

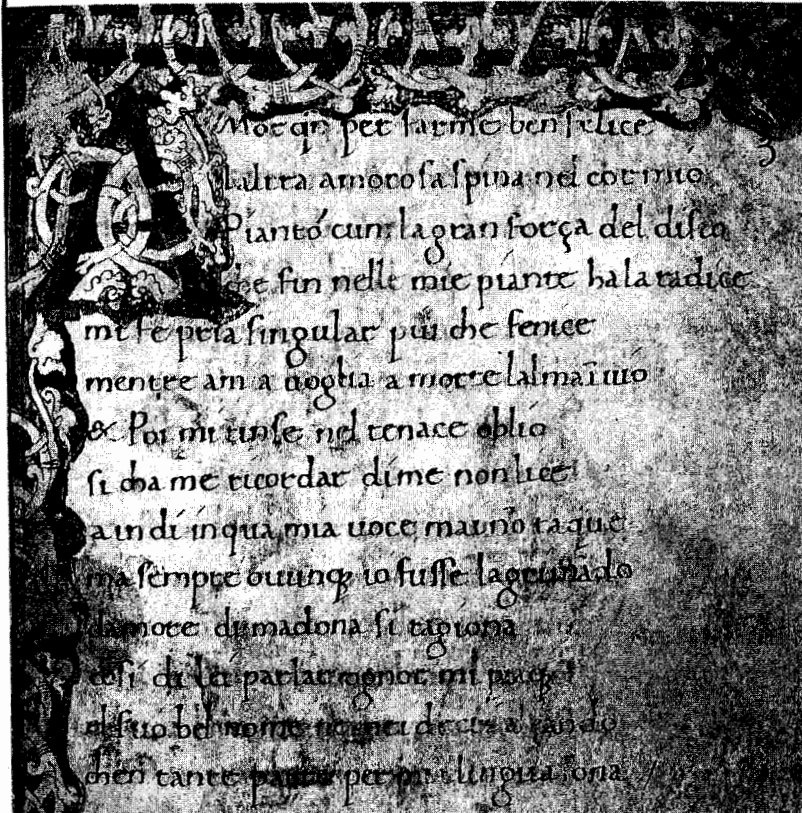
# Giusto de' Conti di Valmontone

Un protagonista della poesia italiana del '400

a cura di  
Italo Pantani

ESTRATTO

Bulzoni Editore



Morte per far me ben felice  
Altra amoroza spina nel core mio  
Piantò cun la gran forza del disio  
che fin nelle mie piante hala radice  
mi fe per la singular più che fenice  
mentre am a doglia a morte l'alma i tuo  
& poi mi tuse nel tenace oblio  
si cha me ricordar di me non lice  
a in di in qua mia voce ma non ra que  
ma sempre buing io fusse la guida  
de morte di madona si capiona  
còsi de lei parlar non pot mi piace  
al suo bel nome nienta de cre a par do  
chèn tante parole per mi lingua ona

Carlo Vecce

ECHI CONTIANI NELLA NAPOLI ARAGONESE

Potrebbe sembrare strano che a Napoli e nel Mezzogiorno d'Italia, in aree cioè che avrebbero giocato un ruolo fondamentale nella storia del petrarchismo, la prima ricezione di Giusto, quella consegnata alla tradizione manoscritta anteriore all'edizione principe del 1472, sia del tutto trascurabile, se non quasi assente. Nessuno dei codici della *Bella mano* è di provenienza napoletana: il ms. 1349 della Bibl. Angelica presenta una veste linguistica che guarda più verso Roma, mentre decisamente lombardo è il ms. Ashburnham 1263 della Bibl. Medicea Laureanziana, sicuramente uno dei più bei testimoni dell'opera contiana, miniato dal cosiddetto «maestro di Ippolita», vale a dire di Ippolita Sforza che, sposa di Alfonso d'Aragona duca di Calabria nel 1465, sarebbe stata fino alla sua morte (1488) un efficace tramite di tradizioni poetiche e culturali fra Nord e Sud della penisola, e termine d'attrazione dei primi circoli di letteratura in volgare alla corte aragonese (per lei fu infatti allestita una probabile copia di dedica della prima redazione dell'*Arcadia* di Sannazaro, il *Libro pastorale nominato Arcadio*, nel Vaticano Barberiniano lat. 3964)<sup>1</sup>.

Si tratta probabilmente di un problema di tempi. All'altezza cronologica della prima redazione del canzoniere contiano (ca. 1440), e della sua successiva diffusione manoscritta, Napoli attraversa il momento critico del passaggio dalla dinastia angioino-durazzesca a quella aragonese, culminato nella

<sup>1</sup> Il codice Laurenziano reca infatti gli stemmi di Giacomo Alfieri, segretario di Galeazzo Maria Sforza e cancelliere dal 1468, e dello stesso Galeazzo, probabile vero committente. Cfr. I. Pantani, *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Roma, Salerno Editrice, 2006, cui rinvio per tutti i riferimenti successivi alla tradizione di Giusto.

fuga del *bon Roy* René e nell'ingresso trionfale di Alfonso V il Magnanimo, nel 1443, che promuove negli anni successivi un'élite di assoluta eccellenza culturale, polarizzata sull'esclusivo umanesimo latino: Lorenzo Valla, Antonio Panormita, Bartolomeo Facio, Giannozzo Manetti, fino al più giovane Giovanni Pontano. Non esiste quasi produzione poetica in volgare, e tantomeno sulla linea della ripresa regolare e programmatica di moduli stilistici e linguistici petrarcheschi, o comunque toscani. Perché questo avvenga, bisogna aspettare l'avvento del figlio e successore di Alfonso, Ferrante, che già nel 1453, quand'era ancora Duca di Calabria, aveva ricevuto l'omaggio dell'*Operetta* di Angelo Galli, forse la prima presentazione di Giusto in area meridionale<sup>2</sup>. Negli anni '60 Ferrante, divenuto re, favorisce la ripresa della letteratura in volgare, sia sul versante toscaneggiante che su quello di una valorizzazione di una componente autoctona, rappresentata dalla formazione di una lingua cortigiana con funzioni di *koinè*, collegata al napoletano illustre ed assunta ad efficace strumento di comunicazione nei rapporti con le periferie del regno.

