



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

SCUOLA DI DOTTORATO IN *HUMANAE LITTERAE*

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, FILOLOGICI E LINGUISTICI

CORSO DI DOTTORATO IN STORIA DELLA LINGUA E LETTERATURA ITALIANA

(ciclo XXVI)

La poesia politico-encomiastica aragonese:
modelli, generi, temi

L-FIL-LET 10 – Letteratura italiana

Tesi di dottorato di ricerca di:

Alessandra Rozzoni

Matr.: R09000

Tutor: Chiar.ma professoressa Claudia Berra

Coordinatore del dottorato: Chiar.mo professor Francesco Spera

Anno Accademico 2012-2013

INDICE

1. Introduzione	7
1. La diffusione del tema encomiastico nei generi della poesia aragonese	13
1. Configurazione delle sillogi liriche	17
2. Le raccolte miscellanee: il <i>Cansonero</i> del conte di Popoli e i manoscritti Riccardiano 2752 e Vat. Lat 10656	23
3. Il genere pastorale	25
4. I generi teatrali	35
5. La poesia popolare	39
6. I poemi d'imitazione petrarchesca	41
7. Imitazioni dantesche nell'Italia meridionale	49
2. Le origini del successo di un modello: l'entrata trionfale di Alfonso il Magnanimo a Napoli	54
3. La celebrazione del potere: temi e motivi	63
4. Le rievocazioni storiche e le profezie	70
5. Trionfi e apostrofi	74
6. La componente metapoetica	81
7. L'immagine di Napoli	83
8. Il mito della fondazione di Napoli: la sirena Partenope	88

9. La Fortuna	91
10. La monetazione aragonese	99
11. La letteratura di opposizione	103
2. I primi canzonieri aragonesi: il <i>Naufragio</i> di Giovanni Aloisio e il <i>Perleone</i> di Rustico Romano	111
1. Il <i>Naufragio</i> di Giovanni Aloisio	113
1. I testi politici	120
2. Riferimenti storici	130
3. La presenza trionfale	132
4. La fortuna	135
2. Il <i>Perleone</i> di Giuliano Perleoni detto Rustico Romano	140
1. Esordio	146
2. I testi romani	149
3. Il genere pastorale: Egloga facta in la morte del condam S. Duca de Millano collocutori Phylemone et Thelemo	153
4. La Satyra morale et prophetica	161
5. Un Trionfo non aragonese: Tryumpho al Illustrissimo condam S. Duca de Milano	169
6. La celebrazione aragonese	173
3. L'encomiastica elegiaca: le epistole metriche di Giovanni Cosentino	183
4. Il <i>Colibeto</i> di Francesco Galeota: l'amore in politica e la politica in amore	193
1. Temi e narrazione	198
2. La politica <i>sub specie amoris</i>	200
3. La congiura dei baroni e la disfatta di Otranto	208
4. La Fortuna. Un rapporto ambiguo e tormentato	214
5. Tra la prima e la seconda generazione aragonese: i canzonieri <i>Amori</i> e <i>Argo</i> di Giovan Francesco Caracciolo	219

6. I casi di Giosuè Capasso e Rogeri di Pacienza Nardò	225
1. Giosuè Capasso	227
1. <i>Il trionfo delle nove vedove</i>	229
2. Rogeri di Pacienza Nardò	235
1. L'epica aragonese: <i>Lo Balzino</i>	235
2. <i>Il Triunfo</i>	237
7. La poesia politico-encomiastica di Pietro Jacopo De Jennaro	251
1. Opere	253
2. Il canzoniere amoroso tra profezia politica e visione trionfale	258
3. <i>Le sei età de la vita</i>	271
1. Struttura dell'opera	274
2. Dipendenza de <i>Le sei età</i> dai <i>Triumph</i> petrarcheschi	277
3. Diegesi, tempo e spazio	289
4. Contenuti e temi	297
5. Elementi autobiografici	299
6. La componente politica	305
7. <i>Il princeps optimus</i>	306
8. Rievocazioni storiche e profezie	315
9. Un modello esemplare di fusione di storia e mito: Benedetto Gareth detto il Cariteo	327
1. <i>Endimione e la Luna</i>	331
1. Il trionfo della fama e la gloria poetica	334
2. Le origini della «progenie più che humana»	343
3. La poesia e la storia	351
2. <i>Il libro de la Methamorfosi</i>	356
3. <i>La Pascha</i>	364
10. Il trionfo poetico dell'eternità: la produzione politica di Jacopo Sannazaro	367
1. <i>Sonetti e canzoni</i>	370

Indice

1. L'immortalità poetica	379
2. Un trionfo impossibile	387
3. La fortuna e la provvidenza	395
2. Le farse: <i>Il trionfo de la fama</i> e <i>La presa di Granada</i>	401
3. La poesia latina	404
1. Le egloghe piscatorie	404
2. Gli epigrammi, le elegie, le odi	407
11. Lo sguardo dei vinti: i <i>Sonetti</i> di Gian Antonio De Petrucciis	413
1. L'amore	416
2. I mesi di prigionia	418
3. Il fato e Dio	422
4. Ferrante e la corte	425
5. I temi esistenziali: la natura umana e la morte	432
6. La componente didascalica	436
7. Le <i>auctoritates</i>	437
12. La nostalgia aragonese: Il <i>trionfo</i> di Girolamo Britonio	441
Conclusionone	447
Bibliografia	455
Indice dei nomi	473

1.

INTRODUZIONE

Il breve e travagliato regno aragonese di Napoli¹ vide la nascita della letteratura volgare cortigiana, stretta fra istanze regionali e popolareggianti – sia sul versante linguistico sia su quello di genere – e l’ambizione di raggiungere la dignità riservata alla poesia di altri importanti centri italiani, come Firenze, Venezia e Milano, solo per citare i maggiori.

Le eterogenee proposte culturali avanzate nel corso di questi settant’anni di regno, che videro succedersi cinque re – Alfonso il Magnanimo, Ferrante I, Alfonso II, Ferrandino e Federico – possono apparire, ad una mera rassegna di generi, il risultato della mancanza di un vero e proprio progetto artistico-culturale.

¹ Fondamentali per una visione complessiva della storia del regno di Napoli in età aragonese sono G. Galasso, *Il regno di Napoli, Il Mezzogiorno angioino e aragonese*, in *Storia d’Italia*, vol. XV, tomo I e E. Pontieri, *Storia di Napoli aragonese*, in *Storia del Regno di Napoli*, vol. IV 1, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1974. Ad essi si possono aggiungere in ordine cronologico A. Archi, *Gli Aragona di Napoli*, Bologna, Cappelli, 1968, E. Pontieri, *Per la storia del regno di Ferrante I d’Aragona re di Napoli: studi e ricerche*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1969, B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi 1992 e G. D’Agostino, *Per una storia di Napoli capitale*, Napoli, Liguori 1998. Per un approfondimento riguardo alla congiura dei baroni si rimanda a C. Porzio, *La congiura de’ Baroni del regno di Napoli contra il Re Ferdinando I*. L’edizione più recente è curata da E. Pontieri (Napoli, Edizioni scientifiche, 1964) mentre nell’ed. a cura di S. D’Aloe (Napoli, Gaetano Nobile, 1859) si legge in appendice il verbale dei due processi istruiti da Ferrante contro Antonello De Petrucciis, Francesco Coppola e Gian Antonio De Petrucciis, conte di Policastro e Francesco De Petrucciis, conte di Carinola e quello contro altri baroni; si segnalano inoltre E. Perito, *La congiura dei baroni e il conte di Policastro, con edizione critica dei sonetti di G. A. Petrucci*, Bari, Laterza, 1926 e L. R. Pastore, *La fortuna della congiura dei baroni*, Napoli, Levante, 1988.

I regnanti trovarono nella letteratura e più in generale in ogni forma di espressione artistica dei validi alleati per l'affermazione e il consolidamento del proprio potere; pertanto essi furono, sin dai tempi di Alfonso il Magnanimo, interessati all'elaborazione di un sistema di simboli ed allegorie, alcuni dei quali non immediatamente riconducibili alla sfera politica, che potesse servire allo scopo.

Il loro interesse fu dunque maggiormente rivolto ai contenuti, molto meno agli aspetti formali e alle questioni di genere: come conseguenza diretta, la letteratura napoletana del secondo Quattrocento presenta caratteri estremamente variegati sotto ogni punto di vista, linguistico, stilistico, metrico, ecc..., nonostante, ad un'analisi più approfondita, risulti chiaro che tale varietà poteva e doveva essere ricondotta ad unità, anche grazie alle politiche culturali messe in atto dai sovrani.

Alfonso I e il figlio Ferrante, che regnò ben 38 anni, ebbero il tempo e la capacità di elaborare un ristretto ma significativo insieme di simboli con valore celebrativo che rimandassero alla loro persona e alle loro imprese.

Così non fu invece per i successori, che godettero della luce riflessa dei padri, senza essere in grado di integrare con nuovi consistenti elementi l'immaginario con cui il potere e la casa regnante venivano rappresentati. Un esempio minimo a dimostrazione di ciò sono le monete coniate durante i regni di Alfonso II, Ferrandino e Federico: tranne pochissimi casi, esse ripropongono le stesse figurazioni e gli stessi motti già presenti su quelle di Alfonso e Ferrante. Ciò ha delle ripercussioni importanti anche in letteratura, in quanto per la descrizione dei fatti avvenuti sotto i regni degli ultimi tre Trastàmara i poeti si affidano a schemi vecchi, o semplicemente narrano l'episodio dando risalto ad aspetti psicologici e familiari, senza astrazioni e riflessioni più generali.

Nonostante la preparazione culturale e l'intensa attività mecenatizia di Ferrandino e Federico, i regni di questi due re furono talmente brevi da non consentire una rielaborazione politica e letteraria di miti ed epopee collettive.

Come si è accennato, per ciò che concerne le opere a tema politico-encomiastico i regnanti per primi, avvalendosi della consulenza di importanti umanisti cortigiani come il Panormita, Facio e Pontano, prestarono grandissima attenzione ai contenuti, tanto che non di rado ci si stupisce della profondità ideologica raggiunta anche in componimenti di marca popolareggiante composti da autori di levatura modesta.

Oltre all'impiego di un ampio ventaglio di generi, ciò che appare più interessante e suggestivo è la commistione di stili e palinsesti narrativi della

letteratura cosiddetta alta con quelli della letteratura popolare e d'intrattenimento.

Seppur tale situazione possa apparire confusa e priva di una *ratio* ordinatrice, in realtà essa è frutto di un meditato disegno: ogni pubblico doveva avere una propria letteratura, adatta alle proprie capacità di fruizione, ed ogni momento della vita di corte doveva essere accompagnato da una creazione artistico-letteraria conforme.

Come noto, la bipolarizzazione del sistema letterario è tratto saliente della cultura fiorentina del Quattrocento che ebbe su quella napoletana un'influenza notevole per l'elaborazione di quasi ogni genere letterario, da quello lirico a quello bucolico, passando per il teatro.

Altrettanto complessa è la situazione linguistica: Alfonso il Magnanimo introdusse alla corte l'uso di castigliano e catalano, lingue che egli usava con maggiore disinvoltura rispetto all'italiano che non dominò mai del tutto; i raffinati umanisti scelsero il latino, i poeti cortigiani tentarono di elaborare un volgare illustre esemplato sulla lingua di Petrarca, seppur non alieno da influenze dialettali; infine il napoletano fu utilizzato, anche da autori colti e illustri, come Sannazaro, nei componimenti di marca popolareggiante come gli gliommeri.

Si creò dunque un sistema diafasico tripartito che vedeva ai due estremi l'affermarsi del latino per la trattatistica e la storiografia, e solo in misura minore per la lirica, e del dialetto napoletano per generi tipicamente recitativi e teatrali; al centro, con una vasta gamma di realizzazione, più o meno vicine al modello petrarchesco, il volgare, utilizzato per la poesia amorosa, politica, bucolica e per alcuni sottogeneri teatrali, come la farsa e l'intramesa.

L'elaborazione di un progetto culturale differenziato ma non destrutturato fece sì che questo coacervo eterogeneo di prove letterarie rientrasse a pieno diritto nel canone letterario aragonese.

L'unico genere che non riuscì ad affermarsi pienamente fu l'epica, che invece aveva goduto nel primo Quattrocento, quando il Mezzogiorno era sotto il dominio angioino, di un largo successo poiché rifletteva i gusti e le abitudini di una società aristocratica di tipo feudale. Anche in questo caso, però, gli unici abbozzi di poemi epici aragonesi, come *Lo Balzino* di Rogeri di Pacienza Nardò, hanno una finalità meramente encomiastica, a conferma della preminenza dell'istanza di legittimazione del casato su esigenze di tipo estetico².

² I poemi epico-cavallereschi rimasero sempre tra le letture più diffuse per l'intrattenimento cortigiano. Tuttavia, a differenza di Ferrara o della stessa Firenze, Napoli non fu mai in grado di elaborare una produzione propria che potesse rispondere alle richieste della corte.

Lo studio condotto da Marco Santagata nel 1979 sulla lirica aragonese³ ha segnato un vero e proprio punto di svolta nell'analisi e nella considerazione della poesia napoletana della seconda metà del Quattrocento. Nel volume lo studioso prende in esame i canzonieri aragonesi individuandone alcune caratteristiche precipue dal punto di vista linguistico, stilistico, retorico e contenutistico. L'indagine di Santagata si rivela fondamentale non solo per i risultati cui giunge ma anche per la riscoperta di testi inediti ed autori fino ad allora quasi ignoti.

Ritenendo dirimente l'ossequio a Petrarca, egli distingue due generazioni di poeti aragonesi: la prima ancora legata a forme metriche popolareggianti e senza particolari attenzioni agli aspetti macrotestuali, la seconda invece molto più attenta – sotto ogni punto di vista – ad avvicinarsi al magistero petrarchesco. Alla prima si possono ascrivere, fra gli altri, Francesco Galeota, Rustico Romano, Giovanni Aloisio, Giovan Francesco Caracciolo e Pietro Jacopo De Jennaro alla seconda Cariteo e Jacopo Sannazaro.

Tale discriminazione generazionale si riflette anche nelle scelte interlocutive operate dai singoli autori nelle rispettive opere: Galeota, Rustico Romano e De Jennaro intrattengono una relazione poetica a tre ben strutturata, rivolgendosi vicendevolmente sonetti di corrispondenza e risposte per le rime. Evidentemente, pur nell'estrema diversità degli esiti artistici raggiunti nelle rispettive opere, i tre condividevano un comune modo di sentire, in parte perché avevano ricevuto una simile formazione culturale e in parte perché in loro la qualità artistica non differiva di molto.

Al polo opposto vi sono Cariteo e Sannazaro, che si citano e si elogiano reciprocamente, escludendo tutti gli altri poeti volgari e nominando quali modelli i grandi umanisti napoletani come Altilio, Pardo e Panormita. La coppia Cariteo-Sannazaro inoltre non compare né nei testi di corrispondenza, né nelle sfilate celebrative (come per esempio in quella accolta nel poema dejennariano *Le sei età de la vita*)⁴ degli altri poeti napoletani. Essi creano una sorta di esclusiva diarchia, per cui, nelle loro opere liriche, ogni accenno ad altri autori coevi è escluso, proprio per affermare la loro dichiarata superiorità.

Caracciolo dedica due sonetti rispettivamente a Sannazaro e Aloisio (altro poeta poco incline all'abitudine cortigiana della corrispondenza) ed assume i

³ M. Santagata, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

⁴ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p 296, sottolinea la frattura tra Cariteo e Sannazaro e il resto del gruppo dei poeti aragonesi, generatasi non solo per differenze anagrafiche, ma soprattutto di formazione culturale.

contorni di personaggio nell'*Arcadia*. Aloisio infine sceglie come unico poeta dedicatario Caracciolo.

Aloisio e Caracciolo si trovano così in posizione mediana non accostandosi al trio costituito da De Jennaro, Galeota e Rustico, né riuscendo ad entrare nella raffinata cerchia pontaniana, nonostante le loro opere si rivelino modelli letterari volgari ineludibili per Sannazaro.

Sempre nel suo studio sulla lirica aragonese, Santagata rileva quanto sia costante e strutturale l'inserzione di sezioni politiche encomiastiche all'interno delle raccolte napoletane, a differenza di ciò che accade nei canzonieri coevi prodotti nel resto d'Italia in cui raramente vengono accolti testi non amorosi. Proprio a partire da tali riflessioni è parso interessante valutare come, non solo in ambito lirico, la componente politico-celebrativa venisse inserita nel tessuto narrativo di opere appartenenti a generi tanto diversi e quale importanza assumesse in ognuna di esse.

Negli ultimi anni la lirica partenopea del secondo Quattrocento ha conosciuto un rinnovato interesse: oltre ai contributi critici, sono state prodotte importanti edizioni di canzonieri come *Amore e Argo* di Caracciolo e il *Naufragio* di Aloisio⁵.

