

Pastores collocutores: percorsi dialogici e “velame” politico in Arcadia

Piermario Vescovo

Questo intervento proverà a riassumere, in estrema sintesi, due versanti paralleli su cui porre la questione: uno di carattere tematico/contenutistico, l'altro di carattere formale (non da intendere però nel senso stilistico, ma in un senso modale, come si chiarirà).

Da una parte, la rivendicazione all'idea di Arcadia di una continuità nei secoli, guardando oltre la caratterizzazione diffusa o convenzionale, e nella riproposizione di questo nesso offerto dalle esperienze più rilevanti, nel senso di quello che in un importante, recente, libro Monica Ferrando ha definito come “paradigma politico”:¹ Un'osservazione e un riconoscimento differenti dalla determinazione di quello che in un saggio di più di cinquant'anni fa Maria Corti ha definito come “codice bucolico”, guardando non agli elementi costitutivi appunto di un “genere” ma a un principio o fondamento profondo.² Dall'altra parte, la questione, come richiamato nel titolo dal riferimento ai *pastores collocutores*, riguarda un preciso e, credo, sottovalutato principio dialogico, ovvero “drammatico” nel senso originale della parola: il principio formale cui si è fatta allusione, a partire dal rapporto con l'Antico e specialmente con l'eredità virgiliana, che si definisce nella tradizione medievale.

1.

Partirei dal versante formale, ovvero da una perimetrazione modale del campo, nel senso delle tre forme di dizione che discendono da Platone, secondo le dichiarazioni di Socrate ad Adimanto nel III libro della *Repubblica*, e che, attraverso la mediazione dei grammatici tardo-latini, caratterizzano l'intera tradizione europea dall'età tardoantica all'età moderna. A questa prospettiva ho dedicato un libro qualche anno fa, per precisare la storia del cosiddetto “genere drammatico”, nel senso appunto di quella forma di discorso – detta anche attiva o mimetica – in cui parlano i personaggi e l'autore tace.³ Rinviando a questa ricerca per la documentazione sul piano delle definizioni teoriche e delle poetiche, richiamerò qui semplicemente – nel campo cronologico che interessa come punto di partenza – due immagini.

1. Ferrando 2018.

2. Corti 1969.

3. Vescovo 2015.

La prima è l'antiporta del cosiddetto Virgilio Ambrosiano (ms. A 79 inf.) appartenuto a Francesco Petrarca, realizzata da Simone Martini certamente a partire da indicazioni del committente. Essa mostra Servio svelare – alla lettera – dietro a una tenda leggera, Virgilio, con la schiena appoggiata al tronco di un albero, nella posa che la prima ecloga testimonia per Titiro, intento però a scrivere. Dall'altra parte del sipario, i rappresentanti delle sue tre opere e dei tre “generi”, secondo le definizioni medievali rappresentativi anche delle tre forme di dizione o modi: il pastore, l'agricoltore, il soldato, a personificare rispettivamente bucoliche, *Georgiche* ed *Eneide*.

Servio testimonia, secondo una stessa glossa del commento virgiliano ascritto dalla tradizione al suo nome, un'accezione di *scena*, nel richiamo all'ombra, in una dimensione naturale (“Apud antiquos enim theatralibus scaena parietem non habuit, sed de frondibus umbracula quaerebant”: *apud Eneide*, I, 64), e mi sono altrove chiesto se il “sipario” sottile che nell'immagine copre Virgilio, che il commentatore scopre e rivela, non possa rappresentare proprio una realizzazione allegorica dell'altra definizione di *umbraculum*, non la “vela” di copertura della scena e del pubblico che riprende la funzione delle fronde degli alberi, ma la *suppara* (o *sabanum*), “dicta quod obiectu suo interiora domorum velant”, descritta, tra gli altri, da Isidoro di Siviglia e che, nella voce che al sipario dedica Ugucione da Pisa nelle sue *Magnae derivationes*, viene così definita: “umbracula seu absconsoria in quibus abscondebant lusoires donec exire deberent”.⁴

Indubbiamente “tenue” è la cortina che vela (e svela) Virgilio o che, viceversa e dall'altra parte del campo visivo, mette in relazione il poeta e le sue opere incarnate in “personaggi”, o anzi, se non è illecito considerare la direzione in cui si rivolgono gli sguardi delle “figure”, in un rapporto in cui non è Virgilio (additato da Servio con la destra, mentre con la sinistra il commentatore apre il velo) a guardare i personaggi, ma sono i personaggi a guardare verso l'autore o il poeta che li rappresenta.

Il più diffuso e ragguardevole dei commenti medievali all'*Ars poetica* di Orazio – il cosiddetto *Materia*, composto in Francia nel XII secolo – offre una ricognizione assai più ampia su questo accessorio, specificando proprio la funzione dell'*introducere personam*:⁵

Si quid committis inexpertum scene, id est scripture tue (scenon ob umbraculum; inde scena quidam locus in theatro iuxta recitorem, ubi erant cortine extente infra quas latitabant persone, que prodibant ad suos gestos representandos, et inde scena theatrum vel recitatio vel scriptura recitanda appellatur).

