

Osservazioni sulla struttura di alcune egloghe dell'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro

Simone Albonico

Université de Lausanne
Simone.Albonico@unil.ch

Sintesi

Il contributo mostra come tre egloghe dell'*Arcadia* sannazariana (la IX, la X e la XI) dispongano la materia al proprio interno secondo raffinati disegni regolari, che privilegiano le posizioni centrali, e sono rimasti fin qui inavvertiti dai lettori. Le strutture ora evidenziate sono confermate dalla rilevanza tematica e argomentativa dei temi toccati nei vari “centri” riconoscibili.

Parole chiave

Iacobo Sannazaro; Teocrito; Virgilio; *Arcadia*; egloghe; capitolo in terza rima; struttura; posizioni centrali.

Abstract

The contribution shows how three eclogues of the Sannazarian Arcadia (the IX, the X and the XI) arrange the material according to refined regular designs, which favor the central positions, and have so far remained unnoticed by readers. The structures highlighted above are confirmed by the thematic and argumentative relevance of the topics touched in the various recognizable “centers”.

Keywords

Iacobo Sannazaro; Teocrito; Virgilio; *Arcadia*; egloghe; capitolo in terza rima.

Caro Tobia,

che l'argomento di un omaggio per te debba essere di ambito napoletano può risultare scontato, ma in effetti lo è molto meno per me, che mi trovo così sottoposto a due impegnativi paragoni, quello con la tua opera di studioso e quello con la scuola pavese, che è stata la mia e che, come tu ami ricordare nelle nostre conversazioni, ha contribuito a tenere vivo l'interesse per la grande lirica napoletana del Cinquecento in anni di scarsa attenzione. Al nome di Cesare Bozzetti, maestro mio e di molti altri, si devono aggiungere almeno quelli di Luca Milite e Paola Morossi, e quello di Rossano Pestarino tuo perfetto sodale tansilliano. Ma Pavia e Napoli, in anni precedenti e a partire da interessi di tipo diverso, evocano Maria Corti e il Sannazaro non lirico, su cui lavorò meritoriamente anche Mauro Bersani.

Proprio dell'*Arcadia* mi occuperò, opera complessa di cui si è faticato a trovare la chiave e su cui (con la speranza di disporre presto di una desideratissima edizione critica) ci si muove ancora con qualche incertezza, ma che può forse essere considerata più vicina alla sensibilità odierna di quanto non lo sia stata a quella di altre epoche (pesa su ogni lombardo –lombardo di spirito e cultura, non di costumi– l'incomprensione di Manzoni, ma è argomento troppo spinoso per liquidarlo in breve). Il prosimetro pastorale di Sannazaro è inoltre opera adattissima a rappresentare quel respiro della letteratura Aragonese e post Aragonese che, anche *a posteriori*, sarebbe riduttivo qualificare solo "italiano", e che va considerato pacificamente e fin da subito "europeo". Successivamente "italiano e europeo" in modo emblematico e felicissimo, come basterebbe a provare la clamorosa citazione di un'egloga (l'VIII) inserita nel libretto del *Così fan tutte* dapontiano.

Ma dalla deliziosa parodia del capolavoro mozartiano ti faccio subito scendere a una più trita contabilità. Mi pare infatti che restino ancora inavvertiti aspetti strutturali di fondo di alcune egloghe dell'*Arcadia*; per una renitenza che vale non soltanto nei confronti loro, ma più in generale dei testi in versi, di cui non ci rassegniamo ad accettare l'aspetto materiale, misurabile, e già misurato dal metro, come se dietro la loro concezione non ci fosse un progetto che regola anche –e forse innanzitutto– la distribuzione al loro interno della "materia" trattata. Il rapporto che abbiamo con i testi è, per alcuni aspetti fondamentali, più simile a quello di (molto) ingenui ammiratori dei prodotti della natura (quasi non sapessimo come anch'essi siano analizzabili e misurabili) che non a quello di chi voglia comprendere il disegno costruttivo messo in atto da uno scrittore che, come qualsiasi grande architetto o capomastro, avrà dovuto decidere a un certo punto di quali materiali servirsi, come disporli e quali dimensioni e quale ritmo dare alla nuova costruzione.

Mi occuperò di tre egloghe a cavallo tra prima e seconda redazione, la IX, la X e la XII, e rinuncerò in partenza ad seguire nei dettagli la stratificazione redazionale, limitandomi a considerare il testo ultimo uscito a Napoli nel 1504 (sull'edizione da mettere a testo vale una tua puntualizzazione recente).