Tuttavia, un gran numero di testi, in prosa e in poesia, anche di una certa rilevanza, non hanno ancora un'edizione moderna corredata di commento. Si pensi solo alle *Rime* di Sannazaro, che pur essendo fruibili nell'edizione curata da Alfredo Mauro, sono totalmente prive di note esplicative, che risulterebbero assai utili soprattutto per i componimenti politici, fitti di riferimenti oscuri e di difficile decifrazione. Nonostante le numerose promesse sia sul versante filologico sia su quello esegetico nulla o quasi è stato fatto negli ultimi anni riguardo le edizioni che dovrebbero essere, per una corretta valutazione critica, la priorità assoluta.

Se Santagata è riuscito a porre alcune fondamentali questioni per ciò che concerne il genere lirico, mancano invece degli studi più ampi che prendano in considerazione nel suo complesso il sistema letterario aragonese, individuandone costanti e punti di rottura.

⁵ Si tratta in entrambi i casi di tesi di dottorato. Per Caracciolo si fa riferimento a B. Giovanazzi, *Per l'edizione degli Amori e di Argo di Giovan Francesco Caracciolo*, tesi di dottorato in filologia e storia dei testi, Università degli Studi di Trento, XXII ciclo, a. a. 2008-2009 al momento liberamente consultabile on-line; per Aloisio si impiega M. Milella, *Il Naufragio di Giovanni Aloisio. Edizione critica*, tesi di dottorato di ricerca in Filologia moderna, ciclo XVIII (2003-2006), Università degli Studi di Napoli, gentilmente concessa dall'autrice.

L'obiettivo del presente lavoro è definire un *corpus* di testi che affrontano tematiche politico-encomiastiche, delineandone le caratteristiche principali da un punto di vista sia contenutistico sia formale.

Si è scelto di limitare l'indagine alla letteratura volgare, escudendo dunque le pur numerose prove in lingua latina: si farà ovviamente riferimento, ove necessario, alla ricca produzione umanistica e si prenderanno in esame più nel dettaglio le opere latine di Sannazaro per valutarne continuità e divergenze rispetto alle opere italiane.

In primo luogo appare necessario compiere una rassegna dei generi impiegati per la poesia politica, riflettendo sulle scelte metriche operate dai poeti aragonesi. Il tema politico infatti è presente in quasi ogni tipologia testuale, declinato ovviamente in maniera differente. Di grande importanza sarà quindi definire come la materia si pieghi per essere accolta in forme metriche e di genere tanto diverse.

Da una lettura preliminare di questo ampio e eterogeneo *corpus* di opere, di varia lunghezza e appartenenti a generi diversi⁶, emerge chiaramente la predilezione degli scrittori aragonesi per il genere della visione.

Seppur il contenuto e la struttura di questi testi sia prevalentemente di derivazione petrarchesca e in misura minore dantesca, il metro utilizzato non è necessariamente la terzina e il genere letterario preposto ad accogliere la visione trionfale non è scontatamente un poema.

L'esigenza di giungere ad una catalogazione esaustiva nasce dal fatto che, seppur nel Quattrocento il genere della visione fosse diffusissimo, come pure l'uso del capitolo ternario, manca ad oggi uno studio che ne definisca le caratteristiche precipue e soprattutto ne indaghi le possibilità d'utilizzo per temi e contenuti tanto diversi.

Oltre a poemi e poemetti in terzine vanno ricordati i componimenti di contenuto politico accolti nei canzonieri – sonetti, canzoni e in misura minore capitoli – che pur non avendo lo statuto di opere autonome, hanno una rilevanza fondamentale per comprendere il sistema di simboli e allegorie promosso dalla propaganda di stato. I testi politici assumono, inoltre, all'interno delle raccolte di

⁶ Sull'ambiente culturale della Napoli aragonese si vedano: G. Villani, *L'Umanesimo napoletano*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. Malato, III, *Il Quattrocento*, Roma, Salerno, 1998, pp.709-62; P. A. De Lisio, *Studi sull'umanesimo meridionale*, Napoli, Franco Conte, 1973; Id., *La cultura umanistica nell'Italia meridionale*, Napoli, Società editrice napoletana, 1980; J. H. Bentley, *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Napoli, Guida, 1995; M. De Nichilo, *Retorica e magnificenza nella Napoli aragonese*, Bari, Palomar, 2000; M. Santoro (a cura di), *Le carte aragonesi, Atti del convegno di Ravello 3-4 ottobre 2002*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici, 2004.

lirica amorosa un'importanza narrativa e strutturale tale da non potere essere derubricati come lirica extravagante.

Diviene infine altrettanto rilevante tentare di definire il rapporto con i modelli riconoscibili, ovvero comprendere quali caratteristiche di genere vengano riprese ed enfatizzate e quali invece abbandonate proprio per assolvere alla funzione encomiastica.

1. La diffusione del tema encomiastico nei generi della poesia aragonese

Ad una preliminare ricognizione di generi e metrica, appare opportuno fornire qualche indicazione su come verrà affrontata l'analisi tematica, strutturale e contenutistica delle opere prese in considerazione.

Come si è già accennato, i rilievi offerti da Santagata sui canzonieri lirici aprono la strada ad un'indagine più ampia e articolata sulla diffusione di temi e motivi encomiastici nei vari generi della poesia aragonese.

La rassegna offerta in questo capitolo, oltre ad dare alcuni ragguagli storico-bibliografici sul sistema letterario aragonese, si pone come obiettivo principe quello di indagare su come le specificità di ogni genere vengano messe al servizio del tema panegiristico.

L'indagine volta all'individuazione delle caratteristiche salienti di questi testi, da un punto di vista narrativo, strutturale e formale, si propone inoltre di comprendere come la stessa materia venga modificata e adattata per rispettare i differenti generi in cui viene accolta, e allo stesso tempo come i modelli riconosciuti si modifichino per assolvere alla finalità celebrativa.

Individuando preliminarmente gli elementi di continuità tra opere appartenenti al medesimo genere si potrà, nella seconda parte del lavoro, rilevare con maggiore contezza le specificità di ogni singolo autore. Un'analisi complessiva del sistema letterario napoletano non può non considerare la profonda omogeneità tematica ed ideologica dei testi; una classificazione di genere è sembrato il modo più efficace per rilevare tali costanti e per dare qualche ragguaglio anche su opere che non rientrano nel *corpus* preso in esame (come per esempio la produzione teatrale e dialettale).

Lo studio della bucolica e della visione petrarchesca e dantesca non può prescindere da un ampliamento degli orizzonti geografici: il confronto con esiti raggiunti in altre parti d'Italia contribuisce a comprendere meglio le costanti precipue del sistema aragonese, ma anche delle influenze culturali di cui la corte napoletana risentì. Tali riflessioni preliminari costituiscono quindi i fondamenti teorici su cui verrà condotta l'analisi delle singole opere nei capitoli dedicati agli autori.

Ampio spazio sarà dedicato ad un'indagine di natura teorica sulla struttura di questi testi sia per quanto riguarda la narrazione – come si articola e come viene condotta – sia per quanto riguarda i personaggi.

Protagonisti indiscussi, motori della narrazione sono, nella quasi totalità dei casi, i membri della casata aragonese, descritti secondo uno schema assai ripetitivo, di modo da garantire massima riconoscibilità ad ognuno di essi.

In questi testi, a differenza di altri prodotti in Italia nello stesso periodo, si osserva la prepotente invasione della realtà contemporanea, rimodellata secondo i canoni della celebrazione – smussandone gli aspetti negativi ed esaltandone quelli positivi – senza però alcuna trasfigurazione. Gli Aragonesi divengono personaggi letterari conservando la propria identità e il proprio vissuto, tramutandosi in dèi ed eroi solo in virtù della loro esperienza e delle loro eccezionali qualità fisiche e morali: si tratta dunque di un'esaltazione iperbolica ma non di metamorfosi mitologica.

Più rilevante è invece osservare come il poeta narratore presenta se stesso, sotto quale forma pronuncia le sue parole d'encomio (profezia, rievocazione storica, apostrofe, ecc..) e quale ruolo assume nella vicenda narrata. Ciò appare fondamentale per la natura eminentemente narrativa della poesia politico encomiastica aragonese in cui prevalgono digressioni mitologiche e storiche sulle elaborazioni teoriche politiche.

Tuttavia, proprio perché si tratta di testi politici, in ultima istanza, è importante valutare se gli autori avessero un particolare orientamento ideologico e se esso appaia nella filigrana delle loro opere; è possibile anticipare che nei testi aragonesi i fondamenti teorici che indirizzano la narrazione allegorica sono perlopiù di natura etica, quasi mai ideologica: i poeti mirano ad una celebrazione trionfale delle virtù dei monarchi – che giustificano il loro diritto a regnare – senza però avanzare proposte per un progetto politico.

Pertanto questa produzione vanta modelli prettamente letterari, che forniscono un serbatoio di simbologie e metafore poi riadattate secondo le esigenze dell'encomiastica; la trattatistica politica e filosofica invece, che a Napoli aveva tra i suoi maggiori esponenti Pontano, offre una classificazione coerente delle virtù da elogiare oltre che un utile supporto per le sezioni didascalico-morali dei componimenti politici.

Gli autori più rappresentativi del *corpus* considerato, cui verrà dedicato un capitolo ciascuno, sono Giovanni Aloisio, Giuliano Perleoni detto Rustico Romano, Giovanni Cosentino, Francesco Galeota, Rogeri de Pacienza Nardò, Giosuè Capasso, Giovan Francesco Caracciolo, Pietro Jacopo De Jennaro, Benedetto Gareth detto il Cariteo, Jacobo Sannazaro, Gian Antonio De Petrucis e Girolamo Britonio.

Come si vede, si tratta di un *corpus* di autori estremamente variegato, in cui si alternano nomi noti ad altri completamente dimenticati; seppur l'obiettivo del presente lavoro si limiti allo studio della poesia politica, nella quasi totalità dei casi sarà necessario prendere in considerazione l'intera produzione di ogni autore, in quanto il tema celebrativo ha una diffusione capillare e valore strutturante.

Per l'indagine che si sta seguendo, ha certamente un ruolo di primaria rilevanza l'esperienza letteraria di De Jennaro: egli, molto più dei suoi colleghi, si cimentò in generi diversi offrendo, con la sua sola opera, un'ampia prospettiva sulla poesia aragonese. Il poema d'ispirazione trionfale, *Le sei età de la vita*, il prosimetro *Pastorale* e il canzoniere contengono, rimodulati con toni differenti, riferimenti alla vita politica del regno, che si configurano spesso come veri e propri cardini narrativi e strutturali attorno a cui si costruisce l'intera opera.

Inoltre egli compose un trattato politico, il *De regimine principum* – in realtà un volgarizzamento dell'omonimo trattato di Egidio Romano – nel quale si descrivono le doti e le virtù che l'ottimo principe dovrebbe possedere. De Jennaro dunque è l'unico autore del *corpus* per il quale si possa sondare l'influenza dei convincimenti politici teorici sulla poesia. Infine, proprio perché, come si è accennato, l'indagine sulla poesia politica encomiastica aragonese non può prescindere da un'analisi di genere, nel caso specifico volta all'individuazione dei tratti salienti delle imitazioni dei *Triumph* petrarcheschi, il poema *Le sei età de la vita* rappresenta un caso emblematico e paradigmatico per complessità di riferimenti ed emulazione del modello.

La delineazione di un quadro esaustivo della poesia politica aragonese diviene una necessità, proprio per l'estrema coesione del gruppo di poeti e letterati napoletani. Se si escludono i casi di eccellenza, come Cariteo e Sannazaro, concentrarsi su singoli autori sarebbe in qualche modo fuorviante perché limiterebbe l'orizzonte critico e impedirebbe di rilevare quanto alcuni fenomeni siano comuni e diffusi e dunque vadano ben oltre la volontà e l'ispirazione individuale.

La nota affermazione di Maria Corti, citata forse troppo spesso, in parte per giustificare studi e interessi su personaggi marginali, secondo cui nulla può spiegare meglio un'epoca degli uomini minori in essa vissuti, era da principio riferita a De Jennaro. La critica degli ultimi anni tende a non considerare più questo autore un 'minore', anche se contemporaneo e conterraneo di personalità di ben altro rilievo quali i già ricordati Sannazaro e Cariteo, e di umanisti come Pontano.

Se esaminate singolarmente le esperienze artistiche e letterarie di autori minori se non minimi, risultano di scarso rilievo; eppure esse possono riuscire a cogliere lo spirito di un'epoca se messe in relazione con quelle di altri, appartenenti allo stesso gruppo.

Per ogni autore del *corpus* verrà fornito un breve profilo biobibliografico: mancando uno studio complessivo recente sul gruppo aragonese si potranno integrare indicazioni nuove rispetto allo studio fondamentale ma ormai datato di Santagata, mostrando gli indirizzi seguiti dalla critica negli ultimi trent'anni.

1. *La configurazione delle sillogi liriche*

Nel precedente paragrafo si è appena accennato alla massiccia presenza di testi politici ed encomiastici all'interno delle raccolte liriche aragonesi. Santagata, nel suo studio sulla lirica aragonese, ha offerto una puntuale disamina di alcuni canzonieri napoletani, analizzandoli sotto ogni punto di vista – metrico, linguistico, stilistico e tematico – ed individuando, in linea di massima, tre gruppi di scrittori, la cui identità letteraria si definisce anche a partire dalla maggiore o minore vicinanza al modello dei *Rvf*. Vi sono infatti i poeti che tentano di dare forma organica alla propria raccolta, grazie ad un movimento diegetico coerente e attraverso meccanismi di coesione macrotestuale; tra questi vanno annoverati Aloisio, Caracciolo, Sannazaro e Cariteo; ve ne sono altri che assumono una posizione mediana, ovvero, pur nell'osservanza di alcune norme organizzative (che non sono necessariamente le medesime per ogni autore), non riducono le loro raccolte entro la forma del romanzo, come nel caso di De Jennaro e Rustico Romano; e infine vi sono coloro, come Galeota, che scelgono programmaticamente di non dare alcun ordine ai propri testi¹, pur raccogliendoli in un canzoniere.

Visto il tema specifico su cui il presente lavoro si concentra è bene tentare una prima riflessione comparativa su come questi autori integrino la materia politica all'interno delle loro raccolte, quale ruolo essa abbia e come e se dialoghi con il filone amoroso principale.

Anzitutto è bene inscrivere la composizione dei canzonieri aragonesi in una chiara successione cronologica.

¹ Che sia una scelta programmatica e non un limite d'ingegno appare chiaro dalle dichiarazioni nella lettera dedicatoria in prosa che precede e presenta la silloge di Galeota, in cui l'autore stesso dichiara di aver composto un 'colibeto' ovvero una raccolta varia di testi, senza ordine o strutturazione precisa.

Uno delle prime sillogi ad essere compiuta, sicuramente non oltre il 1471, fu il *Naufragio* di Giovanni Aloisio; in essa si fa riferimento ad eventi occorsi negli anni '60, ovvero agli albori del regno di Ferrante, quando, come si è detto, il sistema di simboli e allegorie del potere era ancora in fase di elaborazione.

Anche se la pubblicazione ricade nel 1492, la maggior parte dei testi politici del *Perleone* di Rustico Romano vennero composti tra gli anni '60 e il 1486. Allo stesso periodo vanno ascritti pure i componimenti di Pietro Jacopo De Jennaro, anche se i riferimenti storici si concentrano sulla seconda metà degli anni '70 e sui primi anni '80 (il termine cronologico è la seconda congiura dei baroni del biennio '84-'86).

Caracciolo attese alla sua raccolta nell'ultimo ventennio del '400: la pubblicazione postuma dei due canzonieri *Amori* e *Argo* è del 1506.

Infine «Sannazaro e Cariteo chiudono realmente, non soltanto dal punto di vista cronologico [...], il ciclo della lirica quattrocentesca napoletana. È singolare che il petrarchismo del Quattrocento entri in crisi proprio nel momento in cui il genere cerca di affrancarsi dal ruolo subalterno a cui la gerarchia delle funzioni di corte lo destinava. [...] Va ribadito tuttavia che ad entrare in crisi sullo scorcio del Quattro e agli inizi del Cinquecento non sono le avanguardie del futuro petrarchismo cinquecentesco, ma i frutti estremi, depurati e stilizzati sin quasi a nascondere la propria matrice, di quella poesia affermatasi nel secolo precedente»².

Come noto, nei *Fragmenta* petrarcheschi, su 366 soltanto 6 componimenti – rispettivamente le tre canzoni 28, 53 e 128 e i tre sonetti 136-38 – sono a tema specificamente politico. Eppure, anche grazie a sapienti strategie macrotestuali e all'interazione con i testi di corrispondenza, la tematica assume un ruolo ed un'importanza primari, non eludibili, all'interno della silloge.