È esattamente il decennio in cui inizia la composizione dei primi libri di rime che, a Napoli, si richiamano esplicitamente al modello petrarchesco: il *Naufragio* di Giovanni Aloisio (1464-1471), il canzoniere di Giovan Francesco Caracciolo (in prima redazione 1465-1495), e quello di Pietro Iacopo De Iennaro (1464-1486)<sup>3</sup>. Certo, si tratta di opere che hanno circolazione minima, testimoniate da manoscritti unici che, nel caso dell'Aloisio (Wien, Österr. Nationalbibliothek, Ital. 3220\*) e del Caracciolo (Bibl. Apostolica Vaticana, Barberiniano latino 4026), sono quelli predisposti dagli stessi autori. Ma è in queste opere che compaiono le prime tracce di una lettura della *Bella mano*, tale da configurare, nei primi lirici aragonesi, un sistema di relazioni col modello primario, i *Rerum vulgariarum fragmenta*, fin dall'inizio reso complesso dalla consapevolezza dell'esistenza di un codice nel quale riconoscersi, e mediante il quale tentare di entrare in rapporto con altre esperienze di poesia nel resto d'Italia. Un dato che è reso ancora più forte dal carattere di circolarità della produzione letteraria a Napoli nell'età di Ferrante, che, più che all'esaltazione di responsabilità individuali, mira all'interazione fra diversi autori, che, legati tra loro dalla comune appartenenza a una medesima classe sociale e culturale, procedono allo scambio reciproco di epistole e versi. Ed

è la stessa 'circolarità' che accentua il carattere di sperimentazione, linguistica e stilistica, a cui questi scrittori dilettanti si sottopongono. Erano spesso poeti *jentelomini*, piccoli nobili di provincia divenuti cittadini, e talvolta depressi dai meccanismi di riorganizzazione amministrativa e feudale che la monarchia cercava di avviare con la finalità di modernizzare la struttura del regno.

Dunque, all'inizio, estraneità al sistema della corte, riflessa in canzonieri chiusi, individuali, in cui l'esperienza reale del mondo esterno appare rarefatta, filtrata, organizzata in una sorta di 'romanzo'. Un elemento che porta ad un singolare livello di sintonia con il mondo poetico della *Bella mano*, riconoscibile già nel *Naufragio* dell'Aloisio (nobile aversano divenuto poi frate carmelitano, e morto nel 1519), breve canzoniere in vita e in morte dell'amata fanciulla Carina (morta nel 1469-70), scandito su un arco metrico ristretto, simile a quello contiano, di 82 sonetti, 7 canzoni (tutte su regolari schemi petrarcheschi) e 6 sestine, più un madrigale e un capitolo.

Ma, più che l'Aloisio, è la figura del Caracciolo, altro piccolo feudatario provinciale, sodale del giovane Sannazaro, a garantire un più intenso approfondimento della lezione di Giusto<sup>4</sup>. L'unico testimone della prima redazione delle sue rime, il Barberiniano lat. 4026, appare come un grande collettore poetico, uno zibaldone *ad usum auctoris*, che copre gli anni dal 1465 al 1495, raggiungendo il totale di 445 sonetti, 18 canzoni (di cui 15 su schema petrarchesco), 5 sestine, 4 madrigali e 3 ballate. Il Caracciolo vi avrebbe poi attinto, con serialità selettiva, per la costituzione di due nuove strutture, intitolate *Amori* e *Argo*, approdate alla stampa postuma curata da Girolamo Carbone e uscita a Napoli nell'aprile 1506 presso Giovanni Antonio de Caneto, e recante una scelta, quantitativamente e qualitativamente diversa, di 302 sonetti, 17 canzoni, 5 sestine, 3 madrigali e una ballata. È evidente che, da un punto di vista strutturale, il manoscritto Barberiniano, più che al canzoniere petrarchesco, guarda ad altre raccolte quattrocentesche, come appunto la *Bella mano*. Un elemento di differenziazione di Aloisio e Caracciolo rispetto a Conti (che dava maggior rilievo all'ispirazione poetica e all'azione beatificante promossa dall'amata) sarà piuttosto la presenza del dato biografico e concreto (notizie sul tempo dell'innamoramento e sull'identità della donna), che diventa cifra distintiva delle sillogi napoletane. La raccolta del Caracciolo si chiude però con un grande capitolo ternario di ispirazione morale, il *Triumpho de*

<sup>2</sup> Già pubblicata da B. Wiese, *Ein unbekanntes Werk Angelo Gallis*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», XLV (1925), pp. 445-583, è ora edita a cura di E. Ardissono, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2006.

<sup>3</sup> Cfr. il fondamentale quadro di M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

<sup>4</sup> Per Caracciolo, oltre allo studio di Santagata, mi servo della tesi di dottorato (guidata da Giorgio Fulco) di F. Gorruso, *Le rime di Giovan Francesco Caracciolo nel codice Barb. lat. 4026 della Biblioteca Apostolica Vaticana: studio ed edizione*, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 1999.

vanità, che rispecchia la moda, inaugurata da Giusto nel finale della *Bella mano*, di chiudere il 'libro di rime' con capitoli in terzine (scelta cui, a sua volta, non era estranea la tradizione manoscritta del Petrarca volgare, spesso rappresentata da codici unitari di *Canzoniere* e *Triumpho*)<sup>5</sup>; e il *Triumpho* mette in scena una visione occorsa al poeta su una «fragil barca», una sorta di *Narrenschiff* sbattuta dall'incerta navigazione della vita, in una serie di terzine ossessivamente dominate dall'anafora *quanto* e dal modulo antonimico, che rovescia tutto ciò che al mondo sembra piacere e diletto in una realtà di dolore e rovina.

Come ha acutamente notato Santagata, a partire dal sonetto CL la silloge barberiniana sfuma la dinamica narrativa, mentre si instaurano lunghe serie di testi monotematici, lodi e omaggi alle qualità fisiche della donna e agli oggetti che entrano in relazione con lei, in particolare nei sonetti della «bella mano» (CLVI-CLXVI), e nei sonetti degli «occhi» (CLXXXIII-CXXV), serie che, nella ristrutturazione dei due canzonieri a stampa (negli *Amori* i sonetti della mano, e in *Argo* quelli degli occhi) sarebbero state sensibilmente ridotte, e relegate in formazione secondaria<sup>6</sup>. Vale la pena di concentrare l'attenzione, allora, sulla serie della «bella mano», in cui Caracciolo dialoga contemporaneamente con Petrarca e Giusto, e che si configura come un vero e proprio micro-canzoniere tematico, articolato su 11 sonetti, dei quali solo quattro confluiscono negli *Amori* (restando comunque concatenati: ms. Barb. CLVI, CLVII, CLIX, CLXII = *Amori* LXXXII-LXXXV), e uno in *Argo* (a causa della compresenza del tema degli occhi: *Una man sola et doi begli ochi fanno*, ms. Barb. CLXV = *Argo* XXXIV).

Il trait-d'union con i testi che precedono e seguono, nel manoscritto Barberiniano, è nella cifra cromatica del bianco, subito evidente nel sonetto d'apertura della serie (ms. Barb. CLVI, vv. 1-4):

Bella, ligiadra, eburna et bianca mano  
dove Amor, vivo il cor, lasso, me cinse,  
con mille lacci advolve et mille strinse,  
che ad far difesa ogni suo sforzo è vano;

dove è chiaro anche l'omaggio incipitario a Giusto, 20, 1: «O bella et bianca man, o man suave», contaminato dai rinvii ai due luoghi contigui di Petrarca, *Rvf* 200, 1-5, «Non pur quell'una bella ignuda mano, / che con grave mio danno si riveste / ma l'altra et le duo braccia accorte et preste / son a stringe-

<sup>5</sup> Gorruso, *Le rime*, cit., pp. LIV, LVI, LXXII.