Tu quid ego, etc.: postquam autor informavit poetam quomodo debet componere suum poema quo ad gesta, informat eum nunc quo ad personas gerentes; et appello “personas gerentes” personas introductas ab autore, sive poeta, in suo poemate.

4. Rinvio, per questa e le citazioni di fonti che seguono, a Vescovo 2013 e Vescovo 2016.

5. *Materia* (Friis-Jensen), *apud* v. 125 e ss.

Negli ultimi decenni del secolo di Petrarca, un più ampio riscontro ci è offerto dal commento all'epistola oraziana di Francesco da Buti, col paragone alla tenda che copre in chiesa lo spazio della predicazione e che offre un elemento di indubitabile maggiore vicinanza all'esperienza degli spettatori antichi:

*tu, poeta, audi quid ego, scilicet Oratius diserim, et populus, scilicet Romanus, desideret mecum, quia in hoc consentiet mecum, si eges, tu poeta, plausoris, idest applausoris, idest auditoris, quia auditores applaudent legentibus quando sunt in magno numero et quando atente audiunt ut legant (quasi dicat: si tu poeta vis quod tuum poema sit in pretio et libenter audiatur et legatur, quam rem omnes poete desiderant); manentis aulea, idest expentantis cortinas que tendebantur in teatris, ubi fiebant recitationes poematum tempore Oratii in civitate Romana ad decorem, ubi conveniebat populus ad audiendum, quando poema erat pulcrum, in magna frequentia; sicut modo persone ad predicationes in Ecclesiis et quando predicator est sufficiens ut delectet populum, veniunt auditores cito pro habendo bonum locum, antequam trahatur tenda et locant se ad sedendum. Et a simili dicit Oratius: aulea manentis, quasi dicat venientis ante tempus recitationis, et usque sessuri, idest et semper moraturi ad sedendum, idest non discendentes propter tedium, sicut fiebat quando poema non placebat et sicut fit modo quando predicator non placet, donec cantor, idest recitator, dicat "vos plaudite": hec verba solebant dicere recitatores quando licentiabant populum finita recitatione; idem "gaudete vos", sicut hodie predicatorum dant benedictionem, et per hoc vult intelligere usque ad finem.*⁶

Si tratta di un passo di singolare complessità, dove si mostra un tentativo di comprensione complessiva, che trascorre dal "precetto" poetico alle condizioni di "messa in atto", ricercando altresì una corrispondenza con elementi dell'esperienza contemporanea: il predicatore come il "cantore" e la benedizione come equivalente moderno della formula di congedo. Tuttavia, al tempo stesso, la lunga glossa insegue con evidenza una spiegazione relativa allo stesso "svelamento" del testo oraziano, come se la cortina fosse contemporaneamente quella della "velatura" poetica o autoriale che dir si voglia. Il passo non si può ridurre, infatti, a una spiegazione meramente referenziale della perifrasi oraziana, che designa l'estensione temporale della rappresentazione dal momento del suo inizio (prima dell'apertura del sipario) alla sua fine (nel momento in cui si congeda il pubblico). Su esso pesa, potremmo dire, pur nel momento di una piena comprensione del significato letterale – con un rinvio a un oggetto dell'esperienza contemporanea: la cortina che copre lo spazio del predicatore –, una lunga tradizione che, in assenza proprio di una cultura materiale, aveva a lungo caricato in direzione simbolico-allegorica quel referente.

6. *Lectura Oratii* (Nardello), *apud* vv. 153-157.

In parole povere: è il “significato” del testo, la stessa operazione testuale, l’oggetto della rivelazione “dietro il sipario”, non è il semplice atto rappresentativo della lettura del testo a un pubblico accorso per ascoltarlo nel luogo teatro: “quasi dicat: si tu poeta vis quod tuum poema sit in pretio et libenter audiatur et legatur, quam rem omnes poete desiderant”. La funzione del commento come disvelamento – ciò che lo stesso Francesco da Buti sta qui compiendo rispetto a Orazio – si compendia nell’azione dell’apertura dell’*aulea* e forse serve a spiegare un po’ di più delle intenzioni della splendida immagine che apre il Virgilio Ambrosiano di Petrarca, della rivelazione al suo primo lettore, e a noi che gli stiamo dietro, in un gesto che mette insieme un contenuto tripartito, rappresentato attraverso tre personaggi e l’atto del poeta che scrive o “inventa”, di qua e di là da un sipario, manovrato dal gesto del commentatore.