I canzonieri aragonesi adottano sovente soluzioni diverse, spesso nella direzione dell'ampliamento del numero dei testi politici e della loro concentrazione in una sezione ben determinata e riconoscibile. Il caso più evidente è costituito dal *Perleone* di Rustico Romano in cui una sezione su cinque è costituita da soli pezzi politici, praticamente assenti in tutte le altre sezioni della raccolta. In maniera più smussata, anche Cariteo e De Jennaro tendono a collocare i testi di tema non strettamente amoroso nella parte conclusiva delle loro sillogi, anche se è presente una maggiore osmosi tra le varie componenti della raccolta. Infine Aloisio e Sannazaro, pur nella diversità dell'assetto complessivo delle rispettive raccolte (quella di Aloisio divisa in cinque parti, quella di Sannazaro in due),

² M. Santagata, *La lirica aragonesa*, pp. 337-38.

consentono ai componimenti politici di assumere un vero e proprio ruolo strutturante, venendo collocati in punti strategici.

Tuttavia, proporzioni metriche e strategie macrotestuali a parte, soltanto Sannazaro e Cariteo riescono a intrecciare la materia politica con quella amorosa, creando un percorso di evoluzione etico e stilistico ben riconoscibile, che prevede l'abbandono dell'amore, per dedicarsi alla celebrazione politica ed encomiastica.

Come si vedrà meglio, nei canzonieri aragonesi il tema politico si sostituisce sovente a quello devozionale: ciò non significa affatto che il tema penitenziale sia escluso né che la svolta moralistica non possa rappresentare uno snodo narrativo, ma semplicemente che esso non diviene mai il fulcro diegetico ed ideologico di queste raccolte. La cultura promossa a Napoli dagli Aragonesi ha un carattere dichiaratamente laico, e di conseguenza anche le sillogi liriche riflettono tale tendenza. L'appello ai valori religiosi è sì contemplato senza però mai divenire esclusivo e totalizzante: il poeta non individua come unica soluzione ai propri affanni il ripiegamento interiore né i monarchi vengono esaltati solo in virtù del loro zelo etico-religioso.

Un'analisi comparativa dei sonetti proemiali aiuta a comprendere l'ideologia e gli indirizzi etici delle sillogi aragonesi, anche rispetto al modello dei *Fragmenta*³. Si rimanda per approfondimenti ai capitoli dedicati ad ogni singolo autore.

Il sonetto incipitario del *Naufragio* ostenta evidenti debiti formali e contenutistici con *Rvf* 1, risultando un vero *unicum* nel panorama aragonese.

Anzitutto il poeta si rivolge ad un pubblico, immaginando una lettura intima e solitaria (*Naufragio*, 1, 1 «Qual siei che legi il mio amoroso affanno»; significativo a riguardo è l'uso del 'tu' e non più del 'voi'), a differenza di Petrarca che invece presupponeva un ascolto collettivo (*Rvf* 1, 1 «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono»).

Il poeta del *Naufragio* chiede, come Petrarca, pietà (*Naufragio* 1, 7 «chegio da te pietà de mei sospiri»), nonostante scelga di rivolgersi a coloro che non hanno mai provato il sentimento amoroso.

Inoltre Aloisio contempla la possibilità di una conversione (il verbo «pentire» è in posizione di rima, al v. 6) anche se teme che ciò non sia sufficiente a cancellare i peccati commessi.

³ A tal proposito pare utile rimandare a T. Zanato, *Il "Canzoniere" di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari* in A. De Petris, G. De Matteis, *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, Ravenna, Longo, pp. 53-111, in cui sono analizzati e messi a confronto i sonetti incipitari di alcuni tra i più noti canzonieri quattrocenteschi settentrionali. È interessante osservare come questi testi, a differenza dei proemi aragonesi, si mostrino nel complesso fedeli ai *Fragmenta*, senza scarti contenutistici troppo marcati.

Infine il poeta dichiara di non ambire alla fama poetica ed anzi di voler rifiutare l'ispirazione della Musa Calliope per affidarsi soltanto alla propria donna. Seppur il tema della gloria non sia trattato in *Rvf* 1, esso è centrale nelle riflessioni del Canzoniere come di molte altre opere petrarchesche. Si può quindi ritenere, anche per alcune precise scelte lessicali, che Aloisio abbia voluto rivendicare un rapporto di stretta continuità con Petrarca; non casualmente egli è l'unico a fare della conversione il punto di svolta diegetico della silloge.

Nel corso della raccolta (vd. *Naufragio* III, 2 e IV, 1), a conferma di quanto anche in un canzoniere "ortodosso" come quello di Aloisio il tema celebrativo sia essenziale, il poeta si rammarica del fatto che la sua Musa amorosa non sia in grado di sostenerlo nella celebrazione aragonese. Pur senza compiere una vera e propria riflessione metapoetica, come farà invece Cariteo, egli sembra consapevole del fatto che l'argomento politico richiede uno sforzo maggiore e pertanto la mancanza di un sostegno divino incide in maniera ineludibile sul risultato artistico.

Gli altri poeti aragonesi mostrano invece una maggiore indipendenza rispetto a Petrarca, ed anzi mutano, anche in termini radicali, la concezione espressa nei *Fragments* ed in particolar modo nel sonetto incipitario.

Giovan Francesco Caracciolo, nei sonetti proemiali di entrambe le sue raccolte, *Amori* e *Argo*, pare non nutrire alcun interesse per il problema morale né manifesta alcuna volontà di pentimento.

La composizione delle rime risponde alla volontà di trovare conforto, grazie alla scrittura, dal dolore causato da Amore. Anch'egli, come Aloisio, in termini praticamente identici, nel proemio degli *Amori* spiega di non mirare affatto al raggiungimento della gloria:

Quanto ho già scritto è per sgombrar il core
di tanti affanni e sospirato sempre,
no già per fama de tranquilla palma.
(G. F. Caracciolo, *Amori* 1, 9-11)

Sol per sfogar di queste rime il canto,
non per desio di gloriosa fama
(G. Aloisio, *Naufragio* 1, 10-11)

Caracciolo non abbandona la condizione solipsistica ed intima che Amore impone né per aprirsi alla socialità cortigiana, rendendosi disponibile alla composizione di poesia encomiastica, né per ottenere il giusto riconoscimento per le proprie fatiche. In questo senso egli rivendica una continuità ideologica con i

Rvf, seppur rinunci alla dicotomia peccato d'amore-conversione per riaffermare una fedeltà assoluta all'amore.

Allo stesso modo De Jennaro non eredita da *Rvf* 1 né il senso né, di conseguenza, il lessico. Il sonetto incipitario delle rime ha una dichiarata finalità didascalica: egli si rivolge al pubblico esponendo quali siano i pericoli causati dall'Amore, senza proporre però un'alternativa, come la religione o la politica, che possa offrire conforto e consolazione. In virtù della sua esperienza il poeta rivendica una superiorità rispetto ai suoi lettori e difatti si rivolge loro con tutt'altro tono rispetto ad Aloisio e Petrarca:

Chi vuol dell'altrui vita amaistrarse
e farse contro amore un duro sasso,
oda si come [...]
(P. J. De Jennaro, *Rime* 1, 1-3)

Cariteo infine supera la questione morale sull'amore sensuale, di cui mostra, contrariamente ai colleghi, di avere chiara coscienza, dichiarando di provare un sentimento puro e di proporsi come unico obiettivo l'ottenimento dell'onore:

Se 'l foco del mio casto, alto desio
non havesse aspirato a vero honore
sarebbe stato insano e folle errore,
havere aperto al mondo il voler mio.
(Cariteo, *Endimione* 1, 1-4)

Il suo discorso prende le mosse da un orientamento ideologico affine a quello di Petrarca (per cui l'amore sensuale coincide con il peccato), anche se – in virtù della purezza del suo sentimento – sente di avere già risolto il dissidio che marca il tessuto diegetico dei *Fragmenta*. Per tale motivo egli darà ampio spazio alle questioni politiche, facendole divenire pilastri fondanti del macrotesto.

Per ultimi vanno affrontati i casi di Rustico Romano e Sannazaro che presentano vari punti di convergenza. Quasi a fare da contrappunto ai sonetti proemiali di Caracciolo e Aloisio, entrambi dichiarano di comporre versi allo scopo di raggiungere la fama immortale. Rustico ringrazia re Federico per averlo spronato alla pubblicazione del *Perleone* introducendo sin dall'esordio il tema celebrativo:

Et perch'io ardisca hormai levarmi ad volo
ch'el mio Signor ad ciò me exorta e sprona
pur humil vegno a dar meiversi fuori.

(Rustico Romano, *Perleone* 1, 9-11)

Nei *Sonetti e canzoni* di Sannazaro la riflessione metapoetica, che si dispiega via via, si rivela uno dei temi pregnanti fin dai testi d'esordio. Nel sonetto proemiale l'amore è visto, umanisticamente, come ostacolo al raggiungimento della gloria poetica, unica fonte d'immortalità:

Se quel soave stil che da' prim'anni
infuse Apollo a le mie rime nove,
non fusse per dolor rivolto altrove
a parlar di sospir sempre e d'affanni,
io sarei forse in loco ove gl'inganni
del cieco mondo perderian lor prove
[...]
Ché se le statue e i sassi il tempo frange,
e de' sepolcri è incerta e breve gloria,
col canto sol potea levarmi a volo;
(I. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* I, 1-6 e 8-11)

Sannazaro, con una consapevolezza critica indubbiamente superiore a quella di Rustico, dichiara che soltanto la poesia può condurre alla consacrazione apollinea e dunque alla fama eterna. Il testo non mostra alcun legame con le riflessioni filosofiche e morali della silloge petrarchesca ed anche dal punto di vista lessicale è facile cogliere una frattura rispetto a *Rvf* 1. Seppur Sannazaro avverta la necessità di abbandonare l'amore, le motivazioni da cui è mosso sono di ordine estetico e non etico: egli sa bene, infatti, che la poesia amorosa non può garantirgli l'immortalità poetica, a differenza della poesia encomiastica. All'assillo religioso petrarchesco si sostituisce la volontà di affermare, attraverso la letteratura, valori politici e civili, contribuendo così alla legittimazione dei regnanti.

Il tema politico celebrativo, unito ai tradizionali *topoi* cui generalmente si accompagna, viene introdotto nei testi incipitari della silloge condividendo con la lirica amorosa un ruolo di primissimo piano. Ma per approfondimenti a riguardo si rimanda al capitolo specificamente dedicato ai *Sonetti e Canzoni* di Sannazaro.

Da questa breve rassegna sono stati esclusi i componimenti proemiali del *Colibeto* di Galeota e delle *Rime* di De Petrucciis in quanto entrambi aprono delle raccolte in cui non è possibile riconoscere un movimento diegetico o una tensione drammatica tra poli opposti. Di conseguenza anche i testi di apertura riflettono

tale assenza, non risultando particolarmente significativi per la comprensione del senso ultimo della silloge.

2. *Le raccolte miscellanee: il Canzonero del conte di Popoli e i manoscritti Riccardiano 2752 e Vat. Lat 10656*

Anche se in questa sede non è possibile offrire un'analisi più approfondita di questi tre manoscritti, per altro già offerta in studi cui si rimanderà a breve, bisogna almeno sottolineare l'importanza di queste sillogi miscellanee: esse riflettono i gusti della corte ed in particolare modo dei monarchi e mostrano quanto la produzione lirica fosse concepita soprattutto per una fruizione occasionale. La presenza di nomi noti tra gli autori di queste raccolte ne è la prova più evidente: oltre alla ricerca di una misura macrotestuale in grado di accogliere e valorizzare i loro testi, i poeti aragonesi erano impegnati in un esercizio letterario ludico e quotidiano.

Il cosiddetto *Canzonero* del conte di Popoli⁴ è una raccolta miscellanea di vari autori – molti dei quali anonimi – composta verso la fine degli anni '60. Essa è tradita in unica copia nel manoscritto cod. it. 1035 della BNF e consta di una serie di testi, prevalentemente sonetti, di tema amoroso – per la maggior parte – devozionali e comici, con evidenti tracce del dialetto napoletano; non manca infine un'esigua sezione in spagnolo, significativa per comprendere l'influenza della cultura iberica sulla poesia prodotta alla corte aragonese.

In esso sono contenuti alcuni testi di De Jennaro e Galeota, unici due autori ad avere elaborato un proprio canzoniere strutturato ed ad avere dunque un'identità poetica ben definita; la produzione di altri poeti minori, come Cola di Monforte, Coletta di Amendolea, Leonardo Lama, Michele Riccio, Francesco Spinelli, Giovanni di Trocculli, è nota invece soltanto grazie al *Canzonero*. Si tratta perlopiù di funzionari di corte, spesso proprietari terrieri di origini nobiliari che si dilettaavano di poesia, senza però la pretesa di assumere il vero e proprio *status* di poeta. Vi sono infine altri autori non identificabili che si firmano con pseudonimi (Volumbrella Parrino, Fatio, An. Ci. e Periteo) ancora non ricondotti ad un'identità reale.

⁴ A proposito si veda la tesi di dottorato, consultabile on-line, di M. Gil Rovira, *Il Canzonero del conte di Popoli. Ms. ital 1035 de la Biblioteca Nacional de Paris*, Departamento de Filología Italiana, Universidad Complutense de Madrid, a. a. 1991-92 in cui è accolta l'edizione integrale del codice. L'ampia introduzione inoltre raccoglie informazioni biografiche sugli autori. Sul conte di Popoli, Giovanni Cantelmo si veda almeno la voce del *DBI* a cura di R. Feola, vol. 18 (1975).

Il *Cansonero*, seppur miscellaneo, eterogeneo nei temi e scritto da più mani, conserva una profonda unità e compattezza di fondo: le relazioni di amicizia e di nobile scambio intellettuale che legano gli autori si riflettono anche nei loro testi, molti dei quali concepiti proprio come risposte ai sodali.

I testi dichiaratamente politici sono pochissimi: si può citare in realtà soltanto il 91, dedicato al giovane Ferrante, definito secondo un *topos* invalso un «novo Alexandro» e un «Cesare novello». Il sonetto 39 celebra invece le bellezze di Lucrezia D'Alagno, amante di Alfonso e una delle figure più in vista della corte aragonese.

Vi sono inoltre riferimenti piuttosto comuni all'ermellino, animale che per gli Aragonesi, come si vedrà meglio, riveste un forte significato politico in quanto è il simbolo dell'ordine cavalleresco dell'Armellino istituito da Ferrante nel 1465. Seppur molti di tali componimenti siano chiaramente di natura amorosa, l'appello ad un simbolo tanto caro non può essere casuale.

La raccolta si chiude con una serie di epistole, alcune delle quali dedicate a Ferrante in cui lo si omaggia secondo le più tradizionali figurazioni, elencandone le virtù a lui comunemente attribuite:

Alto e victoriosu Signore, a la tui volontà né dei né huomini aveno possuta, non posseno resistencia alcuna fare né niuno divino o humano pensiero po essere a cte occhulto. E che sempre la toa dolce e graciosa lege fo a la rustica e villana gente inimicha e anche li toi suditi per la inestimabili toa potencia, li fai dalli altri, como loro dal primo in sustancia e qualità de natura, discernere.

(*Cansonero*, Lettera a Ferrante)

Le raccolte miscellanee tramandate dai manoscritti Riccardiano e Vaticano latino hanno invece un carattere più spiccatamente popolare.

Il manoscritto Riccardiano 2752, descritto nel dettaglio da Giovanni Parenti⁵, oltre a consegnarci la produzione lirica di un poeta aragonese semisconosciuto, Antonio Caracciolo, da non confondere con Pietro Antonio, autore di farse, accoglie una miscellanea di componimenti di poeti napoletani, come De Jennaro e Galeota, e testi adespoti.

Altrettanto affascinante è la raccolta del manoscritto del Vaticano Latino 10656, studiata ed in parte pubblicata da Bronzini⁶.

⁵ G. Parenti, «Antonio Carazolo desamato». *Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752*, in «Studi di filologia italiana», 37 (1979), pp. 119-279.

⁶ G. B. Bronzini, *Serventesi, barzellette e strambotti del Quattrocento dal codice vat. lat. 10656*, Bari, Adriatica, 1971.

La silloge aragonese del Riccardiano, che meriterebbe una pubblicazione integrale, proprio perché aiuta a comprendere alcune dinamiche di gruppo, si presenta come «un'opera collettiva di poeti a mezzo tempo, destinata prima di ogni altro allo svago pubblico cortigiano ma anche a trasferirsi nelle sale signorili a ambienti più modesti, a raggiungere strati più ampi e meno eletti di utenti. Vicina anche per gusto alla poesia popolare, questa produzione si garantisce il successo piuttosto che attraverso la bravura dei solisti, con la tenuta dell'insieme e la compattezza dei risultati [...]»⁷.