<sup>6</sup> Santagata, *La lirica aragonese*, cit., pp. 205, 230, 234.

re il cor timido et piano. / Lacci Amor mille, et nesun tende invano», e soprattutto *Rvf* 199:

O bella man, che mi destringi 'l core,  
e 'n poco spatio la mia vita chiudi;  
man ov' ogni arte et tutti loro studi  
poser Natura e 'l Ciel per farsi honore;  
di cinque perle oriental' colore,  
et sol ne le mie piaghe acerbi et crudi,  
diti schietti et soavi, a tempo ignudi  
consente or voi, per arricchirme, Amore.

Candido leggiadretto et caro quanto,  
che copria netto avorio et fresche rose,  
chi vide al mondo mai sì dolci spoglie!

Così avess'io del bel velo altrettanto!  
O inconstantia de l'umane cose!  
Pur questo è furto, et vien che me ne spoglie.

Non è un caso che si tratti del dittico petrarchesco decisivo per il tema della «bella mano», proiezione feticistica del desiderio dell'amante verso una parte del corpo dell'amata, e verso gli oggetti che entrano in contatto con essa, come è appunto, in *Rvf* 199-200, il quanto che riveste la mano, in Petrarca sempre *bella* (*Rvf* 37, 116; 199, 1; 200, 1) e *bianca* (*Rvf* 37, 98; 38, 12; «la man ch'avorio et neve avanza» in 181, 11; e quindi «mani eburne» in *Rvf* 234, 7), e *bella e bianca* insieme (*Rvf* 208, 12), oltre che *ignuda* (*Rvf* 200, 1) e *sottile* (*Rvf* 37, 98), e le cui azioni sono di volta in volta *fare noia* (*Rvf* 38, 13), tenere le chiavi del cuore (*Rvf* 63, 11-12), ferire e sanare al tempo stesso (*Rvf* 164, 11), rapire (*Rvf* 193, 7), stringere il cuore (*Rvf* 199, 1).

Giusto, a sua volta, per il tema scelto a chiave emblematica di tutto il suo canzoniere, prima di procedere alla sua dilatazione nell'aggettivazione e nel catalogo delle azioni, aveva operato una riduzione selettiva rispetto a Petrarca, tra l'altro proprio con l'eliminazione della componente feticistica, avvertita come troppo realistica, dal quanto agli altri accessori (gli anelli) o dettagli (le dita o le unghie di *Rvf* 199). Liberata da questi riferimenti, la mano di Giusto, oltre che, ovviamente, *bella* (36, 2; 46, 5; 68, 12; 90, 14), *bianca* (150, 155; «la bianca man di perle star distesa»), o *bella e bianca* allo stesso tempo (2, 5-6; 20, 1; 109, 1), è ora anche *suave* (20, 1), *legiadra* (19, 1; 29, 2; 36, 2; 38, 5), *gentil* (20, 3), *altera et schiva* (109, 3), *cruda* (90, 14), *superba et dispietata* (78, 14), *armata* (20, 2), *crudele* (20, 14), e mai invece eburna, sottile o ignuda; una ricca aggettivazione a cui corrisponde un altrettanto ricco campionario di azioni: struggere e confortare il cuore (2, 5-6), rapire (18, 1), alber-

gare il bene dell'amante, annodare al suo cuore morte e vita, frodare l'anima del bene sperato, stringere il freno e la verga, legare cuore e anima (19, 1-8), essere strumento di tortura e lusinga (20, 1-4), tenere le due chiavi dei pensieri (20, 5) o la chiave del petto (38, 12), sanare (34, 7) o ferire (46, 5-6), stringere all'amoroso nodo (47, 2), tagliare il filo della vita come una Parca (78, 12-14), afferrare il cuore (109, 1). Aumenta infine la frequenza dell'apostrofe-invocazione (incipitaria-doppia in Conti 19, e tripla in 20; nel testo in 38, 5; in Petrarca solo in *Rvf* 199), o comunque della posizione incipitaria (Conti 18; 47; 109).

In definitiva, la mano della donna amata e cantata da Giusto ha acquistata una vita propria, e una psicologia, di cui sembra atto ricapitolativo la serie delle terzine di Conti 150, 155-157, che, nell'ossessione anaforica rafforzata dall'evidenza dei deittici (vv. 157, 160, 162-163, 166, 169): «Questa è la man da chi fu l'alma presa / [...] / questa è la bella man che 'l cor m'inchioda / [...] / questa è la man che tutto il mondo loda. / Questa è la bella man che al fin mi mena / [...] / questa è la man de la mia cara luce / [...] / questa è la bella man che 'l manco lato [...]» e nella riduzione dell'aggettivazione a *bianca* (v. 155) e *bella* (vv. 160, 163, 169), finirà col segnare anche la futura titolazione del canzoniere contiano. Un finale che, nella moltiplicazione enumerativa delle azioni, vede nuovamente la «bella mano» prendere l'anima dell'amante, tenderle «il laccio» e tenerla in croce, inchiodare soavemente il cuore, essere universalmente lodata, portare l'amante alla morte e la sua anima al pianto e al dolore, aprire il fianco sinistro del poeta e piantarvi la cattiva volontà.

Per tornare al Caracciolo, nel solo incipit di Barb. CLVI notiamo l'accumulazione dei tre aggettivi petrarcheschi (*bella, eburna, bianca*), a cui s'aggiunge *ligiadra*, mai petrarchesco, ma tutto contiano. Il biancore eburneo (mai in Giusto) tornerà nelle immagini successive delle mani più bianche e splendidi dell'avorio e dell'alabastro (ms. Barb. CLVII, 1-2), e «che socto il sol la neve avanzax» (ms. Barb. CLXIII, 1). La «bella mano» di Caracciolo sarà però altrove quasi priva di attributi, ridotta ad essere solo *bella* (ms. Barb. CLVII, 1, al plurale; CLX, 4; CLXVI, 3), *candida et suave* (ms. Barb. CLXII, 9 e 11); e lo stesso fenomeno di impoverimento potrebbe notarsi nei suoi movimenti, staccati in quelle che appaiono epifanie iconografiche di maniera: le mani che tengono la chiave del cuore, l'arco e le frecce d'Amore, e la spada veloce nel ferire ma tarda nel sanare, le mani che torcono e rompono il filo di lino e tengono la bilancia della vita (ms. Barb. CLVII); la mano che possiede la chiave del carcere dell'amato (ms. Barb. CLVIII, 1), si stampa nel cuore, tiene l'anima unita al corpo e poi la divide (ms. Barb. CLXI, 3-4), brandisce la lancia che ferisce il cuore, mentre l'occhio lancia la freccia (ms. Barb. CLXIII, 5-6), è con

gli occhi rete esca ed amo (ms. Barb. CLXV, 2), bagna il viso, asciuga, stagna, gela, ferisce, sana, lega, scioglie, infiamma (ms. Barb. CLXVI, 1-4). Ma soprattutto è rilevante il ritorno al feticismo petrarchesco del guanto, obliterato da Giusto, e ripreso da Caracciolo alla fine della serie, in una singolare accumulazione di altri 'accessori' della moda femminile, che si frappongono fra l'amante e l'oggetto del desiderio (veli, anelli, manti, cinghie), e il cui possesso potrebbe comunque mediare un metonimico possesso dell'amata: «Un dilicato velo, un piccol guanto» (ms. Barb. CLXVII, 1); «De quella man, dove Amor solo è vinto, / un anello d'oro, un fido guanto / de serico contesto, un caro cinto / felice oggi posedo più che santo» (ms. Barb. CLXVIII, 1-4).