La seconda immagine, assai meno nota, che volevo richiamare si colloca sul terreno più specificamente bucolico e presenta un indubitabile esempio di tale procedimento, nella referenzialità della dimensione di un genere propriamente “attivo”, quello cioè dell’ecloga dialogica, ispirata al modello virgiliano. Essa apre un codice che trasmette il *Buccolicum carmen* di Boccaccio (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteo 34.49-L.) e mostra una figura femminile alata, per cui si è anche proposto il nome di Calliope, portare il *liber* contenente il dialogo tra i pastori da uno a un altro, diciamo così, livello diegetico, dalla parte bassa in cui si collocano i “personaggi introdotti”, davanti al libro chiuso, alla presenza delle capre che essi sorvegliano, alla parte alta in cui l’autore tiene il suo libro aperto davanti a sé “sopra al suo banco” e lo legge pubblicamente, ad alta voce a un gruppo di frati, che lo ascoltano. I “libri” di ecloghe latine di Petrarca e Boccaccio, modellati sul libro virgiliano, dove i componimenti hanno forma completamente drammatica, chiamano *collocutores* i personaggi che dialogano tra loro, in assenza totale della presa di parola da parte dell’autore; l’autore che ora ne restituisce le voci.

2.

Passando all’altro versante, semplificherò di molto per ragioni di tempo, entrando nella *silva* armato di *machete*, chiedendo quindi preventivamente scusa per l’estrema sintesi, nel tentativo di una rapida apertura di cammino. Riferimento centrale, o punto di snodo, sull’uno e l’altro versante mi sembrano senz’altro da indicare nella sperimentazione volgare e latina, di forme e temi, di Giovanni Boccaccio, proprio a partire dal libro bucolico introdotto ora con l’immagine di apertura del codice principale che trasmette l’opera.

La stessa fortunatissima saldatura nel prosimetro che fa de *L’Arcadia* di Sannazaro uno straordinario successo europeo, come dimostrano le sue molte riprese, in cui l’ecloga di discendenza virgiliana si unisce alla prosa, non semplicemente introduttiva o di raccordo, ma in un senso propria-

mente narrativo, quello del “romanzo pastorale”, trova, in realtà, le proprie linee di definizione a partire dalla sperimentazione boccacciana, dove l’esperienza narrativa diciamo “giovanile” che sta al di qua del *Decameron* (ma significativamente con uno spazio in essa di una forma dialogica nel “romanzo”, che si esprime in particolare nella *Comedia delle ninfe fiorentine*) fronteggia, anche se probabilmente con una sfasatura cronologica, la costituzione, in latino, di uno dei libri più importanti e sottovalutati della letteratura del Medioevo europeo, ovvero, appunto, il *Bucolicum carmen*.

Un libro, anzitutto, compulsato o consultato dagli studiosi più che effettivamente letto, come mostra una consistente – ancorché non amplissima – tradizione di studi che si è infatti dedicata ad esso, ma praticamente solo sotto il profilo del meritorio lavoro erudito: un testo la cui importanza supera però di gran lunga il raggio della sua collocazione in un riposto angolo della storia letteraria italiana o europea, di dominio della filologia medieval-umanistica. Collocazione peraltro gravata da un presupposto, nella stereotipa contrapposizione che scredita il curioso e versatile Boccaccio rispetto al “maestro” proto-umanista Petrarca, nel caso specifico autore di un omonimo (distinto solo da una scempia rispetto alla doppia) *Bucolicum carmen*, ove non è vero che Boccaccio riproduca passivamente il modello petrarchesco.

Il primo dato da sottolineare per l’uno e per l’altro è quello delle dimensioni e della struttura di *libro*, ovvero della restituzione di una “misura” virgiliana, già indicata anche se solo in direzione simbolica da Dante con la “mungitura” di dieci “misure” di latte dalla pecora da lungo tempo trascurata, e l’attuazione con tale ripresa – che sarà oggetto del mio secondo punto – anche della forma dialogica. Da una parte, semplificando estremamente, Petrarca costruisce una sorta di autobiografia poetica in forma di dialogo tra pastori (mi permetterei di dire, più autoreferenziale e più algida), mentre la composizione del “libro bucolico” di Boccaccio, con struttura altrimenti aperta, inaugura nuove vie alla tradizione arcadica in quanto riprende e riscopre attraverso il confronto con Virgilio i percorsi prima battuti dall’autore nella sperimentazione in volgare, soprattutto in prosa, comprese appunto le componenti romanzesche, destinate a diverso sviluppo nei tempi seguenti, e anzi con Sannazaro al raccordo dell’una e dell’altra tradizione (ma sarebbe da osservare inoltre come la direzione che muove nel libro di Boccaccio dal Virgilio profeta secondo la lettura medievale della IV ecloga si apra, in particolare, nell’XI del libro boccacciano, con l’apparizione della Vergine Madre col Bambino in braccio tra i remoti pastori, in direzioni ben presenti nell’opera latina a cui di più si dedicherà Sannazaro per il suo riconoscimento poetico, ovvero il *De partu Virginis*).

La prima rivendicazione riguarda dunque, come annunciato, sotto il profilo contenutistico, o in termini medievali della “materia”, il senso del fondamento propriamente arcadico, nella riattualizzazione virgiliana, posto che alcune premesse si pongono già a partire dalla riattivazione dell’ecloga compiuta da Dante, tradizione rispetto a cui Boccaccio svolge

in un primo tempo un rilevante ruolo di copista, commentatore, peroratore della ripresa in un'effettiva corrispondenza tra letterati che si travestono da pastori, prima di farsi prosecutore in prima persona di quel principio di tradizione nella costituzione di un libro (tant'è che sono stati compiuti anche implausibili tentativi di sostenere la tesi che le ecloghe di Dante siano sue "falsificazioni").