1. L'egloga IX è una di quelle la cui ascendenza risulta scontata. Ospita infatti la lite tra Ofelia bifolco (cioè bovaro) e Elenco capraio (entrato in scena un po' artificiosamente alla fine della prosa che precede) che a un certo punto si trasforma in *certamen*, giudicato da Montano pastore. La situazione e la narrazione sono ispirate ai due precedenti di Teocrito V e di Virgilio III (che già si rifaceva a quel modello greco, insieme ad altri idilli), testi da cui Sannazaro riprende molti dettagli e passaggi (segnalati dai commenti, in particolare da Scherillo), senza che sia stata però sottolineata l'attenzione per la loro struttura generale da parte del bucolico moderno.

Schematizzo intanto l'impianto dei tre testi, aggiungendo la pastorale VII di Boiardo, che rientra nella medesima tipologia.

Teocrito V

Comata capraio, Lacone pastore (150 versi)

1-79 **14** scambi preliminari, di misura variabile (41.25 versi Comata, 37.75 Lacone)

1: 2+2 8: 2+2

2: 3+3 9: 5+5

3: 3+3 10: 5+3

4: 3+3 11: 3+0.25 Morsone giudice

5: 2+3 12: 0.25+3.5 " "

6: 3+4 13: 4+2 " "

7: 4+2 14: 2+2

80-135 **14** scambi di *certamen*, un distico a testa (**56** versi)

136-137 ultimo distico di Comata (2 versi)

138-140 Morsone interrompe e dichiara Comata vincitore (3 versi)

141-150 Comata chiude, esaltato dalla vittoria (10 versi)

Virgilio III

Menalca, Dameta (111 versi)

1-54 **7** scambi preliminari, di misura variabile (30 versi Menalca, 24 Dameta)

1: 1+1

2: 4+3

3: 2+4

4: 5+4 pongono i premi

5: 3+4 ”

6: 12+5 ”

7: 3+3 Palemone giudice

55-59 Palemone invita al canto e stabilisce l'ordine di intervento (Dameta per primo)

60-107 **12** scambi di *certamen*, un distico a testa (**48** versi), invocazioni iniziali a Giove e Febo

108-111 Palemone mette fine al *certamen*, affermando che è impossibile assegnare la vittoria: entrambi la meritano

Boiardo VII

Contendono in sdruciola Damone e Gorgo; parla Corina (42 tt. sdruciole, 127 versi)

1-**48** **3** scambi preliminari, di misura variabile (16 tt.: Gorgo 7, Damone 9)

1: 2 + 3

2: 4 + 4

3: 1 + 2

49-57 Corina, 3 tt., invita a cantare, Gorgo e poi Damone (continuano l'ordine precedente)

58-111 9 scambi di *certamen* in 18 tt., invocazioni iniziali a Bacco e a Mercurio (**54** versi)

112-127 5 tt. conclusive di Corina: si dichiara incapace di assegnare la vittoria e premia entrambi, ormai attirata da un ballo a cui tutte le ninfe vogliono partecipare

Sannazaro IX

Ofelia, Elenco e Montano (50 terzine sdruciole e piane, 151 versi)

1-**54** **7** scambi preliminari di provocazioni e insulti in 16 tt. sdruciole + 2 tt. del giudice

6 scambi (7 battute di Ofelia alternate con 6 di Elenco) (13 tt.)

Montano I (li invita a cantare) (1 t.)

1 scambio (2 battute di Ofelia alternate con 1 di Elenco) (3 tt.)

Montano II (invita i due a cessare il litigio e a iniziare il *certamen*, stabilisce l'ordine di intervento) (1 t.)

55-138 **14** scambi di *certamen* in 28 tt. piane (**84** versi), scanditi in due serie di 7

139-**151** 4 tt. piane Montano chiude la gara, segnala la presenza di Pan e premia il solo Apollo

Sono a questo punto facilmente comparabili le componenti strutturali dei testi

preliminari

- Teocrito 14 scambi di misura variabile (79 vv.)
 Virgilio 7 scambi di misura variabile, gli ultimi due sulla scelta del giudice (48/54 vv.)
 Boiardo 3 scambi di misura variabile (48 vv.)
 Sannazaro 7 scambi asimmetrici (1-6 su 13 tt., 7 su 3), 2 interventi del giudice (48/54 vv.)

giudice

- Teocrito 1 intervento alla fine (3 vv.)
 Virgilio 2 interventi: 1 dopo i preliminari (5 vv.), 1 alla fine (4 vv.)
 Boiardo 2 interventi: 1 dopo i preliminari (3 tt., 9 vv.), 1 alla fine (5 tt., 16 vv.)
 Sannazaro 2 interventi: 1 coi preliminari in due tempi (2 tt., 6 vv.), 1 finale (4 tt., 13 vv.)

