoscesse l'egloga nella sua versione stravagante?), si nota qui la grande vicinanza semantica fra i termini scelti dai due poeti, che di fatto stanno esprimendo concetti analoghi: al terreno seminato appieno di aconito napello o di erbe velenose corrisponde la terra che pullula di atri aconiti e di erbe mortifere; inoltre il verbo *germugliasse* rimanda al significato originario – transitivo – di *pullulare* (che, per inciso, sarà quello per cui si opererà nella redazione finale dell'*Arcadia*); e infine nel desiderio di vedere «ciascun homo in pene» si sente distintamente l'eco del verso «onde ciascun par che or si lagne et ulule».

Insomma, da questi esempi si evince come l'*Arcadia*, grazie ai suoi livelli di intertestualità e al suo rapporto poliedrico con la tradizione, si prestasse ad essere, per i contemporanei del poeta napoletano, da un lato un punto di incontro con gli altri autori e dall'altro un 'deposito' tematico, stilistico e lessicale: la trasversalità della scrittura di Sannazaro faceva sì che la memoria di qualche suo verso potesse riverberarsi tanto in un'egloga che si inseriva nel solco della poesia bucolica più recente quanto in una commedia basata su un antico testo greco.

Tale funzione, naturalmente, era capace di attivarsi anche nella produzione lirica cortigiana: si può pensare, in area estense, a Niccolò da Correggio, già autore di un'egloga che riprende un tema presente ma tutto sommato marginale nella bucolica⁸¹ – quello del branco di lupi che minaccia gli armenti e la serenità del mondo pastorale – per alludere al pericolo per il Regno di Napoli rappresentato dalla Congiura dei Baroni, proprio come avviene in Sannazaro (nell'egloga II) e in De Jennaro (in più luoghi della *Pastorale*, ma soprattutto nell'egloga II).⁸² Pur essendo difficile, per via dei pochissimi appigli cronologici

⁷⁹ Boiardo, *Timone. Orphei...*, 145-146. Si segnalano in grassetto i lessemi in corrispondenza tra loro nei due testi, mentre si sottolineano parole e sintagmi che esprimono concetti analoghi in entrambi i componimenti.

⁸⁰ Sannazaro, *Arcadia...*, 149-150; Villani, *Per l'edizione...*, 86 e 101; Landi, *Un nuovo testimone...*, 280. Le lezioni di **E** sono in corsivo.

⁸¹ Ricucci, *Il "neghittoso"...*, 5-6.

⁸² Sul motivo dei lupi che minacciano il gregge, e sulle implicazioni che esso assume nella

offerti dai componimenti,⁸³ determinare con accuratezza la direzione seguita da eventuali influssi, andrà notato che nelle *Rime* di Correggio – capaci di contraddistinguersi nel panorama dell'epoca per il «ricorso costante a un'ambientazione pastorale»⁸⁴ e per i «continui rimandi tematici e stilistici al genere bucolico»⁸⁵ – si registra la presenza di almeno due motivi 'arcadici'. Il primo è quello dell'*in-scriptio corticis* (l'incisione, da parte del poeta-pastore, della propria vicenda d'amore sul tronco dell'albero), che – come ha sostenuto Massimo Danzi⁸⁶ – nell'*Arcadia* perde il suo carattere di *tópos* tra i *tópoi* bucolici per farsi cifra della composizione del libro pastorale: esso, infatti, occorre nell'opera, dal prologo fino all'ultima egloga, con una frequenza fino ad allora inedita – ben diciassette volte – e va a costituire al livello del macrotesto una sorta di *gradatio* che raggiunge la sua acme nella dodicesima prosa, con l'immagine – di ascendenza petrarchesca⁸⁷ – dell'arancio tagliato dalle inique Parche: il libro, la cui mole è cresciuta come quella di una pianta, via via che altre parole sono state aggiunte sulla corteccia, si conclude con la recisione dell'albero, quando il supporto viene meno e la scrittura diventa impossibile; ma il congedo dal libro ormai concluso è anche il congedo dal genere pastorale: la morte dell'albero si sovrappone alla morte della donna amata, che a sua volta simboleggia «la morte della poesia bucolica, abbandonata a piangere nei boschi la sua fine, per far commuovere ormai solo quei pochi che conservano certa perdita sensibilità».⁸⁸ Questa sensibilità apparteneva sicuramente a Niccolò da Correggio, come si può dedurre dalla

produzione bucolica aragonese, vd. il cap. II (*Il tema dei "lupi". Lettura della seconda egloga dell'"Arcadia"*) di Riccucci, *Il "neghittoso"...*, 103-160 e Montagnani, *Fra Ferrara e Napoli...*, 56-58. Per inciso, si noti che anche Ariosto, con la mediazione di Dante, fa ricorso a tale motivo per alludere alle difficoltà della situazione politica contemporanea (vd. *Orlando furioso*, XVII, 3-4 e 79).

⁸³ Vd. A. Tissoni Benvenuti, *Nota biobibliografica*, in Niccolò da Correggio, *Opere. Cefalo-Psicche-Silva-Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari 1969, 493-505, in part. 494.