Per questo filo rosso, catalizzatore delle mie riflessioni, è il saggio già ricordato di Monica Ferrando, da cui riprendo due momenti del suo lungo e complesso svolgimento.

Il primo è sostanzialmente una soglia d'ingresso che riguarda la triplice, apparentemente disordinata e incongrua, ma in realtà unitaria, accezione del termine *nomos*, posto che una stessa parola indicava in greco il *canto*, il *pascolo* e la *legge* (nel senso di "legge anteriore ad ogni legge scritta", secondo le parole di Carl Schmitt, che Ferrando riprende e rimedita). Questa soglia, in quanto oggetto di una ricostruzione genealogica, ovviamente non può essere presunta quale necessaria consapevolezza da parte degli autori. Tuttavia, e in ogni caso, leggendo il *Buccolicum carmen* boccacciano, tale relazione si direbbe assolutamente presente. Risparmiando ogni discorso, per cui non abbiamo qui spazio e tempo, mi limito a citare alcuni versi tratti dalla V, centralissima, ecloga, tra i molti luoghi richiamabili, che pongono elementi molto più antichi – l'archeologia dell'Arcadia o l'Arcadia prima di Virgilio – sotto la giurisdizione di Titiro, e che mostrano, senza bisogno da parte nostra di particolari trafile critico-argomentative, una piena comprensione poetica del legame. Panfilo sta qui, peraltro, riportando le parole di una donna, Calcidia, pronunciate sul luogo di morte della sirena Partenope, ovviamente la Napoli che rappresenta per l'autore il luogo perduto della sua giovinezza e quello di sventura e fuga di altri personaggi reali:

Ast Tytirus ille est
 qui primus pecori leges nemorique salubres
 carmine cantavit, quaror nec clarior usquam
 copia docta fuit legum nec prisca tulere
 secula maiores, auro dum floruit etas
 sanguine, si veri quicquam primera vetustas
 insculptus liquis fagis vel robore duro⁷

Quel Titiro è colui che primo formulò nel canto leggi salutari al gregge e al bosco; mai altrove si ebbe più splendida né migliore raccolta di leggi prodotta dai tempi andati, quando fiori nell'oro l'età nata dal sangue, se c'è del vero in ciò che l'antichità originale lasciò scolpito sui faggi o sul duro rovere

7. *Buccolicum carmen* (Bernardi Perini), ecl. V, vv. 56-63.

Ma si veda – come già detto – in particolare l’ecloga XI, interamente dedicata, e con implicazioni mariane e cristologiche, al tema delle “leggi”.

3.

La seconda stazione che riprendo, quasi all’altro capo del lungo e complesso itinerario del saggio di Monica Ferrando, riguarda la semplificazione nella tradizione critica, ovvero la riduzione a “caso personale”, dell’invenzione virgiliana dell’ecloga, a partire dalle coordinate che il commento di Servio offre nel rapporto dell’autore al personaggio (nel senso latino di *persona*, “maschera”) di Titiro per la fondazione dell’esperienza bucolica. Ferrando osserva opportunamente che Servio costruisce una figura dell’autore a partire da elementi desunti dalla poesia virgiliana, anzi soprattutto dalla I ecloga, e che è necessario sfrondare (richiamando il *frondator* delle *Georgiche*: sottolineo il dettaglio perché ritroveremo tra breve il *frondator* “in figura”) “l’ombra che un interesse di parte, impunemente affibbiato al suo autore” ha proiettato nella tradizione sull’opera, riducendo il raggio all’esperienza di un Virgilio indispettito dalla distribuzione dopo le guerre civili, al seguito della battaglia di Filippi, delle terre ai veterani del partito di Ottaviano e Antonio.

La tradizione dell’Arcadia – scrive Ferrando – poteva mettere sulla buona strada, laddove Virgilio si rifà, in tale esperienza, al genere bucolico, tipicamente ellenistico, alla musa sicula di Teocrito, prestando però ad esso “il domestico paesaggio della sua infanzia, la valle del Mincio, ma anche una patria d’elezione”. Servio – riconsiderando quanto da qui si diffonde nella tradizione – ha piuttosto il merito, se si libera appunto questo panorama dal mero riferimento biografico, di collocare Virgilio in una “preistoria”, o meglio (con una dizione che Ferrando riprende da Franz Overbeck) in un “punto d’insorgenza” (*Entstehung*), di cui non importa la collocazione cronologica prossima o lontana nel tempo, ma che fa appunto dell’Arcadia, in generale e in assoluto, un luogo poetico della “rivelazione del tempo”:

L’Arcadia [in Virgilio] non era tanto un modo per parlare delle origini dell’umanità, quanto piuttosto per evocare il senso dell’origine, richiamandone la presenza indispensabile per il pensiero poetico nella sua riflessione su un presente drammatico.⁸

Sostanzialmente, quanto abbiamo visto Boccaccio affermare – nella sua costruzione di un paesaggio ideale, tra Napoli, la Sicilia teocritea e la Toscana – non per evadere, ma per raccontare in forma bucolica i travagli e l’orrore del tempo a lui presente, nel riferimento a una *primeva vetustas*, che rimanda alle (ideali) incisioni sul faggio e sulla quercia.