certamen

- Teocrito 14 scambi di un distico a testa (56 vv.), più un distico esterno di Comata
 Virgilio 12 scambi di un distico a testa (48 vv.)
 Boiardo 9 scambi di una terzina a testa (18 tt., 54 vv.)
 Sannazaro 14 scambi di una terzina a testa (28 tt., 84 vv.)

chiusa

- Teocrito 13 vv.: 3 del giudice, 10 del vincitore
 Virgilio 4 vv. del giudice
 Boiardo 16 vv. del giudice
 Sannazaro 13 vv. del giudice

Da un lato è evidente in Virgilio l'intento di ridurre l'impianto teocriteo, dimezzando gli scambi preliminari (con un rapporto comunque regolare 2 : 1), senza peraltro rinunciare ad altre innovazioni più libere come l'intervento iniziale del giudice e la riduzione degli scambi "in gara" da 14 a 12; per un altro si conferma l'attentissima cura strutturale del mantovano (sulla quale si dispone di un'articolata bibliografia), che colloca il primo intervento del giudice esattamente a metà del testo (55-60: il verso centrale è il 56). Nei due testi antichi risultano delle successioni di blocchi di versi di 79, 56+2, 3+10 (Teocrito) e di 54, 5, 48, 4 (Virgilio).

Sannazaro cosa fa? L'impianto interno prevede 7 scambi preliminari tra i due contendenti (come in Virgilio) e 14 di *certamen* (come in Teocrito), ma poiché nella sezione iniziale si hanno soluzioni asimmetriche e due interventi del giudice Montano, nel complesso si arriva a 18 terzine (54 vv.) di preliminari, più 28 terzine (84 vv.) di *certamen* e altre 4 (13 vv.) di chiusa del giudice, con una successione di 54, 84, 13 nel complesso più vicina a Teocrito: per il numero di scambi del *certamen* (14 come nell'idillio) e per la chiusa (di 13 versi come nel modello greco, là composti delle battute di Morsone e Comata, nel testo in volgare tutti di Montano). La soluzione degli scambi preliminari, non simmetrici come il finale della gara in Teocrito e uguali nel numero a quelli virgiliani, è certo legata alla necessità di contenere il pezzo entro certe misure e proporzioni, con però la terzina (qui sta il virtuosismo del napoletano) a fissare le regole, e attenzioni molto particolari: una principale e più ampia fa coincidere la lunghezza del testo volgare (151 vv.) con quella dell'idillio greco (150), e un'altra, pure millimetrica e più impegnativa, dà luogo a dei preliminari perfettamente sovrapponibili a quelli virgiliani, per numero di scambi e per numero di versi (7 e 54 in entrambi); con il gusto del poeta che veglia sull'armonia non troppo meccanica dell'insieme e la scaltrezza del tecnico che realizza il tutto entro un obbligato sistema strofico a base tre. Che gli imitatori quattrocenteschi fossero attenti a questi rapporti (come del resto è inevitabile una volta che ci si ponga, allora come oggi, il problema della distribuzione della materia all'interno di un testo) è stato argomentato recentemente da Maria Finazzi, e risulta evidente osservando ad esempio la pastorale VII di Boiardo, testo ispirato alla stessa tipologia antica della lite ostile nel quale la successione 48, 9, 54, 16 versi è perfettamente speculare a quella di Virgilio. Diventa a questo punto possibile ipotizzare che anche Sannazaro abbia pensato di rovesciare, all'ingrosso, la distribuzione teocritea dei due volumi "preliminari+*certamen*" da 79, 58 a 54, 84 (e chissà che non abbia anche voluto e saputo rovesciare più precisamente nei suoi 84 i 48 virgiliani).

Da Virgilio, d'altra parte, è subito evidente che Sannazaro riprende, oltre al finale senza attribuzione della vittoria, altri elementi significativi. In Teocrito la gara (scambio 1) si apriva con due invocazioni, alle Muse e ad Apollo, che in Virgilio diventano Giove e Febo (con parziale sostituzione), e in Sannazaro i ben più pastorali Pale e Pan. Nell'egloga IX dell'*Arcadia* (in aggiunta al voto alle Ninfe e a Priapo nello scambio 4 centrale della prima metà, ispirato agli scambi 9 e 10 dei preliminari teocritei, vv. 50-59, con promesse di offerte alle Ninfe e a Pan) c'è