Il gusto della poesia popolare – come lo definisce Parenti – si riflette nella preferenza per il metro dello strambotto, ampiamente sfruttato da Galeota e Antonio, anche per accogliere temi della tradizione lirica petrarchista.

I numerosi testi a tema politico della raccolta affrontano fatti di attualità e accolgono invettive e celebrazioni encomiastiche. Una larga parte di questi testi appunta l'attenzione sull'episodio della presa di Otranto del 1480, da una parte esaltando il pronto intervento del monarca e di Alfonso duca di Calabria, dall'altra scagliando anatemi sui turchi, secondo *topoi* ormai invalsi. Più allusivi e non sempre immediatamente perspicui sono i rimandi alla ben nota congiura dei baroni e all'invasione di Carlo VIII.

3. *Il genere pastorale*

Molto è stato scritto sull'*Arcadia* di Sannazaro e, in relazione ad essa, sulla *Pastorale* dejennariana, mentre sono rimaste in ombra altre opere, sempre di matrice bucolica, composte nello stesso periodo e nella stessa area, che condividono il medesimo codice dei due prosimetri maggiori: l'importanza del prosimetro di Sannazaro ha determinato difatti l'inevitabile marginalità degli altri esemplari, certamente minori, ma altrettanto importanti per definire il complesso sistema di simboli e allegorie della bucolica napoletana⁸.

⁷ G. Parenti, «Antonio Carazolo desamato», p. 123.

⁸ In generale sul genere pastorale si vedano: E. Carrara, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909; D. De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica», 2 (1981), pp. 61-78; S. Carrai (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998; A. Comboni, A. Di Ricco, *Il prosimetro nella letteratura italiana*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2000. Nello specifico sulla bucolica a Napoli si rimanda a M. Pieri, *Dalla lirica alla festa: il caso dell'egloga nella lirica aragonese*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *La nascita del genere pastorale in Europa, Atti del Convegno di Studi di Viterbo, 31 maggio – 3 giugno 1984*, Viterbo, Centro studi sul teatro Medievale e Rinascimentale, 1985, pp. 71-89.

Scopo del presente capitolo sarà quello di ampliare la fitta rete di relazioni intertestuali nel tentativo di mostrare quanto i due prodotti più noti di questo genere siano in realtà frutto non solo del genio individuale, ma di un dialogo costante tra i poeti aragonesi che condividevano lo stesso ambiente e generalmente la condizione sociale.

Si è scelto dunque di favorire un'analisi complessiva, di genere, evitando invece trattazioni sulle singole opere – come la *Pastorale* di De Jennaro e l'*Arcadia* di Sannazaro – per le quali si può disporre di un'ormai ricca bibliografia specifica⁹.

Senza la pretesa di offrire risultati nuovi, si cercherà in primo luogo di comporre una sintesi degli interventi critici sull'argomento, verificando inoltre se ciò che è stato detto a proposito di una singola opera possa essere applicabile anche alle altre.

Anzitutto la poesia bucolica adopera prevalentemente il metro della terzina, anche se nelle opere aragonesi – la *Pastorale* di De Jennaro, l'*Arcadia* di Sannazaro e l'*Egloga* di Rustico Romano – sono presenti inserti frottolistici.

Il velame pastorale consente ai poeti di esprimersi più liberamente su questioni di attualità, in alcuni casi scagliandosi contro il potere regio e più in generale proponendo un'immagine poco rasserenata e rassicurante del regno.

Se la poesia encomiastica, come si vedrà meglio, ha come sfondo il passato glorioso (mitico o storico che sia) e il futuro delle profezie, *ante* e *post factum*, la vicenda narrata nel genere pastorale si colloca sempre nella sfera temporale presente.

La poesia bucolica, il cui codice è comune a tutti gli scrittori aragonesi, cela riferimenti politici sfumandoli e rendendoli, per noi lettori moderni, in molti casi addirittura incomprensibili. Si può dire – semplificando – che il genere bucolico rappresenti il polo negativo della poesia politica, mentre la visione-trionfo incarna senza dubbio quello positivo: solo nelle pastorali è possibile scorgere, ove si riesca a deciptare l'allegoria, la realtà di un regno ormai al tramonto, minato da conflitti interni mai sedati del tutto, nonostante gli anni di pace e prosperità garantiti in particolar modo da Alfonso il Magnanimo e dal figlio Ferrante.

La *Pastorale* di De Jennaro, scritta tra il 1482 e il 1508, si compone di 15 egloghe – amoroze e politiche – precedute da un testo in prosa, il *Transcurso del voluntario exilio*, in cui il poeta denuncia la corruzione dei funzionari regi, in

⁹ Per una bibliografia completa ed aggiornata sull'*Arcadia* si rimanda alla recente edizione dell'opera a cura di C. Vecce (Roma, Carocci, 2013). Altri riferimenti bibliografici verranno indicati nel corso della trattazione.

particolare di Antonello De Petrucis, segretario del re, e del consigliere Francesco Coppola, ritenuti responsabili dell'esproprio del podere delle Fratte e dell'organizzazione della congiura dei baroni ai danni di Ferrante.

Alle violente invettive si alternano lamenti per l'assenza di Alfonso duca di Calabria, l'erede al trono di Ferrante, l'unico ritenuto in grado di riportare pace e giustizia nel regno. De Jennaro presenta la situazione politica del regno napoletano, le vicende private e i personaggi che ne sono protagonisti sotto le spoglie pastorali: la controfigura dell'autore è il pastore Januario, re Ferrante il Fauno, Alfonso Osnofla, Coppola e De Petrucis i lupi rapaci, ecc...

L'unica edizione sino ad oggi disponibile della *Pastorale* si deve alle cure di Erasmo Pèrcopo¹⁰. Questo lavoro era però viziato da un giudizio errato sulla composizione dell'opera, giudizio che si palesa in maniera evidente nel titolo che Pèrcopo attribuì al proprio lavoro: *La prima imitazione dell'Arcadia*. Lo studioso riteneva infatti che le egloghe dejennariane fossero state scritte dopo l'*Arcadia* di Sannazaro e che ne rappresentassero quindi una mediocre imitazione.

Con un articolo del 1954 (*Le tre redazioni della pastorale di Pietro Jacopo De Jennaro*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», 131, 1954, pp. 303-351) in cui venivano definite con estrema accuratezza filologica le fasi redazionali della *Pastorale*, Maria Corti scardinò la tesi di Pèrcopo presentando finalmente l'opera dejennariana sotto una luce differente.

In breve, la studiosa riconosce tre fasi nella composizione dell'opera: nella prima, fatta risalire al 1482, e dunque a ridosso dell'esproprio del podere delle Fratte per volontà di re Ferrante, l'autore si limita a scrivere poche egloghe sciolte di denuncia dell'ingiustizia subita senza avere ancora elaborato un progetto unitario. Nella seconda fase (1484-86) i testi poetici vengono legati tra loro da un debole filo narrativo e soprattutto preceduti dalla prosa del *Transcurso*. Infine solo tra il 1504-07 si arriva alla versione definitiva con l'aggiunta di testi di argomento amoroso e religioso oltre che una revisione formale e linguistica. La conclusione della Corti è che «dati cronologici, contenutistici e stilistici rivelano un rapporto duplice nel tempo e nella direzione degli influssi tra i due poeti [De Jennaro e Sannazaro]»¹¹.

¹⁰ E. Pèrcopo, *La prima imitazione dell'Arcadia, aggiuntevi l'egloghe pastorali di Pietro Jacopo De Jennaro e di Filenio Gallo, ecc...*, Napoli, Luigi Pierro, 1894.

¹¹ P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, p. XIII. Per comprendere la profonda vicinanza tematica, allegorica e formale di *Arcadia* e *Pastorale* si vedano M. Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio*, Napoli, Liguori, 2001, P. Sabbatino (a cura di) *Iacopo Sannazaro: la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2009 e il più datato ma sempre utile G. Folena, *La crisi linguistica del Quattrocento e l'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952.

Jacopo Sannazaro cominciò ad attendere alla composizione delle prime egloghe dell'*Arcadia* nei primi anni '80, per giungere alla prima redazione dell'opera nel biennio '84-'86. La raccolta venne abbandonata per circa un decennio e ripresa ed ampliata tra il 1490 e il '96. Venne infine stampata a Napoli nel 1503.

Vanno infine ricordati i testi bucolici accolti nelle rispettive raccolte da Francesco Galeota e Rustico Romano; la scelta di inserire in un canzoniere amoroso – seppur decisamente *sui generis* – componimenti bucolici appare piuttosto insolita ed è difatti opzione di questi due soli autori.

Rustico compone un'egloga apparentemente dedicata alla morte di Galeazzo Maria Sforza, assassinato il 26 dicembre 1476. Al di là di un'analisi puntuale, che verrà svolta nel capitolo dedicato a Perleoni, è bene rilevare la vicinanza lessicale ed allegorica tra questo testo e le bucoliche di Sannazaro e De Jennaro.

Purtroppo data l'impossibilità di datare con precisione il testo di Rustico, non ci sono sufficienti elementi per determinare se si debba all'autore romano l'elaborazione del codice bucolico aragonese o se esso sia frutto di un confronto su temi di poetica e politica con altri autori cortigiani.

Sin dalla prima egloga di *Arcadia* e *Pastorale* i poeti pastori introducono il sistema di allegorie con cui alludono a personaggi reali e a categorie sociali della Napoli quattrocentesca. Come ha rilevato Fenzi¹², nell'*Arcadia* è possibile individuare un sistema simbolico quadripartito: i saggi e ricchi pastori altri non sono se non i grandi feudatari del Regno, avversi alla monarchia ma temuti e rispettati per il loro immenso potere economico e politico; i pastori poveri, di cui il protagonista fa parte, sono invece i nobili cittadini, cui più volte i sovrani hanno espropriato le terre per riempire le casse dello stato; i lupi rappresentano i funzionari regi, come appunto De Petrucciis, che contando sulla complicità o la nonocuranza dei sovrani, si arricchiscono grazie a furti e latrocini; infine i cani sono coloro che dovrebbero esercitare un ruolo di controllo, ma in realtà chiudono gli occhi di fronte ai crimini dei lupi, forse incoraggiati dagli stessi regnanti.

È assai più interessante la definizione di una ben determinata gerarchia sociale, che seppur celata dall'allegoria, è in realtà facilmente comprensibile. I pastori ricchi sono al riparo da tutto, proprio in virtù delle loro ricchezze:

Ai greggi di costor lupi non predano:

¹² E. Fenzi, *L'impossibile Arcadia*, in P. Sabbatino (a cura di), *Iacopo Sannazaro*, p. 78.

forse temen de' ricchi. Or che vuol dir
ch'a nostre mandre per usanze ledano?
(I. Sannazaro, *Arcadia* II, 54-56)

I pastori poveri sono invece soggetti ad ogni forma di angheria e non sono in grado di difendersi in alcun modo né possono contare sulla giustizia regia.

Nella *Pastorale* di De Jennaro il sistema sociale tratteggiato si presenta in parte semplificato, in quanto manca la distinzione tra pastori ricchi e poveri: tutti i personaggi, compreso il protagonista, appartengono ad un'unica categoria, quella dei pastori poveri appunto, che s'identifica, anche in questo caso, con la nobiltà di seggio.

I grandi feudatari sembrano invece, in questo caso, assimilati ai lupi e si dimostrano pertanto altrettanto responsabili delle nefandezze che avvengono nel regno: conferma tale prospettiva l'invettiva scagliata contro Prospero Colonna ne *Le sei età de la vita* (P 1, 118-120 e G 10 235-49) soltanto perché aveva regolarmente acquistato da Ferrante il podere espropriato all'autore.

Come è stato notato, l'*Arcadia* si mostra scevra di riferimenti all'autorità regia: uno dei pochi accenni agli Aragonesi è accolto nell'egloga X, in cui il poeta teme che gli «dii» non siano più in grado di riportare la giustizia in terra:

ond'io temo gli dii non si riscotano
dal sonno, e con vendetta ai boni insegnino
sì come ai falli de' malvagi notano
(I. Sannazaro, *Arcadia* X, 10-12)

Nella *Pastorale* dejennariana invece i regnanti divengono dei veri e propri personaggi anche se non mancano a riguardo contraddizioni dovute alla stratificazioni delle redazioni. La *Pastorale* si apre come invettiva anti-aragonese e si chiude come panegirico ad Alfonso, senza che però questa discrasia ideologica venga adeguatamente giustificata.

Nelle prime egloghe il poeta allude a Ferrante con il simbolo del «leone» lamentando la sua scarsa presenza e prontezza nel punire i rei:

dico quel latro – ch'oggi il leon guida:
misero! Ché si fida – in sua speranza,
che crutia per usanza – in ogni canto!
(P. J. De Jennaro, *Pastorale* I, 133-35)

La prima redazione di questi testi mostrava ancora più impietosamente l'inettitudine regia nell'amministrare lo stato e nel far rispettare le leggi. Ciò che indigna il poeta, lo si è accennato, è proprio l'ingiusto esproprio che aveva subito da parte del re e pertanto, attraverso l'allegoria pastorale, egli sente di dover denunciare il furto subito; in seguito invece tutte le colpe furono attribuite al regio segretario Antonello De Petrucis, il quale, nel frattempo, si era macchiato del reato ben più grave di aver tramato contro il re nella nota seconda congiura dei baroni.

Tuttavia, man mano che la narrazione si dispiega e volge al termine, il poeta sente che soltanto Alfonso, il «gargar Osnofla» nella *fictio* pastorale, può porre rimedio alla situazione riportando il regno alla pace.

Gli Aragonesi, assumendo la statura di personaggi, sono gli unici in grado di imporre una svolta, in positivo o in negativo, alla vicenda mentre i pastori rimangono impotenti nell'attesa.

L'egloga di Rustico Romano offre la rappresentazione allegorica di una realtà sociale bipartita tra lupi e leoni da una parte e i pastori dall'altra; anche Ferrante compare sotto le vesti allegoriche del «pastore egregio» (*Perleone Egloga*, 127).

I leoni potrebbero essere, verosimilmente, notabili e maggiorenti del regno collusi con il baronato, da sempre recalcitrante a riconoscere l'autorità regia. Significativa è invece l'assenza dei cani, che nei testi di De Jennaro e Sannazaro rappresentavano l'autorità di controllo dormiente di fronte alle angherie commesse dai ribelli. Tuttavia, come si cercherà di mostrare nel capitolo su Rustico, l'egloga fu probabilmente composta prima dello scoppio della rivolta e dunque non è possibile sovrapporvi perfettamente il sistema di allegorie politiche di *Arcadia* e *Pastorale*.

Nella *Strussola in laude del duca di Calabria* il sistema sociale proposto è appena abbozzato, tanto che oltre ai cani mancano persino i lupi. Il poeta si limita a denunciare l'infelice condizione di vita in cui versano i pastori, senza però indicarne la causa precisa. Egli sa solo che Sonofla – Alfonso duca di Calabria – è l'unico a potere riportare la pace.

L'attesa messianica per il ritorno di Alfonso, come si è visto, è tratto saliente della bucolica aragonese, ma non solo. L'egloga 367 di Niccolò da Correggio¹³, in cui si affronta l'episodio della congiura dei baroni, propone l'immagine del duca salvatore e liberatore dalla furia veneziana. Anche le *Pastorali* di Boiardo insistono

¹³ Si legge in N. da Correggio, *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969, pp. 357-60.

sull'attesa della città di Ferrara per l'arrivo di Alfonso che avrebbe dovuto sostenere la guerra di Ercole d'Este contro la Serenissima.

Tornando ora al testo di Correggio, è importante notare che la trasposizione allegorica dell'assetto sociale napoletano, nonostante la brevità del testo, appare complessa quasi quanto quella arcadica: oltre ai pastori, vi sono ovviamente i lupi, alcuni dei quali travestiti da pastori, e i cani, incapaci di garantire l'osservanza delle leggi:

Ma non sciai tu che mal fa chi si fida
de can che dormino e di servi iniqui
ove lupo famelico se annida?
(N. da Correggio, *Rime* 367, 70-73)

Il travestimento dei lupi in pastori, la presenza di cani dormienti e di un non meglio identificato pastore che «si tiene un semideo» (*Rime* 367, 55) qualifica una situazione degradata in cui niente, o quasi, è ciò che sembra realmente. Come Sannazaro, Niccolò recupera l'immagine del ladro Caco, che potrebbe identificarsi proprio con papa Innocenzo VIII, alleato dei ribelli:

al nido ove già fe' longa dimora
con duplicato capo l'ucel d'oro,
un novo e maggior Cacco vi si onora.
(N. da Correggio, *Rime* 367, 34-36)

I testi pastorali aragonesi, che condividono unanimemente il medesimo sfondo storico – gli anni della congiura baronale – non restituiscono mai l'immagine di una società divisa, secondo categorie manichee, tra bene e male. Già si è osservata l'alternanza di toni con cui De Jennaro e Sannazaro contestano ai regnanti la loro ignavia e l'intesa con i funzionari dediti al malaffare.