La ricezione di Giusto appare dunque parallela ad un ritorno diretto alla lezione petrarchesca, ma anche, come s'è detto, ad un'insistente sperimentazione di nuove possibilità espressive. È quel che si potrebbe osservare nei manoscritti miscelanei napoletani dove iniziano a comparire testi isolati di Giusto: il codice 2752 della Bibl. Riccardiana di Firenze (interessante antologia di rimatori napoletani, in cui si legge anche un'egloga sciolta di De Iennaro, divenuta poi la *v* della *Pastorale*; e una farsa di Sannazaro, *La ambasciaria del soldano*), che al f. 104v presenta, adespoto, Conti 40, *Un parlar più che umano, un falso riso*; e soprattutto il ms. Italiano 1035 della Bibl. Nazionale di Parigi, il cosiddetto *Canzonero* di Giovanni Cantelmo conte di Popoli, che dà al f. 36v il testo, anch'esso adespoto, di Conti 145, *Caro conforto alle mie ardenti pene*.

Ora, il *Canzonero* del conte di Popoli è testimonianza importante della lirica di *koinè*, tra letterarietà e maniera popolareggiante (con forte presenza del dialetto), negli anni '60 a Napoli: fra i nomi dei rimatori compare quello di Pietro Iacopo De Iennaro, i cui apporti sono precisamente databili al 1468, sulla scorta di alcune lettere (anch'esse conservate nel manoscritto) indirizzate al Cantelmo. Le lettere al Cantelmo sono però precedute da un gruppo di tre brevi missive d'amore in cui compaiono, a sorpresa, interessanti echi di Giusto, rilevati con finezza da Maria Corti: «come là il moi vo poetico si adagia per interne contraddizioni su moduli di prosa, qui lo stile prosastico si gonfia di echi poetici, ed allora nelle prime tre lettere di argomento amoroso si rinvergono, per esempio, immagini ed espressioni di Giusto de Conti, che contornano il motivo insistito delle "bianchissime mano" della donna. Naturalmente è un Giusto de Conti che si rivela in modo confuso, o meglio composito come le immagini, ci si permetta il paragone, nel discorso di chi affiora da una anestesia. La fusione di un pesante latineggiare con l'insistita tecnica poetica dei *contrarii*, delle allitterazioni, delle metafore a catena genera un preziosismo di gusto molto discutibile, nato dalla stessa matrice che produrrà

il così detto abbigliamento barocco dei lirici meridionali, che scrivono a cavallo fra il quattrocento e il cinquecento»<sup>7</sup>.

Di più, si potrebbe osservare che De Iennaro insiste particolarmente sulla funzione di contatto, sull'aspetto anche materiale che la comunicazione epistolare può avere tra l'amante e l'amata (lungo una tradizione poetica che va dalle *Eroidi* a Cavalcanti e oltre): la sua prima lettera, aperta da un ampio vocativo all'amata, ne invoca subito la risposta, che sarà materialmente composta dalle sue «bianchissime mano»:

*O vivo conforto e dolce riposo alli continui guai*, io non porria mai cum penna scrivere quanto fosse lo mio ardente desio aspettando dalli *bianchissime mano* risposta, la quale, essendo non sulo innante alli lacrimosi occhi arrivata, ma sentendo dal portatore menata, li accise faville spisso spisso percotendo lo dolente core, faceva dal propie vene abandonare lo robicundo sangue, sì che manifesti signali lo livido vulto dimostrava; e poi che indelle mei faticate mano pervenne, innumerabile multitudin de basi li dedi e mo da uno lato e mo da un altro, dicendo: - o Dio, quando serà che la *disiata mano*, più cara a me che la propria vita, faccia el simigliante -<sup>8</sup>.

Mani reali, dunque, quelle della donna, che prendono penna e calamaio, si sporcano d'inchiostro, e scrivono lettere, come le eroine ovidiane: un'immagine che viene iterata nella seconda lettera, con la *subscriptio* che indica precisamente il destinatario del messaggio «nelle beate mano de colei che piacque tanto forte all'ochi mei»<sup>9</sup>; e nella terza: «Rescriveme, o vita del mio core, azzò che, vedendo lettere scritte dalle *bianchissime mano*, me pozza confortare e ricomandare quillo umili tuo servitore che per vui moro»<sup>10</sup>. Da notare infine che mai in Petrarca e Giusto compariva il superlativo *bianchissime*, e che il vocativo iniziale fondeva invece la memoria petrarchesca di *Rvf* 359, *Quando il soave mio fido conforto*, con quella di Giusto, 145, *Caro conforto alle mie ardenti pene*: non casualmente lo stesso, e il solo, testo cantiano presente nel *Cansonero*.

Se quindi è vero, come osserva ancora la Corti, che «il petrarchismo napoletano della seconda metà del quattrocento nasce sulla linea di un nuovo e diretto influsso dei toscani e di Giusto de Conti»<sup>11</sup>, bisogna anche osservare

<sup>7</sup> P.J. De Iennaro, *Rime e lettere*, a. c. di M. Corti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956, p. XL.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. XL.

come il De Iennaro costituisca caso a sé, con vari fenomeni di allontanamento dal modello, anche nella metrica, che rivela nelle canzoni solo due casi di adozione di schema petrarchesco (ed entrambi esemplati su *Spirito gentil*), mentre le terzine dei suoi sonetti presentano in maggioranza (il 56%) la scansione rimica replicata CDECDE, non usata dagli altri petrarchisti napoletani, che invece prediligono lo schema CDCDCD (rappresentato solo al 10% in De Iennaro); di converso, la porzione restante dei sonetti del De Iennaro adotta proprio la forma preferita da Giusto, CDEDEC.

Dopo l'esperienza poetica consegnata al *Cansonero*, come è noto, il De Iennaro ebbe modo di intrattenere rapporti diretti con i circoli culturali del Nord Italia, a Ferrara e Pesaro e in Lombardia (1471-1472): un allargamento di prospettive che si rispecchia nella strutturazione del suo canzoniere, conservato nel manoscritto di Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII G 37, vergato da Giovan Francesco di Montefalcone nel Castelnuovo di Napoli nel 1489, unitamente ai testi di egloghe sciolte di De Iennaro e Sannazaro, e dell'*Arcadio* dello stesso Sannazaro (la prima redazione dell'*Arcadia*, in dieci prose e dieci egloghe). I termini cronologici sembrano andare dal 1464 al 1486, data terminale della raccolta dedicata ad una catalana Madonna Bianca, separata in due parti, una d'ispirazione amorosa (la più antica, probabilmente risalente agli anni '60), e una più occasionale. Sulla scorta della conoscenza di altre forme del 'libro di rime' individuale (come anche della *Bella mano* di Giusto), De Iennaro opera una drastica selezione dei metri, ridotti solo a sonetti, sestine e canzoni, con l'esclusione delle forme popolarizzate o non lirico-amorose come barzellette, strambotti, capitoli, ed anche di ballate e madrigali.