però una seconda invocazione nello scambio 8, questa volta raddoppiata, a Diana e Apollo e a Minerva e Bacco. È questo il segnale di una più piena, si direbbe totale consapevolezza strutturale di Sannazaro: che ripete l'invocazione all'inizio della seconda serie di 7 scambi di cui si compongono i 14 totali, e, pur seguendo nei numeri complessivi il modello greco, in questa particolare soluzione dimostra di essere stato ancora una volta attentissimo a Virgilio, che nella posizione corrispondente dei suoi 12 scambi di gara (la 7, prima della seconda metà) aveva non invocato, ma evocato e nominato due volte, per voce di entrambi i pastori, la figura storica di Pollione. Sannazaro, arrivato nel punto corrispondente secondo proporzione strutturale, quasi memore del Petrarca della sestina doppia, raddoppiando gli scambi di gara raddoppia le invocazioni: un avviso al lettore che aspetta solo di essere raccolto e sviluppato. E nel farlo aggiunge un probabile ricordo della pastorale VII di Boiardo, che rispettando lo stesso vincolo strutturale aveva avviato il *certamen* invocando Mercurio e Bacco.

La propensione del napoletano a riprendere dai modelli non solo idee e immagini puntuali, ma anche, e forse soprattutto, la struttura dei testi nelle sue articolazioni, è perciò da acquisire come una delle componenti del rapporto imitativo e emulativo che stabilisce con i modelli antichi, ed è del resto in tutto analogo a quello che poteva riscontrare mettendo a confronto tra loro i due bucolici antichi (esercizio che possiamo dare per certo, e che da parte nostra dovremmo ripetere con attenzione ai dettagli).

2. Nell'esempio appena esaminato si è vista la ripresa di una struttura tipica che la tradizione bucolica ha messo a punto per impaginare una determinata situazione di canto: una configurazione "storica", potremmo dire, che può variare nel tempo ma che in sostanza, là dove è praticata, si autodenuncia. Più impegnativo può essere riconoscere strutture non riconducibili ai tagli discorsivo-diegetico-rappresentativi più tipicamente pastorali, e forse più legate all'impianto del capitolo in terza rima dantesco e post-dantesco, la cui reale fisionomia interna è da noi, per lo più, completamente trascurata.

L'egloga X dell'*Arcadia* si apre con uno scambio tra Selvaggio e Fronimo, da considerarsi fittizio e poco pertinente al riconoscimento dell'impianto del testo, visto che il secondo personaggio, dopo l'intervento di quattro terzine che segue alla prima dell'interlocutore, non riprende più la parola (lo si deve immaginare "in scena", muto destinatario del lungo intervento dell'altro). Anche l'argomentazione sembra poco consequenziale: Selvaggio sostiene che le selve d'*Arcadia* non sono mute come alcuni pensano, e anzi possono paragonarsi a quelle antiche (t. 1), forse per la volontà di rovesciare, nel testo conclusivo della prima redazione del libro, quanto lo stesso Selvaggio, rifacendosi al modello arzocchiano, aveva affermato in Ie t. 9 (come visto da Massimo Danzi), ragione che potrebbe spiegare il lieve difetto di coerenza (su questa egloga e su quanto segue sino alla conclusione del romanzo si può seguire l'attenta lettura di Enrico Fenzi). Fronimo è di opinione contraria, e afferma che i pastori non si dedicano

alla poesia né la apprezzano, mentre cercano di nascondere ipocritamente gli aspetti negativi e riprovevoli dell'esistenza, tanto che si può temere la vendetta delle divinità (tt. 2-5). Quando riprende la parola per non lasciarla più, Selvaggio tiene un discorso la cui sostanza, contrariamente a quanto ci si poteva aspettare dalla prima terzina, è tutta negativa: esalta sì la figura del napoletano Caracciolo (Giovanni Francesco) che nessun arcade potrebbe pareggiare, ma riportandone il canto finisce per disegnare un panorama corrusco della situazione a Napoli, certo più in sintonia con le previsioni negative di Fronimo (riferite all'Arcadia ma allusive alla città partenopea) che con le proprie iniziali.

Ciò che però in questo discorso mi importa farti osservare, Tobia, è di nuovo la struttura generale del pezzo. Il lungo discorso di Selvaggio ha un'introduzione di 11 terzine (tt. 6-16) e una chiusa di 6 (tt. 35-40, vv. 186-204), e al proprio interno riporta il canto di Caracciolo udito dal pastore arcade durante il soggiorno a Napoli. Il discorso di Caracciolo ha a sua volta una prima parte di 10 terzine, una parte centrale di 83 endecasillabi piani frottolati con rima interna (dal verso 79 al 161) e una finale di 8 terzine: un'incastonatura asimmetrica come già quella del discorso di Selvaggio che le sta attorno, meglio rappresentabile in uno schema che a parole; con l'avvertenza che le indicazioni a destra della graffa si riferiscono alla struttura dei vv. 79-161 in endecasillabi e alla consistenza delle loro partizioni argomentative, 38 (14+24), 7, 38 (33+5).