Nei primi versi dell'egloga prima dell'*Arcadia* il poeta si sofferma sul noto malcostume di stringersi intorno al vincitore umiliando lo sconfitto:

Vedi ch'al vincitor tutte soccorreno
e vannogli da tergo, e 'l vitto scacciano
e con sembianti schivi ognor l'aborreno.
E sai ben tu che i lupi, ancor che tacciano,
fan le gran prede; e i can dormendo stannosi
però che i lor pastor non vi s'impacciano.
(I. Sannazaro, *Arcadia* I, 7-12)

I lupi trovano quindi pieno appoggio perché sono forti e vittoriosi, mentre gli umili e gli sconfitti non hanno nessuno che li protegga¹⁴. Non è difficile leggere in questi versi un'accusa rivolta contro gli Aragonesi, sempre pronti a celebrare vittorie ma forse meno inclini a soccorrere i più disagiati. Soltanto nel momento in cui si rendono conto che il potere baronale minaccia la loro stessa permanenza sul trono sono finalmente pronti ad agire.

La repressione di Ferrante dovette essere talmente violenta che neppure i più fedeli cortigiani riuscirono a giustificarla del tutto. Sannazaro per primo, protetto dal velo arcadico, denuncia l'ipocrisia, la mancanza di fede e il degrado morale del presente che investe tutti, nessuno escluso:

Nel mondo oggi gli amici non se trovano,
la fede è morta e regnano le 'nvidie,
e i mal costumi ognor più se rinnovano.
(I. Sannazaro, *Arcadia* VI, 4-6)

L'autore prende infine posizione per difendere i buoni pastori che nulla hanno a che fare con l'errore commesso da uno solo, ma che evidentemente sono stati coinvolti nella durissima vendetta aragonese¹⁵:

Ma s'un commette il vicio e tu nol reggi,
che colpa n'hanno i greggi de' vicini?
Che sotto gli alti pini e i dritti abeti
si stavan mansueti a prender festa
[...]
(I. Sannazaro, *Arcadia* X, 117-20)

Il poeta ribadisce dunque l'incapacità di discernimento del re, che applica una giustizia sommaria, rivelandosi così iniquo anche nei confronti di chi gli era stato fedele.

Le egloghe dejennariane si configurano, nel loro complesso, dettate da un disagio personale dell'autore, conseguenza dell'esproprio, e molto di rado si prestano ad accogliere riflessioni più ampie ed articolate che coinvolgano la società intera. Superata l'avversione verso Ferrante, il poeta, a differenza di

¹⁴ Stessi concetti sono espressi, utilizzando il lessico pastorale, nel sonetto 49 del *Perleone* «Sprezza il forte leon la debil fiera, / né il generoso cor l'humil contende / che se per victo un infimo si rende / non è vincendo gloria a chi lo impera» (*Perleone* son. 49, 1-4). Per approfondimenti si rimanda al capitolo specificamente dedicato a Rustico.

¹⁵ Cfr. a proposito E. Fenzi, *L'impossibile Arcadia*, pp. 92-93.

Sannazaro, ribadisce più volte piena fedeltà e fiducia nei confronti di Alfonso, senza dubitare mai del suo alto senso di giustizia:

Qui non se vede mai da lui proscrivere
alma ragion, et sempre con giustitia
leggi observande et degne sòl perscrivere.
(P. J. De Jennaro, *Pastorale* VII, 56-58)

E di conseguenza i pastori innocenti non temono la sua vendetta, ma anzi si muovono ormai tranquilli e sicuri (*Pastorale* VII, 44-45 «i pastor quieti in ogni tempo iaceno, / né tempon lupo mai violento e subito»)¹⁶.

Rustico Romano e Francesco Galeota mostrano invece nelle rispettive opere un atteggiamento più ambiguo, negando di fatto un'opposizione manichea tra il bene – incarnato dagli Aragonesi – e il male, ovvero i congiurati. Essi delincono, pur con tutte le costrizioni che l'appartenenza alla corte imponeva, una realtà a tinte fosche, in cui alla ribellione dei baroni risponde l'altrettanto terribile vendetta mascherata da clemenza di Ferrante.

Galeota, in piena coerenza con le scelte di De Jennaro, nella *Strussula in laude del duca di Calabria* presenta Alfonso, indicato con l'anagramma di Sonofla, come il salvatore della patria di cui si attende il ritorno dalla guerra di Ferrara. Anch'egli sotto le vesti bucoliche descrive una situazione di evidente degrado, determinato dalle ruberie dei lupi, cui si oppongono gli sforzi del solo Sonofla.

Tuttavia, come si vedrà meglio nel capitolo dedicato a Galeota, il poeta non rinuncia ad offrire un punto di vista differente sulla situazione presente, mostrando una sensibilità non diversa da quella di Sannazaro:

sapiati ch'ill'è morta la verità,
con essa insieme andao speransa e fé,
dico beata in sé,
che n'ha lassati in tenebre qui giù,
poi donde scese ritornaò là su.
(F. Galeota, *Colibeto* 246, 7-11)

La verità che consente di giudicare correttamente è morta lasciando tutti, anche il re, nelle tenebre; di conseguenza anche la speranza e la fede non albergano più tra i sudditi.

¹⁶ Nell'egloga IX della *Pastorale*, il pastore Gianuario si rivolge ad Osnofla con queste parole: «Tu sei Osnofla [...] che non consenti inlicito per licito». La giustizia è quindi la caratteristica più importante che distingue Osnofla e la sua azione pacificatrice.

Le egloghe aragonesi si soffermano insistentemente sulla difficoltà dei poeti pastori a cantare a causa della crisi politica. Santagata ha notato come nell'*Arcadia* considerazioni sulla decadenza etico-politica s'intreccino a quelle sulla decadenza etico-poetica: «il testo stabilisce tra di loro un nesso preciso: da una situazione di crisi politica – una crisi che, dal punto di vista ideologico, non poteva essere interpretata se non come effetto, e nello stesso tempo, causa di traviamiento morale – consegue una grave perturbazione nel campo della poesia»¹⁷.

Allo stesso modo nella *Pastorale* non mancano riferimenti alla crisi poetica:

sbandita hoggi è del tutto ogni letitia,
ogni sampogna è rauca, et più non sentese
piacer che vinca el pianto e la pigritia
(P. J. De Jennaro, *Pastorale* I, 70-72)

Ma, coerentemente con lo sviluppo narrativo del prosimetro, la pacificazione imposta da Alfonso consente finalmente ai pastori di tornare a cantare:

Cantate omai, pastor, che 'l tempo giungere
vedete, che ciascun per mandra e grottola
securamente pò sue bacche mungere.
Cantate unitamente nova frottola,
ringratiando le benigne fatora,
ch'or teme ogni fier lupo et ogni nottola.
(P. J. De Jennaro, *Pastorale* X, 67-72)

L'*Arcadia* di Sannazaro non contempla invece un ritorno alla pace e alla serenità primigenie: non c'è soluzione alla crisi e al disfacimento del presente.

Anche nella *Strussula in laude* il poeta manifesta la difficoltà per i pastori di cantare, mentre nell'*Egloga* di Rustico il *topos* non viene sfiorato. Ciò potrebbe essere un'ulteriore conferma dell'antiorità del testo di Perleoni rispetto a quelli dei colleghi databili negli anni '80. Egli probabilmente introduce alcune categorie

¹⁷ M. Santagata, *La lirica aragonesa*, p. 343. I passi in cui il poeta denuncia uno scarso interesse dei pastori per la poesia sono molti; tra questi forse il più interessante è accolto nell'egloga X: «Selvaggio, oggi i pastor più non ragionano / de l'alme Muse, e più non pregian naccari, / per che per ben cantar non si coronano» (*Arcadia* X, 4-6). Sannazaro pare ritenere necessario l'intervento delle Muse anche per la poesia pastorale, da sempre ritenuto un genere stilisticamente inferiore. Quest'importanza verrà invece negata nel Canzoniere con la considerazione che la bucolica quanto la lirica amorosa non sono in grado di condurre il poeta all'immortalità.

simboliche che poi verranno ampliate ed adattate alla congiura in atto: tra queste, come si è visto, anche le riflessioni sulla poesia.

Le analogie tra i testi bucolici aragonesi risultano macroscopiche persino ad una lettura superficiale. E non si tratta semplicemente di convergenze tematiche, ma anche lessicali e stilistiche. È verosimile supporre che coloro che si dedicarono alla poesia pastorale elaborarono congiuntamente, ognuno seguendo il proprio percorso artistico, il sistema allegorico con cui riproducevano il presente storico. Forse ancor più degli altri generi, quello bucolico risente delle influenze ‘di gruppo’, innestando dei meccanismi di forte intertestualità che andrebbero indagati con maggiore accuratezza. Solo seguendo questa strada si potrebbe giungere alla decrittazione dei testi perché, lo si è rilevato brevemente, i simboli e le allegorie assumono sempre il medesimo significato, alludendo alle medesime figure reali, in ogni testo preso in esame.

4. *I generi teatrali*

Grande fortuna hanno avuto nella produzione cortigiana aragonese i sottogeneri drammatici – farsa, gliommero e intramesa – che spesso contengono allusioni politiche, non solo celebrative ma anche di denuncia¹⁸.

Le farse¹⁹, testi teatrali in versi di breve lunghezza, ebbero alla corte napoletana un successo superiore rispetto a molte altre parti d'Italia: esse venivano messe in scena alla presenza della famiglia reale per semplice intrattenimento o per commemorare eventi significativi della vita del regno.

Secondo Marzia Pieri al genere ‘nazionale’ della farsa manca «un catalizzatore classicistico in grado di portarne gli esiti a formale maturazione»²⁰: difatti non si rileva in esse né la presenza dei grandi commediografi latini, come

¹⁸ Per una rassegna più precisa di questi generi si vedano M. Bersani, *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese*, in «Studi e problemi di critica testuale», 26 (1983), pp. 59-77; N. De Blasi, *Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommero) nella Napoli aragonese*, in Aa Vv *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991*, Roma, Salerno, 1993, 2 voll., pp. 129-159 e C. A. Adesso, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, Firenze, Olschki, 2009.

¹⁹ Il termine deriva dal francese «farce», propriamente «ripieno di pietanza». Per estensione il termine indica un breve componimento drammatico da recitare nell'intervallo di uno spettacolo teatrale di lunghezza maggiore. Dalla Francia la parola giunge a Napoli e sulla fine del Quattrocento il genere conobbe un enorme successo emancipandosi dal ruolo secondario cui l'origine del termine sembrava relegarlo.

²⁰ M. Pieri, «*Sumptuosissime pompe*»: *lo spettacolo nella Napoli aragonese*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, I, Roma, Salerno, 1985, pp. 39-82: 56.

Plauto e Terenzio, né di Vitruvio, per cui Alfonso nutriva un certo interesse. Sempre la Pieri individua due macrocategorie di farse, a seconda del contenuto: «il primo di carattere encomiastico e decorativo con protagonisti allegorici e apparati di una certa complessità, costituisce solo la documentazione scritta (e in volgare) di feste già ampiamente accreditate negli anni precedenti; nel secondo, di nuovo tipo, compaiono invece personaggi della vita quotidiana in scenette comiche molto elementari, analoghe ai contrasti che già farcivano le sacre rappresentazioni quattrocentesche in Toscana»²¹.

Le farse, seppur non esclusive dell'area napoletana, rappresentano il genere teatrale eletto della corte aragonese: esse prendono il posto delle commedie, volgarizzate o nuove, nonostante la presenza di Plauto e Terenzio fosse ben attestata nella biblioteca reale. Tuttavia, come sostiene Bersani, dal punto di vista della codificazione ci si trova di fronte ad un genere piuttosto debole, privo di invarianti individuabili su differenti livelli: «il genere della farsa è una specie di contenitore vuoto, dalla forma abbastanza indefinita, che viene riempito di volta in volta di materiali eterogenei»²².

Anche quando le farse si avvicinano ai *Triumphs*, per espedienti narrativi e strutturali, presentano delle particolarità metriche non riconducibili al poema petrarchesco, ma proprie del genere stesso. Esse venivano infatti scritte, nella maggioranza dei casi, con lo stesso metro degli gliommeri, ovvero endecasillabi con rimalmezzo. Anche questi ultimi, che esibiscono come caratteristica peculiare la presenza di un preciso destinatario, accolgono di frequente temi politici, e parole di denuncia e scontento nei confronti delle autorità regnanti. In essi però, mancando la componente celebrativa, il modello trionfale è del tutto assente.

Una valutazione complessiva di genere risulta difficile anche perché le farse giunte sino a noi sono in numero piuttosto modesto, nonostante si abbiano testimonianze di una produzione massiccia. Gli stessi autori ritengono la propria produzione farsesca secondaria e subordinata a generi più impegnativi e pertanto non si occupano della loro conservazione e pubblicazione. Pochissimi sono inoltre i testi corredati di indicazioni sceniche che possano fare luce sull'allestimento scenografico e coreografico.

Alle sei farse sannazariane vanno aggiunte la *Rappresentazione allegorica di Voluttà, Virtù e Fama* e gli *Acti scenici* di Serafino Aquilano, le farse di Antonio Ricco, di Giosué Capasso – la prima acefala, dedicata a Beatrice d'Aragona, la

²¹ M. Pieri, *Sumptuosissime pompe*, p. 59.

²² M. Bersani, *Alla ricerca dello specifico testuale nelle «Farse» del Sannazaro*, in «Lettere italiane» 34 (1982), pp. 506-29: 508.

seconda dialogata *Del Bene e del Male* – e quella di Pietro Antonio Caracciolo intitolata *Il Magico*; completano il *corpus* alcuni testi adespoti tutti in forma manoscritta²³.

Come spiega l'Addresso «la farsa aragonese si affida strutturalmente alla successione di monologhi di endecasillabi con rimalmezzo ed ha per lo più un carattere allegorico in cui spiccata e costante è l'allocutività nei confronti del pubblico cortigiano e del sovrano aragonese in particolare, connessa dunque al tema encomiastico»²⁴. Difatti i monarchi erano sovente gli organizzatori e i promotori oltre che gli spettatori delle rappresentazioni e i poeti, a loro volta, oltre a comporre i testi, avevano il compito dell'allestimento scenico e, in alcuni casi, pure della composizione delle musiche e della recitazione.

Il termine intramesa (*entremés*) si ricollega, nella prima parte del Quattrocento, a festività e processioni religiose, particolarmente diffuse in area iberica, comprendente l'attuale territorio spagnolo e il Portogallo. Sul versante laico le *entremeses* hanno strette connessioni con la convivialità, come la stessa etimologia lascerebbe supporre²⁵.

Non va dimenticato infatti che i banchetti divengono dei veri e propri eventi comunicativi, utilissimi strumenti per la propaganda politica attraverso i quali i sovrani potevano dar mostra delle loro virtù sociali, quali magnificenza e liberalità. Pontano dedica un trattato – il *De Conviventia* – specificamente a questo tema, nella convinzione che dietro tutto ciò che superficialmente viene percepito come intrattenimento si celino invece propositi ed ambizioni ben più profonde e complesse. Difatti, a seconda dello scopo che il signore si prefigge, mutano anche le caratteristiche del banchetto e degli spettacoli: se egli si pone come fine l'ottenimento di un vasto consenso popolare basterà offrire un abbondante pasto, senza molta attenzione alla qualità, corredato da spettacoli teatrali che muovano al riso; se invece all'occasione conviviale partecipano membri della nobiltà, il signore dovrà dar mostra di grande raffinatezza sia con i cibi offerti sia con gli spettacoli. Infine il banchetto può essere offerto per rendere omaggio ad una personalità di riguardo in visita e dunque l'obiettivo principe sarà quello di

²³ In appendice a B. Croce, *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, (IV ed.) Bari, Laterza, 1947 si legge la trascrizione dal cod. Riccardiano 2752 dell'anonima *Farsa de lo sposo risanato*. Il cod. It. 265 della Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (interamente digitalizzato on-line) riporta in unica copia le farse di Capasso e Caracciolo, in aggiunta ad un testo anonimo e alcuni componimenti lirici di Sannazaro.

²⁴ C. A. Addresso, *Teatro e festività*, p. 77.