Vi ritroviamo così, isolato, il tema della mano, ripreso dall'iconografia del Caracciolo (ms. Barb. CLVII), e agganciato ad un gesto reale, ad un momento della vita cortigiana contemporanea, puntualmente descritta nelle didascalie che in De Iennaro (come in altri lirici contemporanei) assumono un'importanza diegetica dominante<sup>12</sup>.

S. xlviiii, ove mostra che madonna Bianca un dì chiamò l'auttore accignandolo con la sua mano, de che lui fo multo lieto, e contento de quello atto.

Legno i' naufragio vinto e combattuto  
d'orrebile fortuna in mezzo l'onde,  
che tra -lle nebie oscure mira donde  
scorge la stella, a nnavicanti agiuto,  
dopo che 'l mare rapido ha veduto  
farse tranquillo, e sue aure seconde,

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 105.

lieto non fo, né mai gode tra fronde  
 preso ucellino in libertà venuto,  
 com'io, vegiengo *quella bella mano*,  
 che tene 'l mio cor stretto e d'amor l'arme,  
 candida più che eburno o bianca neve,  
 onestamente e piatosa acignarme,  
 ond'io a memoria l'atto alto e suprano  
 averò sempre, in questo viver breve.

Non dissimile è l'esperienza di Giuliano Perleoni, detto Rustico Romano, autore di un *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitolato lo Perleone*, stampato a Napoli da Aiolfo de Cantono nel 1492. Nella seconda parte del *Perleone*, il canzoniere d'amore per una «Diana Latia», sono di nuovo i gesti concreti della mano dell'amata ad essere isolati, nella ritualità quotidiana della corte: quando essa si offre al baciamento (p. CVIII, son. LXVI, 9-11, *Sopra un toccare de mano a la dicta*: «quando la bianca tua benigna mano / porgeste al basciar mio lieta et cortese / nel publico consortio alto et soprano»), o stringe la destra dell'amante (ivi, son. LXVII, 1-2 e 5, *Sopra el medesimo*: «Quella medesima man chel cor me strinse / et sola pò saldar l'antiqua piagha [...] / ad la mia già tremante dextra advinse»; son. LXVIII, 1-3, *Sopra el medesimo*: «Ricco pregio d'amor celeste dono / fu quella eburna man chel di mi porse / la mia Nympha gentil»).

Proveniente dall'ambiente dell'accademia romana di Pomponio Leto e Bartolomeo Platina, e anzi fuggito da Roma nel 1468 ai tempi della persecuzione di papa Paolo II, il Perleoni si trova soprattutto al servizio del principe Federico d'Aragona, che accompagna in Francia nel 1474 e nel 1483. La sua è una produzione apertamente cortigiana: tutti i testi hanno un dedicatario e rivelano spesso un'occasionalità determinata nelle didascalie, la vicenda amorosa (anzi, le vicende amorose, dal momento che il *Perleone* si frantuma in quattro canzonieri per quattro donne diverse, preceduti da un libro di *Cose extravagante*) ha una sua pubblicità sociale nell'ambiente di corte. La scansione metrica è quindi più ampia e meno regolare degli altri lirici napoletani, chiusa sì alle forme popolaraggianti (barzellette e strambotti) ma aperta a quelle cortigiane (capitoli): oltre a sonetti, canzoni (di cui solo 5 su schema petrarchesco, e ben 3 su quello di *Spirto gentil*) e sestine (con schema di terzine CDCDCD al 58%, e CDEDCE, quello preferito da Giusto, al 30%), si registrano quindi una ballata, un sirventese e sei capitoli ternari (distribuiti nella forma della visione, del trionfo, o dell'elegia).

Ed è fra i ternari che si notano alcune evidenti allusioni ai ternari di Giusto. Alle pp. XXIII-XXX del *Perleone*, l'*Ecloga facta in la morte del con-*

dam S. duca de Milano collocatori Phylemone et Thelemo, «Che fai, Thelemo, in questa riva strana», testo politico legato all'uccisione di Galeazzo Maria Sforza il 26 dicembre 1476, mette in scena la fuga del pastore Telemo nella solitudine, per fuggire la malizia dei lupi e la tristizia dei tempi: ai vv. 163-177 le terzine lasciano il posto ad una serie di endecasillabi frottolati, in cui tornano i motivi dei *maledicta* (v. 163) e del furto (vv. 166-167), che sembrano rinviare all'egloga di Giusto, *La notte torna, e l'aria e 'l ciel s'annerà* (144)<sup>13</sup>. La medesima polimetria torna nella *Satyræ morale et prophetica in la rebellione de li baroni et morte del condam conte de Sarno, secretario et figliuoli* (p. LXV), tutta in terzine di endecasillabi sdruccioli, tranne i vv. 211-71, di nuovo endecasillabi frottolati, mentre la cosiddetta *Elegia II facta per un nobile giovane cortesano sopra la perdita de sua innamorata* (pp. LXXX-LXXXV = p. LXXXI) richiama nell'invocazione «alla disperata» dei vv. 13-24 l'incipit del ternario contiano *Odite, monti alpestri, gli mei versi* (142):

Udite, priego, el mio acerbo dolore,  
 o voi che senza luce ite per terra  
 provando come in tenebre si more!  
 Udite, cieli, la mia cruda guerra!  
 boschi di tanti mie lamenti pieni,  
 udite come hormay morte m'afferra!  
 Udite, pogi et valli et fonti ameni,  
 rive legiadre et voy diserte piage,  
 l'oscuro fin de mie giorni sereni!  
 Udite, fiere indomite et salvage,  
 floridi campi alpestri et duri sassi,  
 qual viva morte al mio duol si parage!

È lo stesso paradigma dell'amore, senza ragione e senza speranza, comunicato dalla *Bella mano*, e modulato in forme diverse dagli autori napoletani.

Francesco Galeota, nel «colibeto» raccolto in prima redazione poco dopo il 1484 (e copiato nel ms. 1168 della Bibl. Estense di Modena verso il 1488 forse per Eleonora d'Aragona; una copia successiva fu allestita nel 1491 da Ioan Marco Cincio per la biblioteca aragonese), pur estraneo al petrarchismo, e ancora pienamente inserito nella lirica di *koinè*, si rivolge allo stesso «pubblico» di monti e selve (ms. Estense, c. 81v):

Le valle obscure e queste selve el sanno,  
 li boschi e le montagne dov'io stento,

<sup>13</sup> Pantani, *L'amoroso messer*, cit., p. 138 n. 54.

con le caverne che celato m'hanno,  
 secrete de lo mio grave tormento;  
 e quelle fere che parlar non hanno,  
 intendano la voce e 'l mio lamento;  
 l'uccelli attenti ascoltano l'affanno,  
 la terra, el ciel, el mar, fortuna e 'l vento.