<i>consistenza</i>	<i>estremi terzine</i>	<i>versi centrali</i>
1	1 Selvaggio	
4	2-5 Fronimo	
11	6-16 racconto di Selvaggio	
10	17-26 Caracciolo A	<u>49-</u>
83 vv.	vv. <u>79-161</u> Caracciolo B	$\left\{ \begin{array}{ll} a & 14 \\ & b \quad 24 \\ \text{centro} & 7 \\ & b \quad 33 \\ a & 5 \end{array} \right.$
8	27-34 Caracciolo A	<u>-185</u>
6	35-40 chiusa di Selvaggio	

Il canto di Caracciolo riportato conta 137 versi (da 49 a 185), da misurare con questa unità in considerazione della sezione centrale in endecasillabi. La conformazione a scatole cinesi dell'egloga invita naturalmente a individuare il centro del suo discorso, che sta a 69 versi dal suo inizio (137 = 68 + 1 + 68), e

perciò al v. 117 ($48 + 68 + 1 = 117$). Se ripetiamo la stessa operazione sugli 83 versi ($= 41 + 1 + 41$) della sezione più interna in endecasillabi frottolati (da 79 a 161), troviamo un secondo centro al v. 120 ($78 + 41 + 1 = 120$). Se a questo punto verifichiamo quale passo individuano questi due versi, scopriamo senza troppa sorpresa (pur trattandosi, se non sbaglio, di una novità nella considerazione dell'arte sannazariana) che il verso 117 è il primo di un periodo che ne misura sette e che ha al centro il verso 120: e soprattutto che si tratta dei versi che gli studi (in particolare quelli di Marina Riccucci che alla criptica designazione del verso 123, il *neghittoso*, ha intitolato un suo impegnato saggio) hanno concluso essere un'allusione alla vicenda di Antonello Petrucci, il segretario fedifrago di re Ferrante catturato il 13 agosto 1486 e giustiziato l'11 maggio 1487 (la Riccucci, p. 94, è arrivata a datare la situazione cui il testo si riferisce tra il 17 dicembre 1485 e il 14 gennaio 1486).

Ma s'un commette il vicio, e tu nol reggi,	117
che colpa n'hanno i greggi de' vicini?	
Che sotto gli alti pini e i dritti abeti	
si stavan mansüeti a prender festa	120
per la verde foresta a suon d'avena;	
quando, per nostra pena, il cieco errore	
entrò nel fiero core al neghittoso.	123

Il passo che sta *al centro* –recriminazione volutamente oscura da parte di chi senza colpa subisce le conseguenze di comportamenti censurabili di altri– dà voce a un'insofferenza più che personale, e rappresenta il cuore politico del lungo discorso del filoangioino Caracciolo, e di conseguenza dell'intera egloga. Selvaggio vi arriva dopo la premessa in terzine, A, sulla desolazione che decima i greggi e porta i pastori a lasciare l'Italia, in mano a genti straniere e inique che vivono di preda; mentre all'interno della porzione B in endecasillabi l'inserito segue a un avvio *a* di 14 versi in cui è segnalato l'improvviso mutamento di situazione accompagnata da segnali del cielo e a una rassegna *b* in 24 versi di elementi (flora e paesaggio, spiriti e ninfe dei boschi) e divinità pastoral-agresti che, morti anche i mitici pastori Dafni, Mopso e Menalca, perdono prerogative e attributi distintivi (Sileno, Priapo, Vertumno, Pomona, Pale); ed è seguito da una continuazione *b* della rassegna precedente, che elenca altri dei (Pan, Diana, Minerva, Apollo, Bacco avversato da Marte, le divinità marine avversate da Nettuno, Astrea) o personaggi del mito (Marsia) che cessano, o sono impediti a continuare, le proprie consuete attività (una breve conclusione di 5 versi *a* tematizza *il dir fosco*, degli endecasillabi in particolare). Nelle terzine A di chiusura trovano posto conclusioni negative sul ruolo dei superiori, altre allusioni oscure, un'invocazione alle Parche e l'esortazione ai pastori perché combattano le piante nocive. Volendo rappresentare più precisamente la distribuzione nei versi 79-161, si può arrivare a uno schema di questo tipo:

79-92	14	mutamento improvviso (4 vv.) e segni del cielo (10 vv.)	}	38
93-106	14	agli elementi pastorali-agresti (flora e paesaggio, spiriti e ninfe dei boschi) (10) ora soli e senza consolazioni (4)		
107-116	10	decadenza o morte delle divinità e dei personaggi pastorali-agresti		
117-123	7	gli errori di un solo colpevole (neghittoso) non dovrebbero riversarsi sugli altri	}	7
124-134	11	reazione scorata di Pan (4) e di Diana (7)	}	38
135-145	11	reazione scorata di Marsia (2), Minerva (1) e Apollo (8: 4 + 4)		
146-156	11	Bacco di fronte al fiero Marte (5), Nettuno scaccia le divinità marine (5), Astrea torna in cielo (1)		
157-161	5	natura allegorica e oscura del suo <i>dir fosco</i>	}	

Le due sezioni di 38 versi ciascuna attorno ai 7 centrali sono affini per materia e argomentazione, e segnate da una sostanziale continuità. L'inserito politico è stato lì collocato perché occupasse il doppio centro indicato, e a questo punto ci si rende conto di come tutto ciò che gli sta attorno sia stato costruito di conseguenza: prova a considerare in questa prospettiva la protratta e ripetitiva struttura vocativa dei versi 93 e seguenti e le due rassegne di divinità, entrambe con un impianto sintatticamente modulare e facilmente espandibile nella misura necessaria a collocare quei sette versi là dove dovevano stare, e ti risulterà chiara la loro funzione di riempitivi («O dolce primavera, o fior novelli, | o aure, o arboscelli, o fresche erbette, | o piagge benedette, o colli, o monti, | o valli, o fiumi, o fonti, o verdi rive, | palme, lauri et olive, edere e mirti; | o gloriosi spirti degli boschi; | o Eco, o antri foschi, o chiare linfe, | o faretrate Ninfe, o agresti Pani, | o Satiri e Silvani, o Fauni e Driadi, | Naiadi et Amadriadi, o semidee, | Oreadi e Napee, or sète sole; | secche son le viole in ogni spiaggia: | ogni fiera selvaggia, ogni ucelletto | che vi sgombrava il petto, or vi vien meno», vv. 93-106).

Sannazaro ha perciò impostato il testo conclusivo della prima redazione del libro (nella quale già era così conformato, come puoi riscontrare nel Vat. lat. 3202 e nel Barb. lat. 3964), dalla terzina 6 in poi, su una tripla pianta centrale: la prima più esterna (in cui Selvaggio invita all'ascolto di Caracciolo e prende congedo in chiusura di egloga) consta di due porzioni diseguali (11 / 6 terzine); le due più interne relative al canto riportato di Caracciolo, secondo quanto ho provato a mostrarti, quasi concentriche ma in effetti con una sfasatura calcolata che circo-scrive geometricamente un'area, che coincide con il passaggio più rilevante del discorso. Il fatto che non si tratti del centro dell'egloga evidenzia ai nostri occhi l'autonomia e l'importanza dei canti riportati (ne vedremo tra poco una conferma

nell'egloga XII), nonché la sottigliezza raffinata e poco appariscente della planimetria arcadica, quale ben si conviene a uno dei primi eredi di Virgilio; un poeta, questo sia detto tra noi, a cui è impossibile non volere bene.

3. L'egloga XII si compone di 108 terzine sdrucchiole, ed è la più lunga dell'opera. A una prima lettura, anche in ragione dell'ampiezza, il testo lascia l'impressione di una struttura forse non disordinata ma certo non troppo regolare. Barcinio e Summonzio si aggirano per una selva urbana ripercorrendo i luoghi che già videro Meliseo-Pontano lasciare su vari alberi («mille ne son») memorie relative al dolore provato per la morte di Filli-Adriana. I due pastori ricordano o cercano queste iscrizioni, e inframmezzano il loro dialogo partecipe e pietoso per il lutto di Meliseo con la recitazione di quelle che ricordano (terzina 1 e terzina 4) o con la lettura di quelle che incontrano (terzina 7, terzina 8, terzine 12-15), o con la ripetizione di quanto hanno udito da lui (terzina 65), e poi con la ripetizione, anche in questo caso, del canto di Meliseo per tratti consistenti: uno di ben 39 terzine (da 21 a 59), uno di 12 (da 67 a 78, con la prima che fa da introduzione), uno di 6 (da 84 a 89), quasi a regolarne i rapporti fossero stati assunti le proporzioni della sestina. Finalmente, a chiusura dell'egloga i due pastori –non visti da lui come Sincero non è visto-riconosciuto da loro– ascoltano il canto di Meliseo in persona (terzine 105-108), che Summonzio in particolare desiderava ascoltare dal vivo. È perciò evidente che l'egloga costituisce una realizzazione particolarmente intensa di quella modalità bucolica che consiste nella recitazione di canti di altri, che nel loro essere riportati realizzano uno slittamento minimo ma estremamente significativo rispetto al canto diretto (ho cercato di fissare qualche coordinata in un scritto nato ad un parto con questo per te). Esaurite le prime iscrizioni ricordate o lette nelle prime 15 terzine, prima che inizi il primo e più lungo canto, le successive 5 terzine inscenano Barcinio che si sforza di ricordare «quell'altre sue rime» (sempre di Meliseo), ricalcando Virgilio IX, uno dei passaggi di riferimento (cui rinviano vari luoghi dell'*Arcadia*) per l'idea del canto evocato, rammemorato, gradualmente ricordato e infine riprodotto. A questo proposito si deve anche notare che tanto il testo iniziale di Summonzio che gli interventi principali di Barcinio riportano testi-canti di Meliseo all'interno dei quali Meliseo riporta altri testi (un'iscrizione, una lapide, quanto ode dalla lira, da una serie di uccelli e dai tori).