⁸⁴ G. Guassardo, *Autoritratto del poeta "in villa": la poesia lirico-bucolica di Niccolò da Correggio*, in «Italiq», 24 (2021), 271-304, in part. 273.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ M. Danzi, *Gli alberi e il "libro". Percorsi dell'"Arcadia" di Sannazaro*, in «Italiq», 20 (2017), 119-148 e Id., *Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una 'grammatica' dell'egloga volgare*, in *Interdisciplinarietà del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*. Atti del convegno internazionale (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016), a cura di M. Favaro-B. Huss, Firenze 2018, 199-219.

⁸⁷ Ci si riferisce ovviamente al lauro divelto nella canzone *Standomi un giorno solo a la finestra* (*Rerum vulgarium fragmenta*, CCCXXIII) e al tramonto del lauro nella decima egloga del *Bucolicum carmen*. Per un'analisi dei rapporti tra il simbolismo arboreo petrarchesco e quello sannazariano in relazione alla storia del genere bucolico, vd. C. Corfiati, *Declinazioni del modello petrarchesco: dalla "Laurea occidens" al "Sativolus" di Paraceto da Corneto passando per l'"Arcadia" del Sannazaro*, in *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*. Atti del convegno di studi (Bari, 20-22 maggio 2015), a cura di E. Tinelli, Bari 2016, 218-225.

⁸⁸ Tateo, *La crisi culturale...*, 37. Sulla riduzione al silenzio della poesia bucolica, vd. S. Valerio, *Canti e silenzi dei pastori nell'"Arcadia" di Sannazaro*, in «Critica letteraria», 47 (2019), 213-231, in part. 229-231.

significativa riproposizione, in diversi componimenti delle sue *Rime*, del tema che Sannazaro aveva intimamente assimilato, e che poi sarebbe stato riproposto da Ariosto nell'*Orlando furioso*, segnatamente nell'episodio dell'innamoramento di Angelica e Medoro (canto XIX) e in quello della prima manifestazione della follia di Orlando (canto XXIII), dove la distruzione delle varie specie di alberi sulle cui cortecce i due innamorati hanno inciso i loro nomi può essere letta come l'equivalente paradossale della morte del lauro petrarchesco e dell'arancio sannazariano.

Il secondo motivo 'arcadico' presente in Correggio è quello dell'aratore che, per quanto esperto, non può fare sempre e soltanto solchi dritti nel terreno; sviluppata nelle prime righe del paragrafo 15 di *A la sampogna*, tale immagine è funzionale, nell'*Arcadia*, a una dichiarazione di poetica: Sannazaro si giustifica⁸⁹ – e al tempo stesso rivendica⁹⁰ – di aver deviato dalla strada maestra, cioè di non aver rispettato i canoni imposti dalla poesia bucolica, ibridandola con altri generi e dunque alterando la geometria dei suoi confini. È curioso che nell'autore estense lo stesso tema – con intento e significato affini, ma di segno quasi opposto – si trovi proprio in un sonetto (*Rime*, CCC) nel quale viene imbastito un discorso metapoetico: partendo da un verso che si rivela essere ancora una volta citazione dantesca,⁹¹ e mescolando nel prosieguito *imagery* nautica e agricola, il poeta – simile all'intrepido marinaio, capace di continuare a navigare senza lasciarsi intimidire da pericoli e avversità, o al bravo contadino, intento a «tener dritto camin, far dritti i solchi»⁹² quando ara il campo – dichiara che il suo compito è andare avanti, nonostante tutto, nel proprio cammino e portare a termine l'opera iniziata.

Ma al di là di tessere e temi condivisi con Sannazaro, forse a colpire di più è che il carattere distintivo delle *Rime* di Correggio, oltre che nel costante riferimento alle modalità e al repertorio simbolico del genere pastorale, possa essere individuato «nell'integrazione mescolata delle fonti e nelle soluzioni stilistiche di un certo eclettismo»⁹³, perché è esattamente in questa direzione che sembra andare un'ipotetica «funzione Sannazaro» nell'ambito della produzione letteraria estense durante il regno di Ercole I (1471-1505) e di Alfonso I d'Este (1505-1534). Infatti, con l'operazione letteraria compiuta nell'*Arcadia*, agli autori di formazione umanistica che si trovano a svolgere la loro attività nelle corti Sannazaro offre un paradigma di riferimento sotto molti riguardi: per la

⁸⁹ Vd. *ivi*, 35.

⁹⁰ Vd. il commento *ad locum* di Vecce in Sannazaro, *Arcadia...*, 328.

⁹¹ «Quel che fe' privi del vèl d'oro i Colchi», perifrasi che individua Giasone sulla scorta di *Inferno*, XVIII, 86-87: «Quelli è Iasón, che per cuore e per senno / li Colchi del monton privati fène» (Dante, *Commedia...*, 192). Il sonetto del poeta estense si legge in Correggio, *Opere...*, 256-257, da cui si cita.

⁹² Correggio, *Opere...*, 256.

⁹³ M. Bosisio, *Tra "cetera" e "fistole": le "Rime" di Niccolò da Correggio*, in «Misure critiche», 18 (2019), 60-84, in part. 63.

sovrapposizione degli echi di autori antichi, medievali e contemporanei; per l'incrocio tra mitico e storico, tra raffinatezza letteraria e spontaneità popolare; per la rappresentazione dell'ambiente cortigiano o della realtà politica dietro lo schermo di un mondo utopico suscettibile di entrare in crisi; e, infine, per il confronto che avviene con la tradizione nell'ottica della fondazione di un genere nuovo in cui – attraverso la scelta sincronica di soluzioni differenti tra loro – lirico, drammatico e romanzesco possono convivere.