Francesco, sotto il nome fittizio di Silvio può rinviare alla tradizione delle egloghe petrarchesche, ma richiamando anche la condizione di chi, spinto dal dolore per l'amore non corrisposto, fugge il consorzio umano, nascondendosi nelle selve, e diventando quindi, come uno dei primi pastori inventati da Sannazaro, 'selvaggio'. Lo stesso Silvio si fa dunque autore di egloghe, consapevole del carattere ancora sperimentale del genere: *Canzone in strusciola a modo d'egroga composta vedendo piangere Tirintia, dubitando che simulato tal pianto non fusse* (ms. Estense, c. 6v), *Strussula in laude del Duca di Calabria* (ms. Estense, c. 137r); e dipana nella sua prosa il tema della fuga in Arcadia: «O lettera mia, come tu vide, da ogni habitatione fugito e da ogni consorzio seperato, per palesarte li mei affanni io so' venuto fra questi arbori e recelatome in questa selva, la quale sarà secretissima e fidele testimonia e forsi piatosa di quanto se ragiona fra noi e determina»<sup>14</sup>.

È evidente allora la contiguità con un altro testo che gode di notevole fortuna di pubblico e di riscrittura nella Napoli aragonese, la *Deifira* di Leon Battista Alberti (peraltro sodale di Giusto anche nella sperimentazione di nuove possibilità di poesia, con i ternari dell'egloga *Tyrsis* e delle elegie *Mirtia* e *Agilitta*, e il polimetro *Corymbus*), rielaborata a Napoli da Angelo Caracciolo col titolo *Dialogo de Palimacro et de Filarco*, operetta a stampa già verso il 1473-75 e non a caso presente nella tradizione manoscritta accanto alle prime antologie di egloghe napoletane (si ricordi almeno l'importante Vaticano latino 9371, dove al *Dialogo* si accompagnano le egloghe sciolte di De Iennaro e Sannazaro, e l'egloga politica di Rustico Romano in morte dello Sforza). Nella *Deifira*, Pallimacro esule per amore erra tra le selve, disperato dell'amore per Deifira, mentre l'interlocutore Filarco rappresenta la voce della ragione che consiglia di dimenticare Deifira, e di fuggire lontano; nel finale Pallimacro, con piglio teatrale, fuggirà definitivamente da patria parenti e amici, consapevole della follia dell'amore per una donna che tuttavia non riesce a rinnegare. Una situazione molto simile alla 'storia' della *Bella mano*, lontana da quella dei *Rerum vulgarium fragmenta*, e più vicina invece alla sensibilità contemporanea<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. F. Galeota, *Le lettere del 'Colibeto'*, a c. di V. Formentin, Napoli, Liguori, 1987

<sup>15</sup> I. Pantani, «La fonte d'ogni eloquenzia». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura politica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 168-70.

Sicuramente un fatto nuovo, nel modo di concepire e costruire una sillo-ga poetica, fu l'arrivo a Napoli, nel 1477, della *Raccolta Aragonesa*, dedicata a Federico d'Aragona con una lettera firmata da Lorenzo il Magnifico e ispirata dal Poliziano, punto di svolta perché riportava in circolazione i testi della lirica volgare delle origini (con proiezioni in avanti fino a Lorenzo) ispirando una produzione poetica apetrarchista, non cortigiana, interiorizzata e priva di riferimenti esterni, d'occasione o d'encomio: l'orizzonte in cui si muove la prima redazione dell'*Endimione* di Benet Gareth detto il Cariteo, testimonia-ta dal manoscritto De Marinis (ca. 1493-94) e confluita senza cambiamenti nell'edizione napoletana del 1506<sup>16</sup>. E spetta al Cariteo la più intensa microscopia del tema del guanto, del quale la mano si spoglia con sensuale lentezza, per muoversi poi a ravviare le bionde chiome della donna (Madr. 3):

Mentre quella sottile et bianca mano,  
 Bella, schietta, soave, dolce, amena,  
 Degna di gloriosa et chiara palma,  
 Si spoglia il guanto, et poi passa pian piano  
 Per l'aurea testa, angelica et serena,  
 Io mi veggio spogliar di vita et d'alma.  
 Poi quando si riveste il bel candore,  
 Sento spezzarmi in mille parti il core.

Si osservi l'accumulazione di aggettivi, che sembra superare, in due soli versi, tutti i lirici precedenti, riprendendo da Petrarca la coppia *sottile et bianca* (invertita da *Rvf* 37, 98), e disponendo gli attributi successivi, *bella, schietta, soave, dolce, amena* (quasi tutti, in relazione alla «mano», né petrarcheschi, né contiani), in un sapiente gioco di assonanze e ripetizioni vocaliche, tipiche della nuova ricerca di musicalità affine alla poetica di Pontano e Sannazaro. È un caso unico nella lirica del Cariteo, quasi una dimostrazione di bravura in un'esercitazione a tema. Altrimenti, nella rarefazione selettiva la *mano* sarà sempre *bianca* (son. 28, 3) o *eburnea* (al plurale, son. 68, 5: *eburnee man*), o di nuovo *bianca et sottile* (canz. 5, 13-14), e sempre nel contesto dell'enumerazione delle bellezze femminili, mentre il tema del guanto tornerà ancora, a segnare l'irraggiungibilità di una donna *intenta* alla morte dell'amante (son. 87, 3-4: «Et tu, candida man, con l'impio guanto / avidamente intenti al morir mio»).

<sup>16</sup> Cfr. E. Pèrcopo, *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892; G. Parenti, *Benet Garret detto il Cariteo. Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993.



La lirica di Cariteo appartiene ormai alla fase matura della poesia aragonese, condivisa dal giovane Sannazaro, che raccoglie probabilmente la produzione degli anni 1478-1495 nella seconda parte delle rime pubblicate nell'edizione postuma dei *Sonetti e canzoni* (Napoli, Sulzbach, 1530): un incompiuto abbozzo di canzoniere, con i consueti segnali di cronologia interna della storia d'amore, e frequenti escursioni verso il contesto politico e culturale contemporaneo, allusioni al rapporto con la corte aragonese, e alla contemporanea composizione dell'*Arcadia*<sup>17</sup>. Fase matura nella quale la lettura di Giusto è ora mediata dalle sue prime edizioni, quella di Bologna del 1472, in cui compare per la prima volta il titolo *La bella mano* (forse non d'autore, ma derivato dal testo conclusivo 150), e che presenta un ordine finale della silloge diverso da quello dei manoscritti (143; 144; 150, mentre il ternario 142 è anticipato fra 112 e 115); e poi quella veneziana di Gabriele di Pietro del 1474.

La raccolta sannazariana si chiude con una serie di rime di ispirazione religioso-morale di tipo petrarchesco, ma con più marcato segno penitenziale, di meditazione sulla Croce e sulle sofferenze della Passione (*Rime* xcv-xcviii), preludio alla successiva stagione di poesia religiosa latina che sarebbe stata ispirata dalla predicazione di Egidio da Viterbo, a Napoli alla fine del '400. L'ultimo testo religioso, *Rime* xcix, è un capitolo ternario intitolato *Lamentazione sopra al corpo del Redentor del mondo a' mortali*, che passa attraverso due redazioni totalmente diverse nella tradizione manoscritta, e sarà poi quasi tradotto in latino e ampliato nella *De Christi morte lamentatio*. Vi saranno aggiunti altri due capitoli, del genere *visione*, con forti legami con contemporanei eventi militari e politici: la *Visione in la morte de l'ill. Don Alfonso d'Avalo Marchese di Pescara* (*Rime* c: morte avvenuta nel 1495 nella guerra contro i Francesi), e *In la morte di Pier Leone* (*Rime* ci: sul medico spoletino di Lorenzo il Magnifico, ucciso dopo la morte di questi, 1492-94). La chiusura del canzoniere con capitoli ternari sembrerebbe dunque di segno contario, come anche la scelta dell'ortodossia metrica: canzoni e sonetti sono tutti su schemi petrarcheschi, mentre Sannazaro preferisce decisamente il madrigale alla ballata (al contrario di Petrarca, in cui prevalgono le ballate, e di Giusto, che scrive 3 ballate, e nessun madrigale).