8. Ferrando 2018, 500.

Si tratta dunque di un gesto politico, dove l'aggettivo va inteso nel senso di una poesia quale rovesciamento della clessidra della storia: "dallo stato fisico di regione del Peloponneso allo stato metafisico di idea di vita umana in possesso di una qualche elezione o esonero dalle *res gestae* del mondo". Da qui anche l'istanza – posto ovviamente il ruolo fondamentale della ricostruzione erudita a proposito dell'identificazione di nomi e avvenimenti sotto il "velame" pastorale, cosa accaduta in rapporto a una riduzione deterministica delle allusioni dell'*Arcadia* di Sannazaro, con una mossa opposta a quella della semplice riduzione dell'operazione al "genere" – di non schiacciare troppo il significato di questi testi sul livello dei dati storici bruti, relegando a mero sfondo del quadro storico e dell'esperienza personale l'invenzione e la funzione poetica.

Contro l'idea che fa della bucolica, ovvero dell'*Arcadia*, una tradizione sostanzialmente di poesia d'evasione (si pensi sul terreno secondo-quattrocentesco che vede nascere il prosimetro di Sannazaro alla diffusione, sempre secondo Corti, di una vera e propria "epidemia bucolica", nella produzione pastorale più corriiva, soprattutto in rima, e per la generazione del "rusticale". Si tratta dunque di rivendicare un paradigma, oltre la produzione di routine e al cliché, che si può supporre e, credo, verificare per ogni *Arcadia* di rilevante posizione.⁹

4.

L'*Arcadia* non occupa, infatti, tra i luoghi privilegiati della cultura occidentale lo spazio di un fondale per l'idillio, l'evasione e la vita spensierata, ma presume, al contrario, sempre percorsi e fughe in rapporto a condizioni di durezza o di privazione (e casomai, eventualmente, a sogni o speranze di riparazione, di reintegro e ritorno). In questa direzione non credo sia casuale che i "grandi libri" – quelli di Boccaccio e Petrarca come quello di Sannazaro – comincino con ecloghe "disimpegnate", con pastori che cantano o si lamentano di ninfe ingrante, mentre le pecore o i buoi brucano tranquillamente l'erba. La critica considera queste ecloghe residui di una prima e più semplice pratica, occasionale o frammentaria, mentre esse – in un'economia di costruzione evidentemente meditata, posto anche il ripetersi nei tre scrittori citati e in altri ancora di tale condizione nei rispettivi libri – sono il necessario presupposto, nel senso di un "inizio lieto", per quanto dovrà seguire appunto nell'organismo-"libro", nel ribaltamento della prospettiva di partenza affidata alla percezione degli "interlocutori" pastorali.

Del resto, ritornando alla prima significativa ripresa nel panorama medievale, il fondamento virgiliano, raccontato da Donato e da Servio, determina certamente la consapevole riattivazione del genere da parte dell'esule fiorentino Dante, mentre egli sta completando il *Paradiso* a Ravenna, nella

9. Corti 1969.

sua risposta all'epistola oraziana in esametri che gli invia Giovanni del Virgilio, invitandolo ad abbandonare il volgare per il latino del *carmen vatisonus* e a dedicarsi all'epica, in rapporto alla storia contemporanea. Dante risponde rilanciando l'ecloga. Complessa la rimediazione per cui egli, prima, fa uscire Virgilio, già autore dell'"alta tragedia" ovvero l'*Eneide*, dalla sua *Comedia*, alla fine della seconda cantica, non più come tragico ma quale "cantor de' bucolici carmi". L'evidenza della condizione di Dante – sostituendo peraltro il faggio alla quercia¹⁰ – nella posizione di Titiro e riprendendo il suo nome, in un'Arcadia che è inizialmente uno spazio sospeso, adatto all'esule che offre al corrispondente, che lo rimprovera per la scelta dei *comica verba*, un esempio di altra strada di poesia in latino, in un genere o registro dimesso.

Raccolgo dall'intervento di Drusi ora ricordato una doppia polarizzazione o focalizzazione: quella letterale, siciliana, di Teocrito e quella di una geografia definita benissimo come *transumptiva*: ovviamente quella di Virgilio, inquadrata attraverso il commento detto di Servio. Se Dante non ambienta in luogo preciso il dialogo in cui egli si rimette nei panni pastorali di Titiro, già secondo Servio maschera di Virgilio ("sub persona Tytiri Virgilium debemus intelligere", dove il latino *persona*, termine straordinariamente e tra tutti significativo, va appunto tradotto con "maschera"), è Giovanni, detto "del Virgilio" per le sue competenze di lettore all'ateneo bolognese, dopo essere stato battezzato da Dante col nome, sempre virgiliano, di Mopso, a banalizzare la corrispondenza pastorale riconducendola a spazi meramente referenziali: la sua Bologna, con riconduzione a parametri di esercizio poetico para-accademico (si permetta il termine), e la Ravenna in cui risiede Dante, magari pensando alla sua pineta, in cui abita il "vate", a cui egli infatti propone una corona d'alloro da attribuirgli nella sua città e nel suo ateneo.