²⁵ Il breve spettacolo, spesso di natura allegorica, veniva infatti offerto tra una portata e l'altra del banchetto. Sull'intramesa si veda N. D. Shergold, *A history of the spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.

stupire e dilettere²⁶. Ciò che risulta chiaro dai numerosi resoconti di tali momenti di convivialità è il nesso inestricabile tra cibo e intrattenimento, inteso sia come ludus – caccia, giostre, ecc... – sia come rappresentazione teatrale, con una componente letteraria variabile, a seconda della raffinatezza dell'autore. Si tratta perlopiù di spettacoli rigidamente schematici, che vedono la comparsa di figure allegoriche, sulla scorta dei *Triumphs* petrarcheschi.

La polisemia del termine intramesa non permette di inquadrare con precisione tale genere letterario, spesso sovrapponibile alla farsa stessa, soprattutto in contesto laico e celebrativo. L'intramesa poteva infatti anche essere messa in scena al momento dell'entrata di un monarca in città, come sorta di benvenuto offerto dalla cittadinanza, o durante una sfilata trionfale che coinvolgesse personaggi illustri del regno.

Vista la rilevanza e la centralità del genere drammatico e delle rappresentazioni alla corte aragonese, e visto come tali testi si fanno molto spesso strumento della propaganda politica, non si potrà fare a meno di prenderli in considerazione, nonostante il presente lavoro si eserciti prevalentemente su un *corpus* letterario. Osservazioni a riguardo si limiteranno dunque ad aspetti contenutistici, mentre si tralasceranno osservazioni più puntuali sulle modalità di messa in scena e sugli espedienti formali.

Oltre agli esemplari di Giosué Capasso e Jacopo Sannazaro di cui si avrà modo di parlare nel capitolo loro dedicato, merita una menzione la farsa di Pietro Antonio Caracciolo²⁷ intitolata *Il Magico*. Essa appartiene alla categoria delle farse 'allegorico-encomiastica' e s'ispira al modello luciano del *Dialogo dei Morti*. Questa in sintesi la trama: presentatosi alla corte aragonese al cospetto del re, dopo essersi aver decantato le proprie doti, il magico evoca con le sue arti le ombre di Aristippo, Diogene e Catone che, giunti in scena sulla barca di Caronte, espongono le loro opposte teorie filosofiche. Entrambi però concludono i rispettivi monologhi con un elogio di Ferrante al cui cospetto venne recitata la farsa.

Diogene afferma che la vera virtù, che egli ha cercato invano per tutta la vita, è incarnata nel sovrano aragonese; allo stesso modo Aristippo,

²⁶ Per approfondimenti si veda C. Benporat, *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Olschki, 2001.

²⁷ Per il profilo biografico di Pietro Antonio figlio del poeta Giovan Francesco, autore dei canzonieri *Amore* e *Argo* si rimanda alla voce del *DBI* a cura di G. Parenti, vol. 19 (1976). Ulteriori informazioni si ricavano in C. A. Adesso, *Teatro e festività*, pp. 92-117, dove è accolta l'edizione della farsa (la prima trascrizione diplomatica si deve a F. Torraca in *Farse napoletane del Quattrocento*, in *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Vigo, 1884, pp. 427-444.

coerentemente con la dottrina edonistica, esalta il potere terreno di Ferrante che si diffonde dal cielo agli abissi. Infine è il turno di Catone il Censore che offre al re principi di buon governo basati su alcuni fondamentali assunti etici. Egli completa il suo discorso con una rassegna di eroi classici repubblicani che si sono distinti per la morale specchiata e le azioni compiute. Tuttavia, visto il modello ispiratore e la fruizione ludica e cortigiana della farsa, Catone esorta il monarca a cogliere il *carpe diem*, godendo, finché è in tempo, dei favori che la vita gli ha concesso.

L'esempio de *Il Magico* è particolarmente interessante perché dimostra come anche un genere satirico e irriverente come il dialogo luciano poteva piegarsi alla finalità encomiastica. Caracciolo predilige indubbiamente la componente moralistica, lasciando invece in secondo piano gli eccessi iperboliche che contraddistinguono le opere di Luciano. Ciò era in parte dovuto alla necessità di comporre un'encomio a Ferrante ma in parte anche alla preferenza quattrocentesca per la rimodulazione in chiave morale dei satirici classici, tra cui, in senso lato, va annoverato anche l'autore di Samosata.

5. *La poesia popolare*

Anche la poesia popolare in età aragonese conobbe una fase d'importante sviluppo, nobilitandosi progressivamente e accogliendo temi della tradizione alta, tra cui anche quello politico. Uno degli esempi più significativi è rappresentato dal canzoniere di Galeota, costituito quasi esclusivamente da strambotti, che divengono però dei collettori di tematiche amplissime non sempre riconducibili alla tradizione popolareggiante. La riscoperta e lo sviluppo letterariamente consapevole di questi generi risente, senza dubbio, dell'influenza della tradizione poetica fiorentina ed in particolar modo della produzione di Lorenzo e Poliziano²⁸.

Gli studi di Bronzini e le sue monumentali edizioni, come si è detto, si sono rilevate in questo ambito fondamentali per comprendere l'ampiezza del fenomeno.

Si è già accennato nelle pagine precedenti agli gliommeri²⁹, componimenti tipicamente napoletani in cui si cimentano anche autori di lirica alta. Si tratta di

²⁸ G. B. Bronzini, *Poesia popolare nel periodo aragonese*, in «Archivio storico per le province napoletane», 11 (1973), pp. 255-286 e Id., *Poesia popolare nel periodo aragonese in Atti del Congresso internazionale di Studi sull'età aragonese (Bari, 15-18 dicembre 1968)*, Bari, Adriatica, 1972, pp. 377-407.

²⁹ Nello specifico sul genere dello gliommero si vedano F. Torraca, *Li gliommeri di Iacopo Sanmazzaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 4 (1884), pp. 209-28; B. Croce, *Uno*

una produzione frammentaria, spesso adespota, in cui non di rado si vedono veicolati messaggi politici grazie alla parodia e alla farsa. L'unico gliommero di sicura attribuzione sannazariana è *Licinio se 'l mio inzegno* in cui si rievoca l'antico passato angioino contrapposto al presente di miseria aragonese.

A differenza della maggior parte delle opinioni espresse all'inizio del secolo scorso su questa produzione, considerata inferiore rispetto alla poesia aulica³⁰ proprio per il colorito popolare, Maria Corti sottolineava invece che gli autori di gliommeri «aspirano a una fusione di elementi letterari con altri popolareggianti, assunti come mezzi espressivi al fine di creare un'atmosfera di vivacità allusiva, quasi che un pizzico di popolare e di dialettale, autorizzato dall'analogo comportamento dei poeti toscani, e non solo toscani, contemporanei, fosse nuova linfa per una vecchia pianta, tocco di immediatezza partigianesca e qualche volta di comicità in un arredamento ormai stantio»³¹.

Parenti precisa però che «l'assenza nella Napoli aragonese di una forte classe media, o di un prepotente genio comico, non ha propiziato in quell'ambiente l'incontro tra la cultura popolare e il dialetto, che rimane, nella beffa linguistica esercitata col gliommero dalla cultura cortigiana ai danni di quella subalterna, uno strumento certo più conformistico (in senso politico) dello stesso toscaneggiare della lirica»³². Secondo Parenti gli gliommeri, pur essendo scritti in dialetto in realtà si fanno portavoce della prospettiva cortigiana burlandosi delle classi più basse non riuscendo mai a raggiungere i vertici della poesia comica di Burchiello, Ruzante e Folengo.

Tra gli autori di gliommeri meritano di essere ricordati Sannazaro e De Jennaro, entrambi impegnati sul fronte lirico e nel caso del primo anche della poesia latina. Lo gliommero *Eo non agio figli né fittigli* fu inizialmente attribuito da Parenti a De Jennaro, in virtù della convergenza tematica e stilistica con l'egloga anch'essa adespota di cui si sospettava una paternità dejennariana. Più recentemente De Blasi ipotizzò invece che sia l'egloga sia lo gliommero abbiano come autore lo stesso Sannazaro. Effettivamente i due gliommeri presentano

gliommero inedito del Quattrocento, in «Archivio storico per le province napoletane», 41 (1916), pp. 138-45; G. Parenti, *Un gliommero di P. J. De Jennaro. «Eo non agio figli né fittigli»*, in «Studi di filologia italiana», 36 (1978), pp. 321-65; I. Sannazaro, *Lo gliommero napoletano «Licinio se 'l mio inzegno»*, a cura di N. De Blasi, Napoli, Dante & Descartes, 1998; N. De Blasi, *A proposito degli gliommeri dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione*, in P. Sabbatino (a cura di), *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, pp. 29-57.

³⁰ Cfr. F. Torraca, *Rimatori napoletani del secolo XV*, in *Discussioni e ricerche letterarie*, p. 142 e sgg.; E. Percopo, recensione a Mandalari, *Rimatori napoletani del Quattrocento dal cod. 1035 della Bibliothèque Nationale di Parigi*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 8 (1886), pp. 318-322.

³¹ P. J. De Jennaro, *Rime e Lettere*, intr. p. XIX.

³² G. Parenti, *Antonio Carazolo*, p. 181.

numerose affinità stilistiche e contenutistiche. Come nella bucolica, anche negli gliommeri si assiste ad una dinamica oppositiva tra un passato glorioso – in questo caso non mitico, bensì storico – e un presente di desolazione morale. In *Eo non agio figli* infatti la monarchia angioina si contrappone a quella aragonese cui non viene riconosciuto alcun merito, mentre in *Licinio, se 'l mio ingegno fusse ancora* di Sannazaro alle prelibatezze che si potevano gustare nei secoli precedenti si oppone la penuria del presente.

Ma si tratta probabilmente di un ribaltamento carnevalesco, cui la corte, sovrani compresi, acconsentiva, e non di una vera e propria denuncia sociale.

6. I poemi d'imitazione petrarchesca

Dopo una breve rassegna di generi letterari ben affermati e facilmente classificabili è necessario soffermarsi più a lungo sui poemi e poemetti d'imitazione petrarchesca e dantesca delineandone i tratti salienti da un punto di vista sia formale sia contenutistico.

Come si è detto, gli autori aragonesi che affrontano il tema encomiastico mostrano una netta preferenza per le visioni di tipo petrarchesco e dantesco. Nonostante nel Quattrocento il capitolo ternario, e il sottogenere della visione in particolare, si pieghino ad accogliere temi e motivi disparati, nella Napoli aragonese essi vengono sfruttati prevalentemente a scopo didattico e celebrativo³³. Appare quindi interessante e utile comprendere in primo luogo

³³ Lo rilevava già Torraca in *Aneddoti di storia napoletana*, Città di Castello, Il Solco, 1925, p. 246 e lo conferma Santagata, *La lirica aragonese*, p. 261 (per approfondimenti vedi oltre, p. 47). Sulla diffusione del modello trionfale nel Quattrocento: C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia medioevale e umanistica» 17 (1974), pp. 61-113; C. Berra (a cura di), *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Milano, Cisalpino, 1999 in particolare i contributi di P. Vecchi Galli, F. Tateo, S. Cracolici e D. Del Puppo; sui commenti anche se molto datato è ancora utile A. Quarta, *I commentatori quattrocenteschi del Petrarca*, in «Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 23 (1905), II, pp. 269-324; G. Belloni, *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, I-IV, diretto da V. Branca, con la collaborazione di A. Balduino, M. Pastore Stocchi, M. Pecoraro, II, Torino, UTET, 1986, pp. 23-31; V. Merry, *Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Illicino ai Trionfi petrarcheschi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 103 (1986), pp. 235-246; E. Haywood, *“Inter urinas liber factus est”, il commento dell’Illicino ai Trionfi del Petrarca*, in *Petrarca e la cultura europea, Atti del V convegno internazionale*, Chianciano Montepulciano 19-22 luglio 1993, L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi orizzonti, 1997, pp. 139-59. M. Ciccutto, «*Trionfi*» e «*uomini illustri*» fra Roberto e Renato d’Angiò, in «Studi sul Boccaccio» 17 (1988), pp. 343-402; B. Porcelli (a cura di), *Petrarca volgare e la sua fortuna fino al Cinquecento*, in «Italianistica» 2 (2004). Sulle visioni e i sogni nel Rinascimento F. Flamini, *Viaggi fantastici e trionfi di poeti*, per «Nozze Cian-Sappa Flandinet», Bergamo, 1894 in particolare sui poemetti cinquecenteschi in cui vengono celebrati poeti contemporanei; F. Gandolfo, *«Il dolce*

quali aspetti di *Commedia* e *Triumphs* vengono ripresi ed enfatizzati, e quali invece messi in secondo piano; in secondo luogo se in questi testi vi sono peculiarità che rappresentano un'innovazione rispetto ai modelli, ed infine quali finalità animavano un'operazione di riuso così marcata.

Raramente gli autori aragonesi desiderano rimodulare integralmente il viaggio ascensionale della *Commedia* e dei *Triumphs*, e difatti si accontentano di sfruttarne alcuni elementi, al fine di dare una giustificazione narrativa alla celebrazione e all'encomio.

In un giro di anni relativamente breve furono scritte numerose opere di tema politico in cui s'intrecciavano reminiscenze trionfali e comiche, con una netta prevalenza delle prime, soprattutto a livello strutturale. Questa costante fa sì che ad un tema – quello politico – sia associabile uno schema narrativo paradigmatico derivante da modelli riconosciuti e ben riconoscibili come Dante e Petrarca. Le eccezioni a questo schema sono davvero esigue e pertanto verranno analizzate caso per caso.

L'imitazione di questi due autori, spesso congiunti, appare non di rado piuttosto eclettica e sperimentale: in alcuni casi è stato necessario muoversi seguendo indicazioni concrete, ovvero affidandosi alle definizioni e ai titoli che gli autori stessi attribuivano ai loro lavori. Si osserva infatti che, pur nella diversità dei risultati, molte opere portano il titolo di “trionfo”, rivendicando esplicitamente una derivazione petrarchesca. L'ambito in cui si osserva una maggiore eterodossia è quello metrico: come già si accennava in precedenza, nonostante vi sia una netta prevalenza dell'uso della terzina, non in tutti i casi ciò si verifica.

Nel Quattrocento la terzina gode di un grandissimo successo prestandosi a quasi tutti i generi letterari. Poemi epici, cronache, testi teatrali, elegie, pastorali e traduzioni dai classici sfruttano diffusamente il metro dantesco, in alcuni casi saltuariamente, come per l'epica, in altri divenendo l'unica opzione possibile e praticata, come per la poesia bucolica. Nel secondo Quattrocento – come rileva Antonia Tissoni Benvenuti³⁴ – il capitolo trova posto anche nei canzonieri lirici,

tempo», Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento, Roma, Bulzoni, 1978; V. Zabughin, *L'oltretomba classico medioevale dantesco nel Rinascimento*, Firenze Roma, Olschki, 1922.

³⁴ A. Tissoni Benvenuti, *La tradizione della terza rima e l'Ariosto*, in C. Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione. Atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia, 12-16 ottobre 1974*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 303-313; in aggiunta, sempre sulla tradizione della terza rima nel Quattrocento, si segnalano P. Floriani *Il modello ariostesco. La satira classicista nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988. C. Peirone, *Storia e tradizione della terza rima: poesia e cultura nella Firenze del Quattrocento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990; A. Comboni – A. Di Ricco (a cura di), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2003.

sostituendo quasi del tutto il metro della frottola, molto diffuso nell'Italia settentrionale soprattutto per la trattazione di temi politici e moraleggianti; nei canzonieri il capitolo accoglie vari sottogeneri tematici come la disperata, la ritornata e la consolatoria.

Infine la terzina diviene il metro della satira il cui esordio in ambito volgare è da ascrivere proprio al Quattrocento con l'esemplari unico di Niccolò Lelio Cosmico³⁵, ma soprattutto con il *corpus* di Antonio Vinciguerra³⁶.

Mancano però riflessioni sistematiche ed esaustive che aiutino a definire e codificare i vari generi e sottogeneri che si avvalgono della terzina. Utili, anche se scarse sono le indicazioni del Calmeta accolte in un'epistola a Isabella d'Este Gonzaga del 1504³⁷:

Altra cosa al capitolo e altra a la elegia, avvenga che ambi gli stili siano in terzetti, se conviene. Nel capitolo eroica altezza e grandiloquio stile se richiede, e però li prestantissimi poeti Dante e Petrarca solamente de trattarvi alte materie e divine presero consiglio, e li amorosi effetti esprimere in canzoni, dandoli non senza ragione ordinata longhezza; imperocché li capituli loro non manco de quaranta e cinque terzetti, e non più cinquanta o circa, se ritrovano. [...]

Calmeta definisce in queste poche righe lo stile del capitolo, ne indica i modelli più rappresentativi, Dante e Petrarca, e fornisce anche indicazioni sulla lunghezza che esso dovrebbe avere.