In questo senso, l'influenza del prosimetro pastorale non si concreta tanto nella ricorrenza di moduli sannazariani nelle opere altrui, quanto piuttosto nell'impulso dato alla sedimentazione di fonti, modelli e opzioni stilistiche in rapporto all'esigenza – avvertita nelle corti, e specialmente in un centro dell'umanesimo come Ferrara – di alimentare mitologie politiche attraverso le arti e di produrre forme di cultura e di intrattenimento sempre nuove. Così la «funzione Sannazaro» poteva agire sia quando letterati e umanisti popolavano la corte estense di pastori sia quando essi la popolavano di cavalieri, eroi mitici, personaggi allegorici – non di rado proiezioni di signori, funzionari e amici, o degli autori stessi.

L'importanza di tale sedimentazione è particolarmente evidente in quell'arte di cui «la corte del signore [...] diventava l'interprete naturale»⁹⁴ e a cui, non a caso, Ercole I e Alfonso I dedicarono grande attenzione: l'arte teatrale. In questo campo appare notevole, tra gli ultimi anni del Quattrocento e i primi del Cinquecento, la diffusione di una terza forma drammatica, alternativa a commedia e tragedia, che a Ferrara e nelle corti centro-settentrionali viene elaborata esclusivamente in volgare:⁹⁵ l'egloga rappresentativa, la cui ascendenza va rintracciata non nel dramma satiresco (di cui pure, nei suoi sviluppi, condividerà alcuni elementi), ma bensì nella poesia bucolica. Secondo Raimondo Guarino⁹⁶ e Piermarco Vescovo,⁹⁷ nella definizione dei caratteri che contraddistinguono il passaggio dalla forma scritta alla forma drammatica ha giocato un ruolo importante l'*Arcadia*: per via della sua natura composita – e si ricordino, al riguardo, le osservazioni di Carrara da cui siamo partiti –, dal prosimetro, diffusosi ampiamente dopo le stampe non autorizzate di **A** (1502-1504) e l'uscita della summontina (1504), si sono attinti spunti e soluzioni che hanno contribuito ad arricchire e consolidare il processo di trasferimento dell'egloga dalla dimensione scritta a quella rappresentativa, all'interno della quale – particolare non trascurabile –

⁹⁴ M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, I: *La drammaturgia medievale. Il teatro del Cinquecento*, Firenze 1951², 275.

⁹⁵ Vd. F. Bortoletti, *Per una nuova drammaturgia. L'egloga nel Quattrocento italiano: dall'idea dell'esecuzione alla pratica scenica*, in «Quaderni d'italianistica», 30 (2009), 67-108, in part. 68.

⁹⁶ R. Guarino, *L'«Arcadia» del Sannazaro e l'egloga rappresentativa tra Napoli, Ferrara e Venezia*, in *La Serenissima e il Regno...*, 369-382.

⁹⁷ P. Vescovo, *Teatralità endemica, pittura, letteratura applicata, pastori, dèi sopravvivenuti. (Un catalogo)*, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di D. Perocco, Bologna 2012, 607-650.

hanno assunto un peso decisivo, a parere di Guarino, più le prose sannazariane che i versi bucolici. Scrive lo studioso:

Sono le egloghe ferraresi rappresentate nei primi anni del ducato di Alfonso, assai prima degli esiti orientati alla fissazione del dramma pastorale nei decenni successivi, a testimoniare lo sbocco delle invenzioni narrative, descrittive e tematiche del libro del Sannazaro nelle pratiche di spettacolo.

[...] È nella sostanza descrittiva e narrativa della prosa bucolica del Sannazaro che troviamo i fattori corrispondenti all'autonomo sviluppo impresso all'egloga rappresentativa dalla danza e dalla musica di corte, e dalla mimesi dei comportamenti magici e rituali catalizzati dal nucleo del lamento amoroso e dalla tematica dei *remedia amoris*.⁹⁸

Guarino accosta quindi alcune prose dell'*Arcadia* a sequenze specifiche presenti nell'egloga di Niccolò da Correggio per il carnevale del 1506 e in quella di Ercole Pio per il carnevale del 1508, che, pur non essendoci giunte, ci sono note nei loro tratti essenziali grazie alle descrizioni fornite da Bernardino Prosperi a Isabella d'Este. Nella seconda, in particolare, si individuano persuasive affinità con elementi dell'opera di Sannazaro: al dialogo d'amore dei pastori tra di loro e con la ninfa, al motivo della caccia, e al sacrificio propiziatorio corrispondono nell'*Arcadia* la dimensione rituale della festa in onore di Pales nella prosa III, la rilevanza dell'attività venatoria nel racconto di Carino (prosa VIII), nonché il tema del lamento amoroso che, nelle prose IX e X, introduce l'incontro con il sacerdote Enareto e l'arrivo nella spelonca dove si trova l'altare dedicato a Pan. Alla luce di ciò si può concludere che le «egloghe ferraresi mostrano il rilievo delle prose arcadiche nella composizione dello spettacolo, nella traduzione dell'egloga in impaginazione di attrazioni e moduli recitativi e musicali».⁹⁹

4. *Colui che dai più degni ha tanto onore: Sannazaro secondo Ariosto*

Tre settimane dopo la messa in scena dell'egloga di Ercole Pio (1508), Ludovico Ariosto, già dal 1497 tra gli stipendiati estensi e da quattro anni al servizio del cardinale Ippolito, vede andare in scena al Teatro della Sala Grande la *Cassaria*, sua prima commedia: lo scrittore conosce bene sia gli spettacoli di corte sia il sistema bucolico ferrarese con i suoi percorsi che dalla poesia pastorale conducono allo sviluppo di forme rappresentative, e non a caso era stato anche autore, prima del settembre del 1506, di un'egloga drammatica sul tema della congiura di Ferrante e Giulio d'Este.¹⁰⁰

⁹⁸ Guarino, *L'«Arcadia» del Sannazaro...*, 379.