Ed è a questo punto che Dante, con diversa elevazione dello strumento rispetto al suo primo intervento, risponde con un gesto essenziale: introducendo i temi dell'erranza e della persecuzione di contro all'idillio di pastori-studenti e di ninfe-cameriere dell'Arcadia domestico-accademica di Giovanni, alludendo con Polifemo al capitano della guerra eletto a Bologna, identificato con Fulgieri di Calboli, che in quella città, pena la vita, all'esule fiorentino in contumacia non avrebbe permesso certamente di entrare; spostando, appunto, l'ambientazione della seconda ecloga ai piedi dell'Etna, in un luogo altro, ovvero nello spazio *transumptivo* della codificazione di Teocrito.

Parimenti un altro Polifemo, a partire dalla IV ecloga, assume nel *Buccolicum carmen* di Boccaccio le referenze di Luigi I d'Ungheria, mentre Luigi di Taranto, figlio di Luigi I d'Angiò (che nella realtà fugge per nave da Napoli, in compagnia del siniscalco Niccolò Acciaiuoli/Fizia e dopo il rifiuto dell'accoglienza in Toscana ripara ad Avignone) diventa qui il pasto-

10. Un dettaglio indicato opportunamente da Drusi 2014.

re-collocutore che, in Arcadia, assume il nome di Doro. Spiega Boccaccio, nella lettera a Martino di Signa, “ab amaritudine, nam grece *doris* ‘amaritudo’ latine sonat” (già sottolineata da Bernardi Perini come “una delle portentose etimologie” boccacciane che ha a lungo frustrato i critici).¹¹

L’invasore entra nel campo bucolico a far strage di armenti e uomini, al pari dei lupi rapaci che assaltano le greggi: si rammenti che per primo Dante, in un momento cronologico coincidente o non troppo lontano dalla composizione della I ecloga, ricordava nell’attacco del XXV del *Paradiso* la Firenze a lui “chiusa” come “il bello ovile ov’io dormii agnello”, di contro ai lupi che gli “fanno guerra”.

Lungo sarebbe riassumere, anche per sommi capi, la composizione del *Bucolicum carmen* di Petrarca, e basti ricordare che esso trasporta le dimensioni dell’erranza, tra Italia e Francia, risolvendole nel “velame” in un’incoronazione del poeta, facendo dell’alloro il referente simbolico essenziale della propria esistenza (si tratta del testo in cui, peraltro, la figura di Laura si fa in assoluto più diafana, perdendo praticamente la stessa consistenza corporale di donna).

Si sarà compreso che la mia preferenza vada alla più complessa, e poeticamente significativa, Arcadia dell’omonimo libro boccacciano, alla sua *geografia transumptiva*, e in cui l’implicazione dell’autore reale si mostra, meno presente e pesante, tanto più complessa e sfaccettata. Per tutto ciò basti – col corredo di uno svolgimento dell’allegoria offerto dall’autore, fuori dal libro, attraverso l’epistola a Martino di Signa – ricordare lo stupendo titolo della V ecloga, che costituisce l’arco di volta della costruzione del libro: *Silva cadens*. Titolo esemplare rispetto all’idea di una tradizione bucolica fatta di canti d’amore di pastori e di greggi pascolanti.

5.

Le considerazioni o il panorama della “velatura” che abbiamo più sopra brevemente considerato per i due libri bucolici, ispirati al *liber* virgiliano, di Boccaccio e di Petrarca si ripropongono per Sannazaro, e naturalmente – ma non avrò tempo per proseguire il cammino – nei vari scrittori e drammaturghi europei che seguono e riprendono poi la sua *Arcadia*, e specialmente nella giustapposizione delle ecloghe dialogiche e nelle “prose” dove l’autore torna a parlare, svelandosi dietro al personaggio pastore.

Con un salto apparentemente brusco, mi rifarò ad alcune osservazioni di un importante saggio di Enrico Fenzi (che si legge peraltro negli atti di un convegno napoletano del 2009 in cui si trova anche un mio intervento, che rappresenta sostanzialmente l’inizio di riflessioni e ricerche qui in campo),¹² per un riferimento al divenire della “velatura” propriamente storica o politica consentita dal genere pastorale. Scrive Fenzi – comprendendo credo

11. *Bucolicum carmen* (Bernardi Perini), 946-947.