Come già si accennava, a partire dalla *Commedia* ed in particolar modo dai *Triumphs*, nel Quattrocento si diffonde il genere della visione che si presta ad interpretazioni e rimodulazioni diverse, elegiache, moraleggianti o più propriamente celebrative e trionfali. In quest'ultimo caso l'aspetto dell'opera petrarchesca più frequentemente preso a modello e soggetto ad imitazione è la rassegna di personaggi famosi, antichi ma anche contemporanei, proprio per assolvere alla finalità encomiastica.

³⁵ La satira del Cosmico si legge in un libretto piuttosto raro dal titolo *Soteria. Una satira di Niccolò Lelio Cosmico* a cura di V. Cian, Pisa, Nistri, 1903. Anche Marcello Filosseno fu autore di una satira in ottave accolta nella sua raccolta poetica (*Sylve de Marcello Philoxeno tarvisino poeta carissimo. Capitoli iuvenili. Capitoli senili. Strambotti senili. Disperate. Sonetti senili. Satyre*, Venezia, Nicolò Brenta, 1507). Ciò dimostra l'estrema flessibilità nell'uso dei metri e la mancanza di una codificazione precisa, almeno prima dell'esperienza del Vinciguerra.

³⁶ Di questi dieci capitoli soltanto sei vengono definiti 'satire' dall'autore, anche se comunemente si è soliti considerarli tutti come tali. L'unica vera eccezione è costituita da *Ad Dominum Johannem Calderiam, consolatoria in mortem filiae*, che come recita il titolo appartiene senza dubbio al genere della consolatoria.

³⁷ Si legge in V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite, con due appendici di altri inediti*, a c. di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959, pp. 52-53.

Se, come si è detto, in ambito aragonese il tema politico si avvale, quasi sistematicamente del genere della visione, così non avviene nel resto d'Italia. Senza la pretesa di una rassegna completa, si possono ricordare alcuni esempi di visione trionfo quattrocentesca, non necessariamente legati ad un tema specifico, definendone le caratteristiche principali, al fine di individuare i punti di contatto e distanza con le opere dello stesso genere prodotte in area napoletana.

Lo stesso si può fare per i testi appartenenti al genere politico, che possono avere offerto agli autori aragonesi qualche spunto per le loro successive rielaborazioni. Essi si distinguono principalmente in due tipologie tematiche: le invettive, il cui modello è di norma Dante, e gli encomi, il cui modello è invece Petrarca. Si sceglie di dare maggiore rilievo agli autori fiorentini per l'evidente preminenza culturale di Firenze, e pure per le strette relazioni che Napoli intrattenne con la città toscana fin dai tempi di Alfonso il Magnanimo. Questi rapporti, a tratti inficiati da tensioni politiche, proseguirono fino ai tempi di Federico, con la nota composizione della raccolta aragonese³⁸.

Nella parte centrale del secolo, pur non mancando esempi di invettive politiche in ternari, si assiste soprattutto ad un'ampia produzione di capitoli "in lode di" e "in morte" dei personaggi più in vista dell'epoca. Tra i nomi più rappresentativi vi è Niccolò Cieco³⁹ (cieco di fatto, si dice che verseggiasse improvvisando), autore di vari capitoli in lode di papi, regnati e condottieri.

Si distinguono per realismo i capitoli di Cino Calzaiuolo⁴⁰ in lode di papa Eugenio IV (*Nel tempo che Firenze era contenta*) e quello di Antonio di San Miniato contro Alfonso d'Aragona (*Fortuna a cui il mondo è sottoposto*⁴¹) che aveva invaso nel 1447 le terre fiorentine. A differenza del primo, scritto in toni popolareggianti senza velleità culturali, il secondo è corredato da lunghi elenchi di *exempla* storici.

Per quanto riguarda il sottogenere della visione trionfo, Francesco Malecarni, in occasione del certame coronario, scrisse un capitolo – *Nel tempo che riduce il carro d'oro*⁴² – in cui viene celebrato, sull'esempio petrarchesco, il trionfo della giustizia relativamente all'ambito amoroso: le schiere di amanti,

³⁸ La raccolta venne inviata a Napoli nel 1477 quando Federico non era ancora divenuto re. Essa ebbe una notevole importanza per la diffusione e la promozione della poesia toscana nel regno di Napoli. A proposito vedi D. De Robertis, *La raccolta aragonese primogenita*, in «Studi danteschi» 47 (1970), pp. 241-53.

³⁹ Si veda la voce del *DBI* a cura di I. Tani (2013) anche per una esaustiva rassegna bibliografica. Per i testi si fa riferimento all'edizione, A. Lanza (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, 2 voll. Roma, Bulzoni, 1973-75, II vol. pp. 169-213.

⁴⁰ In A. Lanza, *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. I, pp. 683-87.

⁴¹ In A. Lanza, *Lirici toscani del Quattrocento*, vol I, pp. 195-98.

⁴² Cfr. A. Lanza, *Lirici toscani del Quattrocento*, vol II, pp. 21-28.

protagoniste del poemetto, chiedono alla dea Giustizia vendetta per le loro sofferenze; nella seconda parte dell'opera l'autore riscrive la novella boccacciana di Nastagio degli Onesti, che ha per oggetto lo stesso tema, ovvero la vendetta contro Amore.

Il filone di trionfi e allegorie d'amore è assai frequentato: Andrea Bellacci⁴³ con il capitolo visione *Ora che Febo men suo' razzi spande* e Antonio Bonciani⁴⁴ con il poemetto *Il Giardino* e il capitolo *O glorioso e trionfante Amore* descrivono le celebrazioni dei trionfi d'amore, con protagonisti Cupido e Venere, e presentano una rassegna di personaggi che hanno ceduto al sentimento amoroso. La caratteristica di questi testi, soprattutto dei poemetti attribuiti a Bonciani, è la ripresa, unita ad una sistematica semplificazione, di allegorie d'amore.

In area veneta va almeno ricordato il *Triumpho* di Leonardo Montagna⁴⁵, diviso in tre capitoli, il cui tema è sempre amoroso. Montagna fu autore di numerosi ternari di tema diverso, anche satirico, confermando la predilezione degli autori veneti per questo genere, coltivato – almeno nel XV sec. – solo da loro.

Per quanto riguarda le imitazioni di stretta osservanza petrarchesca vanno ricordati *Il trionfo delle virtù* di Bastiano Foresi⁴⁶, poemetto di ventitré capitoli in terzine, composto in lode del defunto Cosimo de' Medici, rappresentato su un carro trionfale e circondato da schiere di illustri virtuosi, classici e biblici, e dalle personificazioni dei vizi debellati; oltre ai filosofi e poeti antichi sfilano i moderni, Dante, Petrarca, Poggio Bracciolini, Leonardo Bruni, Benedetto Accolti, Carlo Marsuppini e Scala, sulle lodi dei quali si chiude il poemetto. Come si vedrà meglio nello specifico della poesia aragonese il trionfo dei poeti contemporanei, quali modelli letterari e di virtù, diviene nel Rinascimento un genere assai comune e sfruttato.

Va ricordato inoltre il trionfo di Giovanni Santi da Urbino, posto come preambolo a una cronaca rimata sulle gesta di Federico da Montefeltro.

Maggiore importanza hanno i trionfi di Bernardo Lapini, detto Ilicino, tuttora inediti, che si possono leggere nel ms. Palatino 187 alle carte 176r-180v e

⁴³ Cfr. A. Lanza, *Lirici toscani del Quattrocento*, vol I, pp. 241-48.

⁴⁴ Vd. la voce del *DBI* a cura di B. Recchilongo, vol. 11 (1969) e M. Trecca, *Antonio Bonciani. I poemetti tardogotici del poeta fiorentino*, Firenze, Atheneum, 2006.

⁴⁵ Si legge in G. Biadego, *Leonardo di Agostino Montagna, letterato veronese del XV sec.*, in «Il Propugnatore» 6, I (1893), pp. 295-358 e 6, II (1893), 39-111.

⁴⁶ Si vedano la voce del *DBI* a cura di F. Pignatti, vol. 48 (1997), G. Ponte, *Bastiano Foresi e la figura albertiana dell'Ambizione*, «Albertiana» 4 (2001), pp. 253-56.

180v-183r⁴⁷. Interessante è osservare come l'autore, noto soprattutto per il monumentale commento ai *Triumphs* di Petrarca, rimoduli una materia a lui così familiare e come faccia propri alcune allegorie cui egli stesso aveva attribuito un significato che rimarrà costante per secoli.

Per concludere andranno almeno nominati i *Triumphs* del Calmeta⁴⁸, poemetto d'ispirazione petrarchesca in morte di Beatrice d'Este, in cui l'autore sceglie di dare maggiore rilievo agli aspetti dottrinali, eliminando quasi del tutto le lunghe enumerazioni e l'erudizione mitologica.

Il capitolo diviene per la duttilità del verso e la lunghezza estensibile un efficace strumento di propaganda, in grado di accogliere lodi e invettive, narrazioni di eventi storici e ammaestramenti morali.

Non è inusuale che capitoli in terzine siano presenti anche in canzonieri amorosi, come è il caso de *La bella mano* di Giusto de' Conti, che ne annovera due, uno dei quali, il 150 *Se con l'ale amoroze del pensiero*, dai contenuti neoplatonici, posto a chiusura dell'intera raccolta⁴⁹.

Nel canzoniere di Giovanni Mantelli detto il Tartaglia⁵⁰ sono accolti numerosi ternari di vario genere: elegiaci, religiosi, satirici, visionari e trionfali.

In altri casi gli autori di sillogi liriche scelgono di rispettare l'ortodossia metrica dei *Rvf*, rifiutando o limitando l'uso del capitolo, pur affrontando tematiche ormai intrinsecamente legate a questo genere. Bernardo Pulci scrive una canzone allegorica, *Nell'età pronta, giovinile e vaga*⁵¹, in cui si narra la visione del poeta, trasportato grazie all'intervento di una dama gentile in un *locus amoenus* con al centro una fontana – simbolo della poesia – custodita da nove donne, le

⁴⁷ Sull'Ilicino si vedano Carnicelli D., *Bernardo Ilicino and the Renaissance Commentaries on Petrarch's Triumphs*, in «Romance Philology», 23 (1969), pp. 57-63, F. Magnani, *Poesia d'uso, problemi attributivi e rimanipolazioni: "canzonieri per Francesca"* in R. Borghi – P. Zappalà (a cura di), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992, Lucca, Libreria musicale italiana, 1995; S. Cracolici, *L'etoèa di Ginevra o il Somnium di Bernardo Ilicino* in S. Carrai – S. Cracolici – M. Marchi, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, ETS, 2009.

⁴⁸ V. Calmeta, *Triumphs*, a cura di R. Guberti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1956. Si segnala il recente contributo di C. Berra, *Lettura dei Triumphs del Calmeta*, in F. Bognini (a cura di), *Meminisse iuvat. Studi in memoria di Violetta De Angelis*, Pisa, ETS, 2012, pp. 83-123. Per un profilo bio-bibliografico si rimanda sempre alla voce del *DBI* a cura di M. Pieri (1982).

⁴⁹ S'impiega l'edizione de *La bella mano* di Italo Pantani gentilmente concessa dall'autore. Si rimanda almeno a I. Pantani (a cura di), *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, Atti del primo convegno nazionale di studi, Valmontone 5-6 ottobre 2006, Roma, Bulzoni, 2008.

⁵⁰ I versi sono editi in Giovanni de' Mantelli di Canobio detto il Tartaglia (ed altri), *Versi d'amore*, a cura di N. Saxby, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985.

⁵¹ Raccolta in A. Lanza, *Lirici toscani del Quattrocento II*, pp. 328-29.

Muse. Successivamente la guida mostra al poeta un monte dove hanno dimora sette regine, ovvero le Virtù.

Simone Serdini detto il Saviozzo include, all'interno delle sue rime, una consolatoria in forma di canzone *Vinto da la pietà del nostro male* per la morte di Gian Galeazzo Visconti⁵², indirizzata a Pandolfo Malatesta, che ne aveva preso in custodia i figli. Come di consueto, al poeta, in un sogno visione avvenuto verso l'alba, appaiono le virtù cardinali e teologali, accompagnate da una schiera di dotti, guidata da Mercurio, e una di guerrieri, guidata da Marte. Come si vede Serdini segue lo stesso schema del *Triumphus Pudicitie* petrarchesco.

In generale la presenza del capitolo nei canzonieri settentrionali è cosa assai frequente, mentre tale opzione è minoritaria nei canzonieri aragonesi⁵³; anche quando è ben riconoscibile un canovaccio trionfale il metro rimane quello della canzone.

Santagata osserva che «a Napoli, sino alla fine del secolo, il ternario è un metro che, in linea con l'uso dei maestri, Dante e Petrarca, si applica quasi esclusivamente ad argomenti morali e religiosi e al genere della 'visione', mentre la lirica cortigiana centro-settentrionale fa del ternario soprattutto un metro amoroso». ⁵⁴ Quest'affermazione è sicuramente vera e facilmente verificabile per i testi di tema morale, mentre per le visioni trionfali è necessario fare un distinguo: quelle con statuto di opera autonoma sono spesso, ma non sempre, in terzine, quelle accolte nei canzonieri invece non lo sono quasi mai.

Quella operata dai poeti napoletani è una scelta di estrema originalità sia rispetto ai canzonieri coevi prodotti in altre aree d'Italia, sia rispetto al modello che essi stessi dichiaratamente accolgono e seguono. Essi si mostrano però fortemente conservativi per quanto riguarda la 'forma canzoniere' escludendo quasi del tutto il capitolo che difatti non era tra i metri dei *Rvf.*

Tuttavia proprio per l'aderenza tematica e diegetica ai *Triumphs* e per il contenuto politico encomiastico è parso necessario dedicare a questi testi una sezione del presente lavoro al fine di individuarne le caratteristiche salienti.

Le opere aragonesi d'imitazione trionfale si possono distinguere preliminarmente in due gruppi: le visioni trionfo più ortodosse, ovvero

⁵² Si legge in Simone Serdini detto il Saviozzo, *Rime*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

⁵³ Cfr. M. Santagata, *La lirica aragonesa*, p. 261 «A Napoli i capitoli si contano sulla punta delle dita: 2 ne ha il Galeota (più de egloghe), 1 l'Aloisio, 3 il Sannazaro (più un altro di dubbia attribuzione nelle *Disperse* XXXVI). L'unico ternario del Caracciolo è collocato nell'appendice di rime religiose e morali del manoscritto barberiano».

⁵⁴ M. Santagata, *La lirica aragonesa*, p. 261.

dipendenti in maniera pedissequa dal modello petrarchesco sia sul piano dei contenuti sia su quello metrico formale, e quelle invece che lo interpretano in maniera più eclettica e originale; al primo gruppo si possono ascrivere il *Trionfo* di Rogeri de Pacienza Nardò⁵⁵ e il *Trionfo delle nove vedove* di Giosué Capasso⁵⁶; già dal titolo appare chiaro non solo l'intento celebrativo ed encomiastico ma soprattutto la volontà di accostarsi a Petrarca: la vicinanza alla struttura dei *Triumph*i e l'uso della terzina rendono inequivocabile il rapporto di filiazione tra queste opere e il modello.

Per quanto riguarda il secondo gruppo, la rielaborazione dei *Triumph*i può avvenire in modi assai diversi; in primo luogo attraverso l'assunzione di altri modelli da accostare alle terzine petrarchesche, come ovviamente la *Commedia* e in misura minore l'*Amorosa visione* di Boccaccio. È il caso del poema dejennariano *Le sei età della vita* che pur mantenendo un'impostazione trionfale è imbevuto, come spesso accade nel Quattrocento, di materiale dantesco. Si tratta comunque più che di un allontanamento di un'integrazione rispetto al modello principale. Con maggiore circospezione si possono annoverare in questo secondo gruppo due poemetti di Cariteo: il primo, intitolato *Metamorfosi*, di natura allegorica, il secondo di tema religioso encomiastico intitolato *Pascha*. Entrambi sono scritti in terzine e hanno come fine ultimo la celebrazione della casata aragonese, anche se la struttura dell'opera e i temi affrontati sono in parte assai diversi dai *Triumph*i. Infine vi sono opere che possono essere accostate al poema petrarchesco solo per struttura e contenuti ma non per metro e genere di appartenenza, come la farsa di Sannazaro *Il trionfo della fama*.

La lunghezza di questi testi è piuttosto variabile: le opere di Rogeri di Pacienza Nardò e di Capasso, pur mostrando un'aderenza totale ai *Triumph*i, sono piuttosto esili, cosa che denuncia l'incapacità degli autori di ridare vita alla materia petrarchesca; i poemi di Cariteo e De Jennaro sono invece gli esemplari più complessi e articolati che rimodulano con una certa autonomia i modelli.