⁹⁹ Ivi, 380. Sul rapporto tra le egloghe ferraresi menzionate e il testo di Sannazaro, e sulla funzione catalizzatrice svolta da quest'ultimo nell'ambito degli sviluppi performativi dell'egloga, vd. anche F. Bortoletti, «*Arcadia*», *festa e «performance» alla corte dei re D'Aragona (1442-1503)*, in *«The Italianist»*, 36 (2016), 1-28, in part. 15-17.

¹⁰⁰ Vd. le note di commento all'egloga stilate da Cesare Segre in Ludovico Ariosto, *Opere minori*,

Intanto nel 1504, quando Ariosto aveva cominciato a lavorare alla prima stesura dell'*Orlando furioso*, era uscita l'edizione summontina dell'*Arcadia*: diventava, così, sempre più concreto l'influsso esercitato da quell'opera che, nata in seno alla tradizione bucolica, aveva fondato un nuovo genere spostandosi verso la dimensione romanzesca – la stessa, si noti, a cui guardava il poeta del *Furioso* – e poteva ora imporsi come modello e catalizzatore di diverse forme della nuova letteratura in volgare.

Ci si deve chiedere allora quanto e come questa situazione si rifletta nel poema ariostesco. È noto che nell'opera, dato il suo carattere centrifugo e 'on-nivoro', trovino spazio anche motivi, momenti e modalità riconducibili alla tradizione pastorale, ed è altrettanto noto che su alcuni di essi si allunghi l'ombra di Sannazaro: abbiamo già citato il tema – prima topico, poi strettamente 'arca-dico' – dell'*inscriptio corticis* nei canti XIX e XXIII, a cui si lega quello dell'amore come malattia, e quindi come *furor*, che nel prosimetro sannazariano si ipostatizza soprattutto nelle figure di Clonico e di Sincero e che in Ariosto diventa uno degli elementi portanti della trama romanzesca: pur con le loro specifiche differenze, entrambe le opere veicolano un'idea del sentimento molto concreta – l'amore come sofferenza, straniamento dal proprio io e spossessamento di sé –, ¹⁰¹ a tal punto da sfidare i codici letterari responsabili della sua idealizzazione e ribaltarli attraverso la raffigurazione della violenza amorosa in forme allegoriche (gli uccelli catturati e tormentati da Carino, a sua volta catturato e tormentato dalla passione fino al *cupio dissolvi* nella prosa VIII dell'*Arcadia*) oppure in maniera esplicita (Orlando che fa scempio della natura nel canto XXIII del *Furioso* e arriva a trucidare dei pastori in quello successivo). Né bisogna dimenticare che sia il romanzo pastorale sia il poema cavalleresco sfruttano, anche come cornice del motivo amoroso, il *tópos* del *locus amoenus*, la cui funzione è però incrinata da uno stato di turbamento, di incertezza e di disordine che sussiste sotterraneo e che viene tradotto in termini tragici in Sannazaro e perlopiù (ma non solo) ironico-satirici in Ariosto.

Lo si vede, ad esempio, nel viaggio di Astolfo sulla luna, una parodia di quello oltremondano di Dante approntata mediante gli strumenti del *Somnium* di Leon Battista Alberti: nell'ottava 72 del canto XXXIV, in cui il paesaggio lunare si spalanca agli occhi del lettore, troviamo una riscrittura dei versi 14-19 – ricchi di echi petrarcheschi – dell'egloga V dell'*Arcadia*; così, alla luce della logica lunare che capovolge quella terrena e svela l'illusorietà di quanto appare nel mondo, ci accorgiamo che anche quel *locus amoenus* «appartiene di diritto agli *adynata*

a cura di C. Segre, Milano-Napoli 1954, 224-237. Sull'opera si veda almeno S. Carrai, *Niccolò D'Arco personaggio di un'egloga ariostesca*, in Id., *I precetti di Parnaso...*, 141-151.

¹⁰¹ Vd. A. Caracciolo Aricò, *La riscrittura della favola pastorale da Sannazaro a Lope de Vega*, in *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagis*. Atti del convegno (Roma, 12-13 novembre 1993), Roma 1995, 199-212, in part. 201 e D. Delcorno Branca, *L'inchiesta autunnale di Orlando*, in «Lettere italiane», 52 (2000), 379-399, in part. 392.

pastorali»;¹⁰² e comprendiamo che qui in fondo l'autore sviluppa secondo il proprio disegno le possibilità contenute *in nuce* nel prosimetro sannazariano, dove in più occasioni – nell'egloga VII, per menzionarne una – viene rovesciata «l'illusione di armonia e di sospensione della morte che sembrava regnare nell'utopia arcadica».¹⁰³

Merita inoltre particolare attenzione, tra i rimandi diretti al poeta napoletano, un'ulteriore ripresa dell'egloga V dell'*Arcadia*, con tutta evidenza molto presente alla memoria dello scrittore estense:

Alma, ch'avesti più la fede cara,
e 'l nome quasi ignoto e peregrino
al tempo nostro, de la castidade,
che la tua vita e la tua verde etade,

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 e còme,
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.