12. Vescovo 2009.

la sua esperienza personale, non solo di studioso – “confesso in limine che nei confronti delle tradizionali alternative critiche [nel senso del “codice” e della “storia”] mi sento naturalmente inclinato ad approfondire quella che privilegia la dimensione etico-politica dell’Arcadia, e dunque cerca di leggerla sullo sfondo degli ultimi due decenni della Napoli aragonese”.¹³ Mi interessa qui meno riprendere le precisazioni documentarie a cui giunge la seconda parte dell’intervento, ovvero la ricostruzione più sfaccettata e complessa della collocazione esistenziale e politica di Sannazaro, meno compattamente fedele alle posizioni del suo re, che pure egli fedelmente decide di seguire in esilio, lasciando Napoli con Federico d’Aragona. Mi interessa di più – posto che il mio discorso comprende il libro di Sannazaro incidentalmente, in un tentativo di disegno generale e sommario – quanto l’intervento osserva sul piano dell’opera poetica oltre la dimensione umanistico-allusiva del “velame”, nel nodo che stringe “dimensione esistenziale e catastrofe storica”, o, come il saggio afferma, di un “affacciarsi sull’abisso”.

Cito solo un passaggio, a proposito della necessità – specie per il gioco allusivo e di “copertura” – a non farsi ingannevolmente distrarre “verso una valutazione dei versi sulla quale faccia aggio una mera considerazione di ‘genere’, che finirebbe per deresponsabilizzare sia i contenuti della denuncia, sia le lacerate consapevolezze di Sannazaro”. Di particolare rilievo, in questa direzione, l’osservazione che l’Arcadia risulti “sottilmente permeata e quasi avvelenata di inquietanti negatività – quelle stesse che affliggono, fuori, la vita reale, e che finiscono per rendere alla fine perfettamente omogenea la realtà pastorale”.¹⁴ Arcadia amara, appunto, come ogni Arcadia che si ponga oltre la routine del genere e il cliché (e ho parafrasato il titolo di un celebre saggio di Jan Kott, *Bitter Arcadia*, dedicato a Shakespeare).

Si veda, scendendo al particolare, l’attenzione di Fenzi per i temi della crudeltà e dell’ampia presenza della magia nera nelle prose centrali dell’*Arcadia*. I piaceri della caccia descritti come piaceri dell’uccidere e del torturare, e dal punto di vista degli stessi pastori, per i particolari, dalla noia delle uccisioni da parte loro di animali catturati, addirittura “fastiditi di ucciderli”, con specifico riferimento, nella prosa XI, al racconto del supplizio di un giovane lupo, legato a un palo e lapidato; così, sull’altro fronte, il vastissimo dispiego di magia nera, di “grondar di sangue versato e bevuto, di cuori strappati e divorati oppure disseccati alla luce della luna piena, di ‘spade omicide’ impiegate ritualmente, di fantocci di cera, e galli bianchi, denti di iena, sangue di vipere, cervelli di orsi rabbiosi, e ancora cuori palpitanti di talpe cieche, occhi di tartarughe indiane, e insomma tutta la sinistra cianfrusaglia che riti siffatti richiedono”.¹⁵ E si potrebbe definire meglio tale “sinistra cianfrusaglia”, ovviamente centonaria, tra le

13. Fenzi 2009, 72.

14. *Ivi*, 84-85.

15. *Ivi*, 89.

categorie battezzate da Francesco Orlando coi nomi di *magico superstizioso* e *sinistro terrifico*.¹⁶

Si tratta certo di aspetti caratterizzanti la ricezione di uno dei libri più letti e imitati nell'Europa dei successivi decenni, in una direzione diversa da quella della sua immagine vulgata e retrospettiva.

Mi limito a un solo esempio, coinvolgendo quella che forse non rubriceremmo sotto la categoria di Arcadia, ovvero l'isola in cui si rifugia Prospero, che sembra meno accostabile a quel luogo, secondo itinerari stabiliti, per esempio, della foresta di Arden. Ma si vedano qui, dopo quanto appena rapidamente messo in tavola, due nessi di estrema precisione, rilevati da un recente intervento di Gilberto Sacerdoti. L'implicazione della dimensione della "teologia politica", nella profonda lettura dell'epiteto di "cane blasfemo senza carità" rivolto da Sebastian, fratello del re di Napoli Alonso, sulla nave, durante l'infuriare della tempesta iniziale al nostromo (*boatswain*), non certo perché – come supposto generalmente dai commentatori – il testo che leggiamo abbia visto la soppressione di qualche bestemmia di questi, ma per la diversa provocazione che, di fronte allo spavento e alle parole scomposte del re, egli si permette coll'ingiunzione di far cessare la tempesta, posta l'investitura divina del sovrano. Parallelamente Sacerdoti rileva tratti non sufficientemente considerati relativi a pratiche di Prospero, precedenti alla fuga da Milano, in quella che viene qui definita magia nera (*rough magic*), visto che si ricorda la resurrezione dei cadaveri. Ovvero, se non c'è un re di Napoli capace di far smettere la tempesta, sicuramente si dà un ex duca di Milano, destituito e fuggito (e che dopo poche ore diventerà "parente" del primo, col matrimonio di Miranda e Ferdinand), in grado, in quanto mago, anzi "mago nero", non solo di provocarla e scioglierla, ma alla fine – attraverso un percorso che trasforma la vendetta in perdono nello spazio di un pugno d'ore – di dismettere la stessa arte magica, sciogliendo le vele verso Napoli, luogo di riferimento essenziale per la perdita e il reintegro della tradizione arcadica moderna.¹⁷