Nell'organizzazione interna, le serie tematiche si succedono in modo simile allo schema di Caracciolo: ai testi sugli «occhi» (*Rime* xxxviii-xxxix)

<sup>17</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio lirico rinascimentale*, in «Rassegna della letteratura italiana», LXVI (1962), pp. 436-82; C. Dionisotti, *Appunti sulle Rime del Sannazaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXL (1963), pp. 161-211.

seguono quelli sulla mano (*Rime* xl e xlii-xliv), aperti da un sonetto che è derivato direttamente dal madrigale di Cariteo (*Rime* xl):

Candida e bella man, che si sovente  
fra' bei lumi leggiadri ti attraversi,  
e lacrime dai miei si spesso versi  
che rinfrescar devrian la piaga ardente,  
già ti vid'io passar soavemente,  
il dì che la tua luce non sofferisi,  
a ragunar i be' capei dispersi  
che mi stan sì scolpiti or ne la mente.

Ma chi potea pensar, d'un netto avorio  
veder foco uscir mai tanto vivace?  
o chi fu ver presago di sua morte?

Mano, sola cagion per ch'io mi glorio  
del viver mio così penoso e forte,  
quando averò mai teco io qualche pace?

All'interno della miniserie è la mirabile canzone della rimembranza della donna (ripresa da Leopardi per la situazione dell'idillio *Alla luna*), «Or son pur solo e non è chi mi ascolti / altro che sassi e queste querce amiche» (*Rime* xli), in cui il tema delle 'selve risonanti', tipico della bucolica come della disperata, con il paesaggio notturno illuminato dalla luna unica interlocutrice, è affine al ternario contiano *Odite, monti alpestri, gli mei versi* (142): canzone che appare legata al successivo sonetto *Ripensando al soave onesto sguardo* (*Rime* xlii), in cui il ricordo amoroso si ipostatizza nel dettaglio della mano (vv. 9-14):

Ma quel che 'l mio desir più desta ognora  
è la man bella e bianca, che da presso  
il marmo avanza, e i gigli discolora.

Man, che sola obliar mi fai me stesso,  
che fosti a' preghi miei sì amica allora,  
perché non ti poss'io veder più spesso?

Al recupero memoriale segue l'invocazione ossessiva, che si serve ora dei procedimenti litani di Giusto, Caracciolo, Cariteo, e trasferisce ad un più alto livello metaforico la tradizionale aggettivazione (*Rime* xliii, 1-4):

O man leggiadra, o terso avorio bianco,  
o latte, o perle, o pura e calda neve,  
dolce odorata man, man che sì lieve  
mi rendi il peso ond'io mai non mi stanco.

Litania confermata dall'uso della parola-rima «mano» nella successiva sestina *Sola angeletta starsi in trecce a l'ombra*: «la bianca mano [...] la gentil candida mano [...] l'odorata mano [...] la desiata mano [...] sì leggiadra mano [...] la divina ignuda mano [...] o mano» (*Rime* XLII, 4, 11, 15, 24, 25, 32, 38); e dalle altre sparse occorrenze del canzoniere: *Rime* LIX, 37 «Ancor vedrò la bianca mano!»; LXIV, 14 «la bianca mano»; LXXXIII, 4 «quella leggiadra e bianca mano».

Ma la parte più rilevante giocata da Sannazaro nella storia della ricezione di Giusto avviene oltre i confini della lirica, grazie alla fortuna autonoma dei ternari conclusivi della *Bella mano*, e in particolare dell'egloga polimetra *La notte torna, e l'aria e 'l ciel s'annera* (144), che concludeva la prima redazione manoscritta dell'opera, in stretta relazione con l'egloga *Udite, monti alpestri, li miei versi* (142), e la disperata *Amor con tanto sforzo omai m'asale* (143), per l'ambientazione boschivo-pastorale e il motivo dei *maledicta* e dell'amore disperato che spinge alla solitudine<sup>18</sup>. In realtà, l'egloga di Giusto, recitata da un *Pastor Hermofrontitus*, era tale solo nella maniera esibita nei primi trenta versi, mentre la parte restante del testo si struttura come un polimetro che, nella successione di versi frottolati, stanze di canzone o frottolate, e ternari finali, guarda alla frottole del Petrarca, all'Alberty, e soprattutto alle egloghe dell'Arzocchi. La tessera pastorale più evidente ricorre ai vv. 7-8: «Itene a casa, e noi lassate al bosco / pasciute pecorelle, e voi d'intorno, / pastori, omai venite a pianger nosco!», traduzione riconoscibilissima di Virgilio, *Buc.* x, 77, cioè dell'ultimo verso dell'ultima egloga virgiliana, quella dedicata a Cornelio Gallo, rappresentato come pastore solitario a causa dell'abbandono da parte dell'amata Licoride: «Ite domum saturae, venit Hesperus, ite capellae»: un verso esplicitario di facile memoria scolastica, un chiaro segnale di codice bucolico che Giusto accosta all'usuale tema del furto, e al mito di Caco, rivisitato per il tramite dantesco (*Inf.* xxv, 30): «Un altro Cacco, qui sotto Aventino, / con orme avverse e disusati inganni / fura gli armenti di ciascun vicino» (vv. 19-21).

L'esordio dell'egloga di Giusto ha una vasta risonanza nella bucolica del secondo '400, da Galeotto del Carretto (24, 1-2: «Itene all'ombre degli fagi patuli, / pasciute pecorelle») e Niccolò da Correggio (*Rime* 363, 1: «Pasciute pecorelle, ite, or che 'l verno») a De Iennaro e Sannazaro, nelle loro egloghe più antiche, quelle che furono composte sciolte alla fine degli anni Settanta.

<sup>18</sup> Il polimetro 144 è l'ultimo testo della prima redazione manoscritta, e il penultimo in quella a stampa; e comunque ha circolazione esclusiva insieme alla *Bella mano*, e mai come testo isolato, a differenza dei ternari 142 e 143.

De Iennaro, come è stato notato da Pantani, «nel polimetro della *Bella mano* volle trovare (dato noto ma non nelle proporzioni) le formule per esprimere il proprio lamento per il furto (nel suo caso di terreni) subito: situazione peraltro già virgiliana, ma espressa piuttosto con i motivi comuni dell'invito alle pecore perché si ritirino nella protezione della casa (egl. 4), di quello ai pastori perché stiano in guardia (1 e 6), del pericolo rappresentato da Caco (11), e della fiducia tradita dall'inganno (1 e 11), non senza il ricorso in apertura di testo (*Udete, selve e boschi, il mio ramarico*, 12) all'esordio dell'egloga 142 di Giusto»<sup>19</sup>.