(*Orlando furioso*, XXIX, 26, 5-8; 27, 1-8)¹⁰⁴

onde materia agli scrittori caggia
di celebrare il nome inclito e degno;
tal che Parnasso, Pindo et Elicone
sempre Issabella, Issabella risuone.

(*Orlando furioso*, XXIX, 29, 5-8)¹⁰⁵

Alma beata e bella,
che da' legami sciolta
nuda salisti nei superni chiostrì,

(*Arcadia*, V^e, 1-3)¹⁰⁶

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

(*Arcadia*, V^e, 63-65)¹⁰⁷

né verrà tempo mai
che 'l tuo bel nome extingua,

(*Arcadia*, V^e, 59-60)¹⁰⁸

tal che al chiaro et al fosco
«Androgeo Androgeo» sonava il bosco.

(*Arcadia*, V^e, 51-52)¹⁰⁹

Questi versi del *Furioso* seguono immediatamente la narrazione della morte di Isabella, la principessa saracena che, pur di non venire meno alla fedeltà verso il suo defunto fidanzato Zerbino, aveva indotto con l'inganno Rodomonte ad ucciderla. Dunque qui il poeta loda le virtù della donna, che ha preferito perdere la vita piuttosto che la castità, e coglie l'occasione per un encomio dinastico fondato sull'elemento onomastico: implicitamente, infatti, si tesse l'elogio di

¹⁰² S. Gulizia, *L'«Arcadia» sulla luna: un'inversione pastorale nell'«Orlando furioso»*, in «Modern Language Notes», 123 (2008), 160-178, in part. 167.

¹⁰³ C. Vecce, «*Sincero solo*»: *Iacopo Sannazaro, lezioni di tenebra*, in «Italique», 20 (2017), 279-291, in part. 285.

¹⁰⁴ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* [1532], a cura di C. Segre, Milano 1976, 757; salvo diversa indicazione, da adesso in poi ci si riferirà sempre a questa edizione. Per l'uso del grassetto e del sottolineato, vd. *supra*, n. 79.

¹⁰⁵ Ivi, 758.

¹⁰⁶ Sannazaro, *Arcadia...*, 135.

¹⁰⁷ Ivi, 138.

¹⁰⁸ Ivi, 137.

¹⁰⁹ *Ibid.*

Isabella d'Este Gonzaga affermando che, per decisione di Dio – sono sue le parole nella ventinovesima ottava –, il nome Isabella verrà assegnato solo a chi racchiude in sé le migliori virtù estetiche e morali, cosicché gli scrittori lo celebrino ed esso risuoni per sempre sui monti sacri alle Muse e ad Apollo.

Un episodio luttuoso è alla base anche del passo di Sannazaro: la quinta egloga – in realtà una canzone il cui schema metrico e la cui struttura sono esemplati su *Chiare, fresche et dolci acque* di Petrarca: si tratta di una delle «egloghe non egloghe»¹¹⁰ – è il canto funebre del pastore Ergasto (uno degli *alter ego* dell'autore) per il pastore-poeta Androgeo (da identificare con il padre dello stesso Ergasto,¹¹¹ e perciò probabile proiezione del padre di Sannazaro).

Il raffronto tra i due testi permette di individuare gli elementi da essi condivisi e di comprendere, così, la strategia adottata da Ariosto in quella che può essere definita una parziale riscrittura dell'egloga V dell'*Arcadia*: il poeta estense parte dalle suggestioni provenienti da un sonetto di Petrarca che – non a caso – fa riferimento alla morte di Laura,¹¹² procede con una citazione dei *Trionfi*,¹¹³ rielabora una parte dell'apostrofe a Eurialo e Niso,¹¹⁴ e approda infine all'epicedio di Sannazaro, che a sua volta – come segnalano i commenti – riprende e rielabora, ibridandoli, versi petrarcheschi e virgiliani,¹¹⁵ in una sorta di *mise en abyme* dell'intertestualità sul tema della morte di chi è degno d'onore.

¹¹⁰ Vd. *supra*, n. 37.

¹¹¹ Vd. Vecce, *Viaggio...*, 24.

¹¹² In «al tempo nostro, de la castitade, / che la tua vita e la tua verde etade» si fondono diversi luoghi di *Rerum vulgarium fragmenta*, CCCXV (tutti i corsivi precedenti e seguenti sono ovviamente nostri): «Presso era 'l tempo dove Amor si scontra / con Castitade» (vv. 9-10), «ove scende la vita ch'al fin cade» (v. 4) e «Tutta la mia fiorita et verde etade» (v. 1). Si cita da Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano 2004, 1216. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione.

¹¹³ Come osserva Cesare Segre nelle sue note di commento al canto XXIX, che si leggono in Ariosto, *Orlando furioso...*, 1367, «vattene in pace, alma beata e bella» riprende *Triumphus Mortis*, I, 124: «Vattene in pace, o vera mortal Deal».