Il primo canto di Meliseo ripetuto da Barcinio occupa 39 terzine, un blocco imponente che costituisce oltre un terzo dell'intera egloga. È la struttura interna di questo canto che ora soprattutto mi interessa, perché ci dà nuovamente modo di riconoscere le modalità di distribuzione della materia e di costruzione del testo che Sannazaro assume e realizza. La struttura di questa porzione dell'egloga, che si distingue per l'estensione e perché di fatto pronunciata con una voce diversa (Barcinio che ricanta Meliseo), è regolata da una sostanziale simmetria speculare, secondo una propensione che il capitolo in terza rima mostra a partire dai canti stessi della *Comedia*, come ho avuto modo di argomentare in un paio di occasioni.

La figura non salta subito agli occhi in quanto Sannazaro, qui e altrove, procede in modo tutt'altro che casuale o meccanico ma vuole ottenere un effetto di naturalezza, quella tutta particolare naturalezza iperartificiosa di cui parla, offrendone un primo mirabile anche se forse un po' rigido esempio, nel *Prologo* dell'*Arcadia*. Se nell'insieme dell'egloga XII il risultato è raggiunto senza che siano riconoscibili strutture regolari nascoste (sempre che non si tratti ancora di un difetto della mia lettura), il primo canto di Meliseo è invece scomponibile in una introduzione e una conclusione di 7 terzine (articolate internamente in 3+4 e 5+2) e in due serie di 12 e 12 terzine che passano in rassegna i luoghi famosi della regione partenopea separate da 1 terzina, secondo quanto rappresentato in questo schema.

terzine

3	a sé stesso, ai pastori, che con il loro pianto lo spingano a piangere	}	7 tt.
4	presagi funesti (2 poma puniche, 1 rose, 1erbe e fiori), tutto è cambiato		
2	Vesevo (le sue viti)	}	12 tt. (luoghi)
1	Margilina (i lauri tuoi)		
1	Antiniana (mirti)		
3	Nisida (erbosa, florida, abitata da lepri e conigli)		
5	Sebeto (pioppi) perché non ti inabissi <i>poi che Napoli tua non è più Napoli</i>		

o patria mia

			1 t.
3	Vulturno e Silare (che lo odano; scriverà "Filli" ovunque)	}	12 tt. (luoghi)
3	Cuma e Baia (a sentirli lodare o nominare sentirà dolore)		
3	Lucrino Averno Tritula (al vederle correrà al luogo dell'innamor)		
3	Vulcano (Solfatarà) (a vedere quei luoghi piangerà)		
5	descrive la propria condizione di giorno e di notte dopo la morte di lei	}	7 tt.
2	appoggiato su un gomito, si rivolge alla donna e lamenta la propria solitudine		