Ma di questo, casomai, ragioneremo altrove, come di altre divaricazioni che investono l'Arcadia, e in particolare dell'utilizzo dell'Arcadia in teatro, nel diverso sangue e nelle diverse lacerazioni tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, in particolare per la riattivazione di altro sangue e altre guerre, quelle di religione, panorama in cui: "l'immaginazione pastorale [...] può infatti essere vista prima sullo sfondo del sincretismo religioso e poi come espressione della scelta di non scegliere fra ideologie unilaterali e sanguinarie". La citazione proviene da un saggio di Ferdinando Taviani,¹⁸ cui vanno almeno aggiunte le pagine dallo stesso studioso dedicate all'assai meno nota, ma altamente significativa in tempo di "libertini", *Afrodite* di Adriano Valerini (1578). La "fuga" non è distrazione o perdita di memo-

16. Orlando 1987.

17. Sacerdoti [2016] 2020.

18. Taviani 1996.

ria, e la città impossibile o incendiata resta inchiodata nella mente “nelle pastorali. All’apparente serenità d’Arcadia o dei paesaggi che tentano di emularla, come l’isoletta Belvedere sul Po è indissolubilmente legata l’ombra dei tempi bui”.

La menzione degli interventi di Taviani offre anche l’indicazione di una specie teatrale, riferita a un “teatro di voci”, in una direzione esattamente opposta a quella, di molte immaginazioni spesso retrospettive rispetto alla drammaturgia “originale”, di un’equivoca idea di “teatralità”, con la messa in rilievo di un carattere saliente, nel raccordo al “drammatico” inteso nel senso di “dialogico”, costitutivo, più che di un genere, di una “forma”.

E siamo tornati così all’orizzonte, che si stende a partire dai *pastores collocutores*, di quella che Taviani chiama “messa in voce”.

Bibliografia

Fonti

Bucolicum carmen (Bernardi Perini)

G. Boccaccio, *Bucolicum carmen*, a cur. di G. Bernardi Perini, in *Tutte le opere*, a cur. di V. Branca, II, Milano 1994.

Lectura Oratii (Nardello)

Francesco da Buti, *Lectura Oratii*, in C. Nardello, *Il commento di Francesco da Buti all'Ars poetica di Orazio*, tesi di dottorato, XX ciclo, relatore P. Rigo, Università degli Studi di Padova, a.a. 2008, 99-296.

Materia (Friis-Jensen)

K. Friis-Jensen, *The Ars poetica in Twelfth-Century France: The Horace of Matthew of Vendôme, Geoffrey of Vinsauf, and John of Garland*, "Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin" 60 (1990), 319-388.

Studi

Corti 1969

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

Drusi 2014

R. Drusi, "Comica nonne vides ipsum reprehendere verba"? *Note sulla finzione pastorale nelle ecloghe dantesche*, in A. Beniscelli, M. Chiarla, S. Morando (cur.), *La tradizione della favola pastorale in Italia. Modelli e percorsi*, Bologna 2014, 25-78.

Fenzi 2009

E. Fenzi, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in *Sabbatino* 2009, 71-96.

Ferrando 2018

M. Ferrando, *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Vicenza 2018.

Orlando 1987

F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 1987.

Sabbatino 2009

P. Sabbatino (cur.), *La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Firenze 2009.

Sacerdoti [2016] 2020

G. Sacerdoti, "La Tempesta". *Cani blasfemi e rozzi maghi* [2016], in *Id.*, *Saggi libertini*, Macerata 2020, 147-159.

Taviani 1994

F. Taviani, *Teatro di voci in tempi bui: riflessioni brade su "Aminta" e pastorale*, "Teatro e Storia" 16 (1994), 9-39.

Taviani 1996

F. Taviani, *La Commedia dell'arte e Gesù bambino*, in *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, atti del convegno (Roma, Anagni 1995), Roma 1996, 49-83.

Vescovo 2009

P. Vescovo, *La busca de Jacopo*, in *Sabbatino 2009*, 297-307.

Vescovo 2013

P. Vescovo, "Umbraculum", "Quaderni Veneti" 2 (2013), 229-239.

Vescovo 2015

P. Vescovo, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia 2015.

Vescovo 2016

P. Vescovo, "In comediis quidem nusquam auctor loquitur, sed introducte persone". *Petrarca, il genus activum, il Teatro*, in E. Tinelli (cur.), *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, atti del convegno (Bari 2015), Bari 2016, 75-91.



11.1. Simone Martini, Frontespizio del Commento di Servio a Virgilio, 1338-1344 ca., Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 79 inf. (S.P.10/27), c. 1v.



11.2. *Boccaccio tra gli agostiniani di Santo Spirito*, miniatura, fine del XIV sec., dal *Buccolicum carmen*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 34.49, c. IVv.