Ben più profonda appare l'operazione compiuta da Sannazaro, ad iniziare dalle tessere finora riconosciute nelle sue prime egloghe sciolte, che sarebbero diventate la II e la VI del *Libro pastorale nominato Arcadio*, e poi dell'*Arcadia*. Nel primo caso, l'invito alle pecorelle si configura come una vera e propria esibizione di lettura di Giusto, nell'ottica del recupero della poetica amorosa all'interno del codice bucolico, e quindi di una strategia di fusione e di osmosi fra generi<sup>20</sup>: «Itene all'ombra degli ameni faggi, / pasciute pecorelle»

<sup>19</sup> Pantani, *L'amoroso messer*, cit., p. 139. Per l'influenza di Giusto sulle egloghe di De Iennaro e Sannazaro, v. anche E. Pèrcopo, *La prima imitazione dell'Arcadia*, in «Atti della R. Acc. di Arch., Lett. e Belle Arti di Napoli», XVIII (1897), pp. 49-160 (= 27, 30, 39); E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1908, pp. 200-203; D. De Robertis, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica», II (1981), pp. 61-80, a pp. 75-76. Cfr. i testi citati di De Iennaro: egl. 4, 10-11: «Stevate a l'ombre degli abeti in ozio, / amate pecorelle»; egl. 1, 1-5: «Pastor, fuggite la rapace furia / de questi lupi che or le mandre curreno, / sempre facendo danno e sempre ingiuria»; egl. 6, 1-3: «Serra la mandria quando il ciel oscurase, / e queste capre col tuo armento menale, / ché tu sai ben como per boschi furase»; egl. 11, 47-48: «Cacco crudel, che de ogni mio tesaur / me dispogliasti, tal ch'io vivo in tedio»; egl. 11, 10-12: «Orrendo, crudo, insaziabil Mida, / ché sempre chi se fida a tue blandizie, / viverà con tristizie al secol nostro!»; egl. 1, 142-49: «Io parlo e ben me intendo col mio danno, / ché solo oggi a l'inganno se pon cura. / La fede santa e pura / se trova in chi più fura latte e lana! / Pastor, chi la sua mente ha tutta sana, / o fugga o se nasconda, / finché la rabia abonda / de questi lupi atroci e famolenti». Osserva giustamente M. Ricucci (*Il Neghitoso e il Fier Connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 136-37) che in Giusto non c'è il motivo dei «lupi», aggiunto da De Iennaro e Sannazaro. Da ricordare anche il tardo omaggio reso da De Iennaro a Giusto intorno al 1505, nei trionfi petrarcheggianti delle *Sei etate de la vita umana*: nell'*Età della iuventù* l'ombra di Alfonso d'Avalos ricorda il poeta di Valmontone tra coloro che perseguirono la gloria delle lettere, dopo Panormita, Filelfo, Giuniano Maio, Aurelio Bienato, Pomponio Leto, Teodoro Gaza, Giovanfrancesco Caracciolo, Rustico Romano, Serafino Aquilano, e prima dell'Aquosa e del Pontano: «De Valmontone ancor mira quel Justo / con tanti dolci effetti in sua eloquencia / che move l'aspro cuor nonché 'l venusto» (Pietro Iacopo De Iennaro, *Le sei etate de la vita umana*, a cura di A. Altamura e P. Basile, Napoli, S.E.N., 1976, p. 139; IV, 5, vv. 163-65).

<sup>20</sup> Pantani, *L'amoroso messer*, cit., p. 140.

le [...] / Fuggite il ladro, o pecore e pastori, / ch'egli è di fuori il lupo pien d'inganni [...] / Nessun si fidi nell'astute insidie / de' falsi lupi che gli armenti furano» (egl. II, 1-2, 19-20, 39-40). Nella VI egloga torna invece il motivo di Caco: «Quel che la notte vigila, e 'l gallicinio / gli è primo sonno, e tutti Cacco il chiamano / però che vive sol di latrocinio» (egl. VI, 121-23).

In realtà, nella seconda egloga, Sannazaro non limita l'ascendenza contiana alla parte iniziale, ma la estende anche nel finale, che riprende l'incipit di *La notte torna*, e sembra addirittura rinviare, in un raffinato rovesciamento allusivo, al motivo principale dell'opera di Giusto, la lode della «bella mano» (vv. 130-136):

URANIO: Per gli occhi spargo un doloroso fiume,  
dal di ch'io vidi quella bianca mano,  
ch'ogn'altro amor dal cor mi fe' lontano.  
MONTANO: Ecco la notte, e 'l ciel tutto s'imbruna,  
e gli alti monti le contrade adombrano;  
le stelle n'accompagnano e la luna.  
E le mie pecorelle il bosco sgombrano [...].

Allo stesso modo, anche il finale della I egloga, il lamento disperato di Ergasto per la pastorella «spietata e rigida», «soperba e più che ghiaccio frigida», si rivela legato all'inizio dell'elegia *Udite monti alpestri* (Conti 142): «Ben sanno questi boschi quanto io amola, / sannolo fiumi, monti, fiere et omini, / ch'ognor piangendo e sospirando bramola» (egl. I 94-96); un modulo che Sannazaro utilizzerà di nuovo nell'ardua espansione iterativa dell'egloga XI (nella redazione ultima dell'*Arcadia*), non a caso un altro lamento di Ergasto, questa volta monodico, un regolare capitolo ternario del tutto affine all'elegia di Giusto, ed elevato dal confronto diretto con un testo classico recentemente 'riscoperto' da Sincero nel testo greco originale, il III idillio di Mosco, di cui si 'traduce' il ritornello, «ricominciate o Muse il vostro pianto».

Ad ascoltare il lamento di Giusto erano un tempo monti alpestri, fiumi e rivi, anime dive, fontane vive, boschi ombrosi, strade selvagge, chiuse valli, e il soave colle. Ora, il 'pubblico' di Ergasto comprende, oltre alle Muse, il colle sacro, cave spelunche e grotte oscure, faggi e querce alpestre e dure, fiumi ignudi, fontane e rivi, Eco, valli abbandonate e sole, la terra, erbe e fiori, Giacinto, liti beati e piagge apriche; elementi di un paesaggio premanierista, che piangono insieme al pastore, e si dispongono con lui in relazione di *sympathéia*, seguendo l'invito già formulato da Giusto: «Et poi che avrete intesi i nostri guai / piangete meco sì, che il senta quella, / che avermi morto non gli pare assai» (142, 16-18). Resta una sola ma significativa differenza, tra Giusto

e Sannazaro: l'egloga XI era una vera *elegia*, vale a dire un canto funebre. È il canto in morte di Massilia, la madre di Sannazaro, e non il lamento di un pastore abbandonato dalla ninfa amata. Su questo scarto finale dell'*Arcadia*, Sannazaro, ormai proiettato sugli orizzonti europei della poesia latina e della filologia umanistica, voleva probabilmente marcare la sua distanza dai modelli e dagli orizzonti che comunque l'avevano affascinato in gioventù, tra poesia lirica amorosa e codice bucolico, nel segno di una decisa scelta monolingua che avrebbe portato al restringimento del canone, e al classicismo del Cinquecento.