¹¹⁴ Vd. Verg. *Aen.*, IX, 446-449.

¹¹⁵ Le fonti principali di V^e sono il *Canzoniere* di Petrarca, nei confronti del quale i debiti sono evidenti sin dalla struttura e dallo schema metrico dell'«egloga non egloga», e le *Bucoliche* di Virgilio (in particolare l'epicedio per Dafni [*Buc.*, V]): vd. Becherucci, *Le egloghe non egloghe...*, 82. Sulla base del commento di Vecce (Sannazaro, *Arcadia...*, 135 e 137), a cui si rimanda per i nomi degli altri studiosi a cui si deve l'individuazione di fonti e *loci similes*, citiamo almeno i seguenti passi: in «Alma beata e bella / che da' legami sciolta / nuda salisti nei superni chiostrì» si mescolano due componimenti dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ovvero la canzone XXVIII («O aspectata in ciel beata et bella / anima che di nostra humanitade / vestita vai, non come l'altre carca», vv. 1-3) e il sonetto CCCV, in cui il poeta si rivolge alla defunta Laura («Anima bella da quel nodo sciolta / che piú bel mai non seppe ordir Natura, / pon' dal ciel mente a la mia vita oscura, / da sì lieti pensieri a pianger volta», vv. 1-4). Invece l'effetto-eco prodotto dalla *geminatio* del nome in «tal che al chiaro et al fosco / "Androgeo Androgeo" sonava il bosco» richiama Verg. *Buc.*, VI, 43-44 («his adiungit, Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus «Hyla, Hyla» omne sonaret»). Si cita da Petrarca, *Canzoniere...*, 139 e 1191, e da Publio

Emerge quindi – ed è questo il dato per noi più importante – un aspetto analogo a quello che si era notato anche in Boiardo, e cioè che a motivare la presenza delle tessere sannazariane è innanzitutto il ricchissimo mosaico intertestuale da cui esse sono estratte: ciò che indirizza verso il poeta napoletano è la densa rete di rimandi dell'*Arcadia*, capace di mettere in comunicazione un autore con un altro attraverso l'eco di ulteriori autori, secondo il principio classicistico per cui la letteratura avvenire va costruita in primo luogo con tutto quello che è già letteratura – un principio naturalmente condiviso dai due scrittori estensi.

Negli elementi analizzati fin qui vanno allora ricercate le principali tracce dei percorsi seguiti dal prosimetro di Sannazaro in terra estense, anche se la conferma più importante del ruolo svolto dall'*Arcadia* in quel contesto resta, probabilmente, un altro brano del poema ariostesco: ci riferiamo al noto omaggio che viene tributato a Sannazaro nella parte iniziale dell'ultimo canto, dove il poeta-personaggio – dopo aver superato, come i suoi eroi e le sue eroine, il pericolo (astratto o concreto) della follia d'amore – può declinare in maniera peculiarissima il *tópos* della fine della navigazione colma di insidie descrivendo il suo arrivo in porto. Questo tema, che simboleggia il compimento a cui è giunto il progetto poetico-narrativo, risulta funzionale allo «slittamento da narratore letterario ad autore in carne e ossa»¹¹⁶ del personaggio stesso: la finzione romanzesca cede il passo, per un momento, alla storia, e Ariosto in persona – l'autore biografico – ha l'opportunità di andare oltre le logiche interne al poema e all'ambiente cortigiano in cui esso era nato, oltre ogni finalità narrativa o encomiastica, per disegnare un proprio spazio personale in cui trovano posto nobildonne, autori, amici e intellettuali. Il lungo elenco di nomi con cui si introducono (e si celebrano) queste figure contemporanee, ritratte nell'atto di attendere l'autore nel porto per salutarlo festosamente, consente ad Ariosto di esplicitare le coordinate biografiche e culturali che individuano i punti essenziali del suo percorso di uomo e di scrittore: tali dati, infatti, diventano manifesti nel momento in cui il poeta decide di costruire, attraverso la suddetta galleria di personaggi, «il suo pubblico privilegiato, composto da un'élite culturale sapientemente selezionata e distribuita»,¹¹⁷ all'interno della quale troviamo, appunto, Sannazaro.

Anche il *Furioso*, come il prosimetro sannazariano, è «un'opera in movimento che attraversa, nelle differenti fasi redazionali, oltre vent'anni di storia letteraria e linguistica»,¹¹⁸ e dunque, poiché si ritiene utile esaminare nella sua

Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, introduzione e commento di A. Cucchiarelli, traduzione di A. Traina, Roma 2012, 112. In merito alla presenza del poeta latino nel prosimetro sannazariano e alle implicazioni che ne derivano sul piano del significato dell'opera, vd. C. Corfiati, *Sannazaro e Virgilio. La poetica della diffrazione*, in «Critica letteraria», 47 (2019), 307-323.

¹¹⁶ A. Casadei, *Canto XLVI*, in *Lettura dell'«Orlando furioso»*, II, a cura di A. Izzo-F. Tomasi, Firenze 2018, 567-587, in part. 572.

¹¹⁷ A. Casadei, *L'esordio del canto XLVI del «Furioso». Strategia compositiva e varianti storico-culturali*, in «Italianistica», 15 (1986), 53-93, in part. 91.