La distribuzione 19 – 1 – 19 che ne risulta mette in evidenza la terzina centrale (secondo una tendenza che abbiamo visto anche nella X), quella in cui Meliseo-Barcinio (né l'uno né l'altro napoletani) si appella alla patria, Napoli, alla quale fanno per l'appunto corona le località menzionate nelle terzine che precedono e seguono («la magica virtù dei nomi» ricordata da Fenzi). Il tutto cela la propria regola, che pure c'è, sotto l'apparente naturalezza. Nell'introduzione, segnato dal dolore per la scomparsa di Filli Meliseo chiede ai pastori che, con i loro versi di dolore e il loro pianto, lo spingano a piangere, anche se a questo già lo induce il dolore che prova (21-23), e di seguito espone i presagi negativi che gli mostrano i melograni, le rose e l'erbe e i fiori (24-27). I primi cinque luoghi dei dintorni di Napoli (terzine 28-39), in stretto legame con i presagi funesti appena ricordati, e ciascuno in associazione a una pianta, sono chiamati a testimoniare il degrado che subiscono; mentre gli altri otto (alle terzine 41-52, combinati in due coppie, un terzetto, e un singolo) fanno da sfondo al dolore della patria (richiamato nella centrale terzina 40) che si trasforma nel dolore di Meliseo vedovo, che i luoghi stessi contribuiscono a tener vivo suscitando il ricordo di Filli. Nella parte conclusiva Meliseo descrive la propria condizione: i giorni rivolti in pianto, il destino di sospirare la donna morta là dove l'aveva amata viva, ciò che prova di notte e di giorno, così da suscitare pietà in chiunque per un dolore che nessun essere potrebbe sopportare (53-57). Mentre nella chiusa (58-59) si mostra disteso e appoggiato al gomito sinistro, uscire in un grido in cui la sua condizione è descritta a Filli attraverso due similitudini georgico-bucoliche (è come un toro in una foresta a cui abbiano tagliato le corna o come un albero a cui non s'appoggia più alcuna vite).

L'evidenza della terzina centrale del canto (20 nel canto di Meliseo, 40 nell'egloga, vv. 118-120)

Questo dolore, oimè, pur non predissiti
 quel giorno, *o patria mia*, ch'allegro et ilare
 tante lode, cantando, in carta scrissiti,

è aumentata dal verso che immediatamente la precede, così emblematico, *poi che Napoli tua non è più Napoli*, ancora rivolto al Sebeto: che chissà se anche tu, Tobia, ogni tanto ti ricanti.

Che aspetti del testo riguarda la lettura che ti ho proposto? Non quelli metrici (anche se soprattutto da questi nasce la mia attenzione), non quelli retorici: è in primo luogo uno studio della “distribuzione della materia”, aspetto rilevante in vista di un'analisi tematica dei testi (che qualche rapporto con la retorica pure ce l'ha), ed è però anche una delle non molte vie per arrivare a toccare in modo non troppo vago (evitando però di scadere nella banalità) le ricadute concrete dell'invenzione sull'organismo testuale, le forme immaginate dal poeta in rapporto all'argomento che affronta (un tema-argomento del testo c'è sempre, anche nella poesia lirica): quello che potremmo considerare il suo complessivo sentimento

del testo. Tutte cose che avrebbero fatto inorridire Benedetto Croce, e che temo facciano rabbrivire anche oggi tanti lettori “professionisti”. Ma poiché analisi di questo tipo permettono di cogliere il farsi di un organismo poetico anche quando è redazionalmente quieto, e così di comprenderne meglio intenzioni e dinamiche interne, spero che esse possano non spiacciare del tutto a chi come te ha sempre avuto molto a cuore la conoscenza della poesia del passato.

Nel testo ci si riferisce, nell'ordine, ai seguenti studi:

- TOSCANO, Tobia R., «Sulla presunta seconda edizione Mayr dell'«Arcadia» di Sannazaro (1505?). La testimonianza di Pietro Summonte (1512)», *Storie e Linguaggi*, 4 (2018), fasc. 2, 69-83.
- FINAZZI, Maria, «Riprese strutturali della bucolica classica nel Quattrocento», *Italique*, XX (2017), 47-72.
- RICCUCCI, Marina, *Il «neghittoso» e il «fier connubio». Storia e filologia nell'«Arcadia» di Iacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001.
- DANZI, Massimo, «Gli alberi e il “libro”. Percorsi dell'«Arcadia» di Sannazaro», *Italique*, XX (2017), 119-48.
- FENZI, Enrico, «“Arcadia” X-XII», in *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell'Europa delle corti*, a cura di Raffaele Girardi, Bari, edizioni di pagina, 2009, pp. 35-70.
- ALBONICO, Simone, «Sulla fortuna delle componenti musicali e canore nella bucolica (a partire da “Arcadia” IIe)», in corso di pubblicazione.
- VELA, Claudio, «Prima esplorazione di una linea di ricerca: la bucolica come veicolo di tradizione indiretta», *Italique*, XX (2017), 173-93.
- ALBONICO, Simone, «Struttura e formanti metrici dei testi», in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di Simone Albonico e Amelia Juri, [Losanna, 24-25 aprile 2017], Pisa, ETS, 2018, pp. 169-93.
- ALBONICO, Simone, «La “Commedia”», in *Il testo letterario. Analisi e prospettive critiche*, a cura di Emilio Russo, Roma, Carocci, 2019.
- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, introduzione e commento di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- Arcadia* di Jacobo Sannazaro secondo i manoscritti e le loro prime stampe, con note ed introduzione di Michele Scherillo, Torino, Loescher, 1888.