¹¹⁸ Vecce, *Nota al testo...*, 43. Nel caso del *Furioso*, gli anni di storia letteraria e linguistica

dinamicità diacronica l'ottava in cui il poeta napoletano viene nominato, riporteremo il testo dell'*editio princeps* del 1516 (A) corredato delle varianti delle edizioni del 1521 (B) e del 1532 (C):

1 *Veggio sublimi e sopraumani ingegni*
Veggio BC sopraumani C

2 di sangue e d'amor giunti, il Pico e il Pio.

3 Colui che con lor viene, e da' più degni

4 ha tanto onor, mai più non *connobbi* io;
conobbi C

5 ma, se me ne fur dati veri segni,

6 è l'uom che di veder tanto *disio*,
desio C

7 *Iacopo Sanazar, che alle Camene*

Iacobo BC ch'alle C

8 lasciar fa i monti et abitar l'arene.

(*Orlando furioso*, XL, 9 AB = XLVI, 17 C)¹¹⁹

Nel suo fondamentale studio sull'esordio di questo ultimo canto¹²⁰ – il quarantesimo nelle prime due redazioni, il quarantaseiesimo nella terza – Alberto Casadei ha delineato, attraverso l'analisi delle varianti, la strategia compositiva perseguita dall'autore, introducendo a tal proposito due concetti di cui tenere conto: la differenza tra tipologie di varianti (distinguibili almeno in varianti di sostituzione e di aggiunta) e il 'principio di sincronizzazione', cioè il principio in base al quale, nel processo di costruzione e organizzazione del panorama di personaggi, prevale la dimensione sincronica su quella diacronica, per cui Ariosto – pur adeguando l'opera alle istanze culturali da lui avvertite come attuali – non evita l'accostamento tra fatti e figure di epoche diverse, né elimina i riferimenti a persone che nel tempo intercorso tra una redazione e l'altra sono decedute.

L'ottava in cui viene menzionato Sannazaro si caratterizza anzitutto per l'adesione al 'principio di sincronizzazione', visto che lo stesso contenuto viene riproposto in tutte le edizioni (anche nella terza, che esce quando il poeta napoletano è morto da due anni), e in secondo luogo si distingue per la mancanza di varianti di rilievo (i minimi interventi sul testo hanno una natura puramente formale). Ciò che salta all'occhio, più che l'esistenza di lezioni differenti, è lo spostamento dell'ottava stessa: l'esordio contenente la rassegna dei personaggi occupa le ottave 1-11 in A e B, 1-19 in C; e quella in cui si omaggia il poeta dell'*Arcadia* è l'ottava 9 in A e B, 17 in C. A ben guardare, la stanza resta in tutti i casi

attraversati dall'opera nelle sue varie fasi redazionali sono quasi trenta.

¹¹⁹ Stavolta si cita da Ludovico Ariosto, *Orlando furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti-C. Segre, Bologna 1960, 1605.

¹²⁰ Casadei, *L'esordio...*

la terzultima del catalogo, e tuttavia l'aggiunta di altre ottave prima di questa nell'ultima redazione determina un lieve ma significativo decentramento della figura di Sannazaro, il quale, se in A e in B viene «visto quasi come poeta per antonomasia, modello irraggiungibile per Ariosto»¹²¹ e costituisce, strutturalmente, «il punto centrale di questo esordio»,¹²² in C cede la sua posizione di rilievo a Pietro Bembo, protagonista – insieme ad altri letterati veneti, perlopiù a lui connessi – dell'ottava 15, che è stata appositamente aggiunta nell'edizione del '32. Tali ritocchi appaiono in linea con il corroboramento del magistero bembesco e anche con gli impulsi che arrivavano ad Ariosto dal mondo esterno: pur continuando l'*Arcadia* ad essere un *bestseller* nel 1532, a trent'anni dalla sua prima edizione a stampa non autorizzata, il suo autore era morto, mentre Bembo era vivo e operante, e aveva pubblicato appena sette anni prima le sue *Prose della volgar lingua*. Qui veniva codificato il modello linguistico a cui Ariosto aveva aderito e che lo aveva spinto alla revisione del poema, effettuata all'insegna di quel classicismo formale già embrionalmente presente nella prima redazione, con conseguente distacco dalla dimensione municipale originaria e con allargamento della prospettiva a un orizzonte nazionale: ciò si può evincere, d'altronde, anche dall'esordio dell'ultimo canto, essendo la maggior parte dei personaggi aggiunti alla redazione C riconducibile a corti diverse da quella ferrarese, preminente invece nelle redazioni A e B.

Proprio il carattere più 'provinciale' della prima redazione, però, spiega forse l'importanza, nella nostra ottica, dell'omaggio a Sannazaro. Quando, nel 1516, l'autore estense licenzia alle stampe il *Furioso*, il poeta napoletano non è solo un letterato di grande successo, la cui influenza è stata definitivamente sancita due anni prima dall'edizione aldina dell'*Arcadia*; è anche l'autore che Ariosto leggeva e che leggevano le persone attorno a lui nella corte ferrarese, dove andavano in scena egloghe rappresentative elaborate anche grazie alla messa a frutto di spunti sannazariani, e dove i poeti lirici potevano giovare di un modello in cui confluivano la più recente bucolica volgare toscana, la tradizione delle 'tre Corone' e la poesia latina classica e umanistica.

Un indizio in questo senso è dato dai primi quattro versi dell'ottava: Sannazaro si trova insieme ai cugini Gian Francesco Pico della Mirandola e Alberto Pio da Carpi (vv. 1-2), personaggi di grande cultura umanistica attivi in terra estense: il primo ebbe legami con lo Studio ferrarese e con lo stesso Ariosto, come testimonia una lettera per il poeta a cui Pico allega tre sue poesie giovanili; il secondo fu discepolo insieme ad Ariosto presso la scuola di Gregorio da Spoleto, a Ferrara, e mantenne sempre una relazione amicale con lo scrittore, che tra l'altro gli indirizzò due carmi in latino.¹²³ L'associazione di questi due personaggi al poeta napoletano, più che a una semplice affinità culturale, sembra

¹²¹ Ivi, 57.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Per le notizie qui riportate, vd. ivi, 79.

rimandare alla ricezione dell'opera di Sannazaro nel Ducato estense, ovvero all'esperienza del testo che lo stesso Ariosto e i suoi amici, interlocutori, maestri o condiscipoli hanno fatto. I versi 3-4, in cui l'autore dell'*Arcadia* è presentato come colui che riceve tanto onore dai «più degni» e che Ariosto non ha avuto la possibilità di conoscere, appaiono come una conferma di quanto si è osservato: i riferimenti alla fama del poeta e all'incontro mancato con lui, specialmente dopo la menzione di Gian Francesco Pico e Alberto Pio, potrebbero lasciar pensare al probabile soggiorno ferrarese di Sannazaro (si può ipotizzare che in quell'occasione qualcuno con cui Ariosto aveva familiarità fosse entrato in contatto con il poeta meridionale) e inducono a credere che i «più degni» per i quali l'opera del napoletano è un punto di riferimento indiscusso siano da ricercare *in primis* all'interno dell'ambiente ferrarese; a tal proposito si ricordi, anche sulla scia di quanto detto prima su Isabella, che *degni* nel *Furioso* sono soprattutto gli eroi e le eroine in cui la corte può specchiarsi, nonché gli Este, prole «degnata d'Ercol buono». ¹²⁴

Negli ultimi quattro versi dell'ottava, poi, coerentemente con i precedenti, la prospettiva da cui scaturisce il ritratto diventa totalmente personale: Sannazaro, l'uomo che Ariosto desidera vedere in quanto «modello letterario indiscutibile e quasi mitico», ¹²⁵ viene immortalato in qualità di autore dell'*Arcadia* e delle *Eclogae piscatoriae*, cioè delle opere che per il poeta estense avevano valore paradigmatico perché attraverso di esse era stata rivoluzionata, irreversibilmente e dall'interno, la bucolica in volgare e in latino.

Perciò, quando lavora alla redazione definitiva del suo poema, assecondando con il movimento dell'opera le variazioni occorse nel canone letterario, Ariosto può in parte ridimensionare la figura di Sannazaro, ma non può obliantarla: lo scrittore napoletano restava infatti «un predecessore degno d'onore», ¹²⁶ essendo colui che nella letteratura in volgare aveva proposto un «classicismo dei moderni [...] quarant'anni prima delle *Prose della volgar lingua*», ¹²⁷ e che, pur in un ambito diverso, più si era avvicinato all'operazione compiuta da Ariosto. Entrambi i poeti, partendo dalla loro formazione umanistica, avevano saputo dare risposte innovative ed efficaci alle istanze classicistiche nella produzione in volgare, ed erano giunti così al rinnovamento radicale, in senso romanzesco, di un genere tradizionale; entrambi avevano fatto muovere i loro pastori e cavalieri nello spazio della corte, e proprio grazie a pastori e cavalieri da quello spazio erano usciti, diventando un modello per gli scrittori dell'intera Europa; entrambi, infine, avevano saputo aprire lo sguardo su un orizzonte universale proprio dal chiuso di quei luoghi di potere e di cultura che all'uno e all'altro si erano

¹²⁴ Ariosto, *Orlando furioso*..., 57 (III, 62, 1).

¹²⁵ Casadei, *L'esordio*..., 79.

¹²⁶ Ivi, 80.

¹²⁷ Vecce, *Nota al testo*..., 21.

mostrati tanto nella nudità delle loro miserie quanto nello sfarzo dei loro splendori.

Breve sintesi: Il contributo intende indagare gli influssi che l'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro ha esercitato sulla produzione letteraria fiorita presso la corte estense tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, a partire dalle *Pastorali* di Boiardo. Attraverso l'analisi e il confronto di testi appartenenti a generi differenti, si tenta quindi di dimostrare come la struttura ibrida del prosimetro e la sua complessa intertestualità abbiano reso l'*Arcadia* un serbatoio tematico, stilistico e lessicale per i letterati ferraresi.

Parole chiave: Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto, intertestualità

Abstract: This contribution aims to investigate the influence of Iacopo Sannazaro's *Arcadia* on the literary production that flourished at the Este court between the late 15th and early 16th centuries, starting with Boiardo's *Pastorali*. Through analysis and comparison of texts belonging to different genres, the study seeks to demonstrate how the hybrid structure of the prosimetrum and its complex intertextuality established *Arcadia* as a thematic, stylistic, and lexical reservoir for Ferrarese writers.

Keywords: Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto, intertextuality