Infine qualche parola merita el *Romançe del señor rey don Ferrando*, contenuto nel *Cancionero de Roma*⁵⁷ e scritto in castigliano. Seppur distante dai modelli danteschi e petrarcheschi si presenta anch'esso come una visione pacificante, che ha per sfondo un rassicurante *locus amoenus*. Il testo descrive il dialogo avvenuto tra la regina Isabella di Chiaromonte – giacente senza tema su un magnifico prato verde – e un triste cavaliere funestato dalla situazione di crisi che

⁵⁵ Si legge in Rogeri de Pacienza Nardò, *Opere*, a cura di M. Marti, Lecce, Milella, 1977.

⁵⁶ Si legge in G. Capasso, *Le farse, il trionfo, il lamento*, a cura di M. Montanile, Napoli, Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento meridionale, 1990.

⁵⁷ Edizione a cura di Canal Gomez, Firenze, Sansoni, 1935.

sta vivendo il regno a causa della difficile successione al trono di Ferrante. La dama non appare minimamente turbata da ciò che la circonda e difatti, nonostante l'uomo la inviti a fuggire, ella pronuncia una sicura profezia di vittoria:

el buen rey Alfonso mi paz ha ganado
el su claro fijo la conservarà
aque! don Fernando que ha heredado
los bienes qu'el padre jamàs dexarà.
(*Romance*, 13-16)

Terminato di esporre il futuro del re, la regina torna a dormire serenamente nella convinzione che nulla possa turbare il suo riposo.

La materia aragonese, dunque, ha come forma privilegiata la visione profetica, anche nel caso in cui il testo non sia scritto in volgare, bensì in castigliano.

7. *Imitazioni dantesche nell'Italia meridionale*

Cesare Segre pare non avere dubbi sul fatto che la *Commedia* pur avendo influenzato tutti gli scrittori posteriori non ha però generato imitazioni⁵⁸. Egli quindi considera i poemi allegorico-didattici semplicemente ispirati all'opera dantesca escludendo la pretesa e la volontà di un'imitazione vera e propria.

Si possono riconoscere in questa tipologia testuale alcune caratteristiche narrative e strutturali ricorrenti, come la divisione in canti e cantiche (anche se manca la rigidità geometrica delle scansioni dantesche); l'utilizzo della prima persona e dunque l'identificazione dell'io *viator* con l'io narrante; il ricorso all'espedito della visione o del viaggio; l'inserzione di prosopopee, invettive e digressioni storiche e paneretice; la presenza di interlocutori ed infine l'insistenza – specie nei versi introduttivi – di perifrasi astrologiche che definiscono il momento esatto in cui ha avuto luogo la visione.

Non è inusuale che le imitazioni dantesche, pur ispirandosi al modello, non contemplino la visione di Dio e dell'eterno. Gli intenti degli imitatori erano più limitati come pure le prospettive, di certo più schiacciate sulla dimensione mondana e terrena rispetto a quelle di Dante. Bisogna inoltre sottolineare che

⁵⁸ Vd. C. Segre, *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla Commedia di Dante*, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, p. 59.

spesso ai ‘danteggiatori’ del ‘300 e del ‘400, per motivi ideologici e culturali che andrebbero analizzati caso per caso, mancava del tutto la volontà di riprodurre il sistema dantesco, ancora intriso di paradigmi medioevali. Pur nella volontà di imitare fedelmente – che nonostante tutto si può riconoscere – si intuisce il rifiuto da parte di molti epigoni del provvidenzialismo e della trascendenza dantesca.

Si pensi per esempio al *Dittamondo*, un poema che narra di una peregrinazione laica e “orizzontale” in cui non viene contemplata la possibilità di giungere alla visione dell’eterno. Esso infatti si conclude con la visita da parte del poeta e della sua guida, il geografo Solino, al Santo Sepolcro, luogo terreno e realmente esistente⁵⁹.

La caratteristica più rilevante dei poemi d’ispirazione dantesca prodotti nel Quattrocento⁶⁰ è l’impianto laico, in grado di dare spazio all’affermazione delle virtù terrene. L’esempio più noto è il *Quadriregio* di Federico Frezzi⁶¹: il poeta vi narra in prima persona la propria peregrinazione nei regni dell’aldilà, un aldilà costituito dal regno dell’Amore, di Satanasso, dei Vizi e delle Virtù.

⁵⁹ Il *Dittamondo* si legge in F. degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. Corsi, Bari, Laterza, 1952.

⁶⁰ Sulla ricezione di Dante nel ‘400 si vedano i contributi di C. Dionisotti, *Dante nel Quattrocento*, in Aa. Vv., *Atti del congresso internazionale di studi danteschi, 20-27 aprile 1965*, Firenze, Sansoni, 1966; Aa. Vv. *Dante e l’Italia meridionale*, Atti del Congresso nazionale di studi danteschi, Caserta, Benevento, 10-16 ottobre 1965, Firenze, L. Olschki, 1966; Borraro A., Borraro P. (a cura di), *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV. Atti del Convegno di studi realizzato dal Comune di Melfi in collaborazione con la Biblioteca provinciale di Potenza e il Seminario di studi danteschi di Terra di Lavoro, Melfi, 27 settembre – 2 ottobre 1970*, Firenze, Olschki, 1975 ed in particolare i contributi di G. Resta, *Dante nel ‘400*, pp. 71-91 e di C. Peritone, *La conoscenza e lo studio di Dante alla corte aragonese di Alfonso il Magnanimo e dei suoi successori*, pp. 433-441 e infine Aa. Vv. “Per correr miglior acque...” *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, Atti del convegno di Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999*, Roma, Salerno, 1999. Sui modelli dell’aldilà si veda il già citato V. Zabughin, *L’oltretomba classico medioevale dantesco nel Rinascimento*. Per un inquadramento sulla poesia didattica e sugli epigoni danteschi si veda C. Ciociola, *Poesia gnomica, d’arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana*, II, diretta da E. Malato, Roma, Salerno, 1995, pp. 327-454: 412-415.

⁶¹ Si legge in F. Frezzi, *Il Quadriregio*, a cura di E. Filippini, Bari, Laterza, 1914. Si vedano inoltre i recenti studi di S. Carapezza, *L’io personaggio-poeta nel poema di Federico Frezzi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 181 (2004), 514-36 e G. Alonzo, «Qui non se sogna per la selva oscura». *L’Acerba, il Dittamondo e il Quadriregio in polemica con il futuro dantesco*, in A. Benassi, F. Bondi, S. Pezzini (a cura di), *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, pp. 24-40. Oltre al *Quadriregio* vanno almeno nominati *La città di vita* di Matteo Palmieri (*Libro del poema chiamato la Città di Vita composto da Matteo Palmieri fiorentino transcribed from the Laurentian MS 40. 53 and compared with the Magliabechian 2. 2. 41*, with a preface by Margaret Rooke, Northampton, Smith College, 1927) poema dai caratteri quasi esclusivamente dottrinali, la *Geographia*, trasposizione letteraria delle teorie tolemaiche, *Il Fiore di verità* di Francesco di Giuliano di Piero di Gerino Gerini, il poema visione di Giovanni di Francesco Nesi intriso di neoplatonismo ficiniano ed infine *l’Anima peregrina* di Tommaso Sardi.

Anche in questo caso è ben evidente la distanza dal modello e non solo per l'incapacità di Frezzi di accostarsi a Dante ma soprattutto perché il sistema dantesco era divenuto irriproducibile in maniera credibile a quest'altezza cronologica.

Secondo Segre⁶² il *Quadriregio* è frutto della contaminazione di tre generi: il viaggio allegorico-didattico, il viaggio nell'aldilà, modellato sulla *Commedia*, e i romanzi allegorici a sfondo amoroso. Effettivamente nella prima sezione del poema l'ambiente descritto, un *locus amoenus*, e la presenza di figure allegoriche mitologiche come Cupido, Minerva e Venere impongono di ricercare altri modelli al poema frezziano, come per esempio *l'Amorosa Visione* di Boccaccio: le personificazioni di vizi e virtù avvicinano invece il *Quadriregio* ai romanzi allegorici come il *Roman de la Rose*. Infine l'incontro e il dialogo del *viator* con schiere di personaggi antichi e contemporanei e perfino amici e conoscenti, come il giurista Gentile da Foligno (*Quadriregio*, IV, 9 100-60), rimandano senza dubbio alla *Commedia*.

Un breve accenno a parte va dedicato alle imitazioni dantesche in area meridionale, che mostrano invece una tendenza fortemente conservatrice e moraleggiante.

Come si è visto in precedenza, non è raro che su un palinsesto petrarchesco si inseriscano reminiscenze dantesche, il più delle volte limitate a espressioni o riproduzioni di singole situazioni, più raramente con rilevanza strutturale. Un gruppo piuttosto esiguo di testi si rifanno invece alla *Commedia*, escludendo quasi totalmente gli apporti trionfali. Queste opere non sono qui considerate perché non affrontano questioni politiche, né hanno finalità encomiastiche ma piuttosto parenetiche.

In area meridionale ma non solo, il modello dantesco difficilmente viene piegato a fini encomiastici. Dante, in ampie sezioni del suo poema, affronta questioni politiche, celebrando personaggi del passato così come del presente, pronunciando invettive e profezie, e ponendo la propria esperienza personale dell'esilio al centro di numerose riflessioni sull'attualità. Nonostante l'ampiezza dei temi trattati, e la varietà stilistica e tonale della *Commedia* vengono visti come prioritari gli apporti polemici, di denuncia⁶³, e quelli didattico-morali.

È interessante fare un accenno a questo esiguo gruppo di imitazioni dantesche al fine di valutarne le differenze rispetto alle opere dello stesso genere

⁶² C. Segre, *Viaggi e visioni*, p. 60.

⁶³ Dante diviene indiscutibilmente il modello per l'elaborazione dei principi della satira regolare italiana, come dimostrano i già citati casi di Antonio Vinciguerra e degli altri satiristi veneti attivi negli stessi anni.

brevemente menzionate sopra. Antonio Altamura e Pina Basile⁶⁴ offrono una breve rassegna con scelta antologica di alcune poemi d'ispirazione dantesca prodotti nel Quattrocento nell'Italia meridionale.

Il primo poemetto ricordato, di autore ignoto senza titolo, conservato nel ms. 2751 della biblioteca universitaria di Bologna, dovrebbe risalire alla prima metà del XV secolo. Si tratta di un testo piuttosto breve, 43 ottave, in cui il poeta narra di essersi addormentato in chiesa e di essere giunto in sogno in una selva oscura e in seguito di avere proseguito il viaggio fino all'inferno, grazie alla guida di Virgilio.

Un secondo poemetto d'imitazione dantesca, attualmente conservato in unica copia alla Library of British Museum, viene pubblicato nel 1477 a Napoli. Anche in questo caso si tratta di un poemetto in ottave in cui l'autore, il vescovo di Ravello, profetizza l'arrivo del giudizio universale.

In entrambi i poemetti la componente parenetica e moraleggiante prevale, mentre quella narrativa, ridotta al minimo, funge da semplice espediente. Per il secondo testo ciò è facilmente comprensibile se si pensa al suo autore, un vescovo, che quindi cercava, attraverso una mediazione letteraria elementare, di ammonire i fedeli su questioni di fede e morale.

Il *Giardino* di Marino Jonata⁶⁵ è di sicuro l'imitazione dantesca prodotta in area meridionale di maggior pregio, pur con tutti i suoi limiti. Ne rimane un autografo alla biblioteca Nazionale di Napoli anche se a suo tempo venne stampato in pochissime copie per volontà del figlio, Francesco, a cura del tipografo Cristiano Preller. Anche da un punto di vista metrico e macrostrutturale esso si avvicina di più, rispetto agli altri testi ricordati, alla *Commedia* dantesca: è scritto in terzine ed è diviso in tre cantiche di misura irregolare. Nella prima, costituita da 18 canti, l'autore ragiona sulla morte, i demoni, gli angeli, il giudizio universale, e l'inferno; nella seconda di 31 canti, egli tratta delle punizioni e penitenze dei dannati, ed infine nella terza di 43 canti, descrive la felice condizione delle anime beate e le gerarchie celesti. Nel corso del viaggio il poeta

⁶⁴ A. Altamura, P. Basile, *Imitazioni dantesche di quattrocentisti meridionali*, Napoli, Società editrice napoletana, 1976.

⁶⁵ L'autografo del *Giardino* «composto dal Angionese [sic] Marino ad devoti Cristiani de fugire leterna morte» è conservato presso la Biblioteca nazionale di Napoli, ms., XIII.C.13. F. Ettari, *El Giardino di Marino Jonata agnonese: poema del secolo XV*, Napoli, A. Morano, 1885 pubblica i primi sette canti con i relativi commentari presenti sul ms, ma assenti nell'incunabolo del 1490. Si veda inoltre F. Tateo, *Sulla ricezione di Dante in ambiente devoto. Il Giardino di Marino Jonata*, in R. Paciocco, L. Pellegrini, A. Appignani (a cura di), *Aspetti della cultura dei laici in area adriatica, saggi sul tardo Medioevo e sulla prima età moderna*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998, pp. 239-256.

incontra vari personaggi noti, contemporanei e non. Egli fa pure un incontro con la Morte scoprendone la natura benigna, in quanto assicura all'uomo la vita eterna togliendolo dagli impacci terreni.

Nonostante i contenuti del poema siano ancorati ad istanze medievali, e dunque lontani dalla cultura umanistica e classicheggiante che veniva promossa in quegli anni a Napoli, il fatto che ne sia stata allestita un'edizione a stampa – suggerisce Tateo – indica che il testo aveva riscosso qualche interesse.

Anche per l'epoca l'unico vero motivo che potesse giustificare lo sforzo economico di un'edizione dovevano essere gli inserti politici celebrativi contenuti nel poema. Nel poema viene difatti ricordato il trionfo di Alfonso il Magnanimo, quando, dopo una guerra durata anni, riuscì finalmente ad entrare a Napoli da vincitore. In questa sezione Jonata fonde i modelli della *Commedia* e dei *Trionfi* con elementi della tradizione allegorica delle feste popolari e di corte. Inoltre nel cap. XXIII vi sono precise allusioni alla congiura dei baroni e alla clemenza di Ferrante verso i suoi nemici.

Anche per le imitazioni dantesche una mera valutazione di genere e forme metriche non sarebbe apparsa sufficiente: come si vede l'uso della terzina non è scontato e la macrostruttura non riflette, neppure nelle intenzioni, il ferreo strutturarsi, anche numerologico, della *Commedia*. La tripartizione peraltro irregolare del *Giardino* non corrisponde ad una tripartizione dell'aldilà e i temi affrontati dall'autore differiscono in maniera netta dal poema dantesco.

Come si avrà modo di vedere nel dettaglio, il canzoniere di Rustico Romano – il *Perleone* – si s'ispira per larga parte, per ciò che concerne la trattazione della tematica politica, alla *Commedia* dantesca: frequenti sono le profezie e le violente invettive che hanno come indiscusso modello Dante.

Inoltre Rustico è autore di una satira che rivendica stretti rapporti di continuità – per ambientazione, genere e tema – con il poema dantesco.

Il caso di Perleoni è però isolato: a differenza della materia petrarchesca (*Rvf* e *Triumpho*), che come si è visto, si dimostra estremamente duttile e pertanto si presta ad un riuso più disinvolto, quella dantesca si ritrova solo in testi che, a partire dalla scelta metrica, emulano marcatamente il modello di partenza.

3. Le origini del successo di un modello: l'entrata trionfale di Alfonso il Magnanimo a Napoli

Come si è detto, nel Quattrocento il palinsesto trionfale è tra i più sfruttati per la trattazione di tematiche celebrative e dottrinali. I poeti aragonesi, ricalcando il poema petrarchesco, facevano rivivere uno dei momenti di maggiore gloria e ostentazione di potere del regno di Napoli, ovvero la celebrazione della vittoria di Alfonso il Magnanimo sull'avversario angioino.

A Napoli tale modello viene promosso in primo luogo dai regnanti, fin dal luglio 1421, quando Alfonso V entrò per la prima volta in Napoli come legittimo erede al trono designato da Giovanna d'Angiò¹. Nell'aprile del 1423 venne messa in scena da Alfonso una giostra di carri allegorici, densa di significati e allusioni politiche. La sfilata era guidata da un enorme elefante di legno, dotato di ruote e sormontato da una torretta all'interno della quale vi erano musicisti e cantori. Era prevista inoltre una doppia giostra con schiere di angeli, interpretate da cavalieri siciliani e catalani, che si scontravano prima con l'esercito turco, fuoriuscito dalla pancia dell'elefante, e poi con quello demoniaco. Tale messa in scena è stata definita dalla Maxwell una sorta di prova generale per il definitivo trionfo del '43, in cui la componente letterario-recitativa risulta maggiore rispetto a quella del '23. Tuttavia essa pone l'attenzione su alcuni simboli e contrapposizioni che torneranno con costanza – anche per precise contingenze storiche – nella letteratura fiorita alla corte d'Aragona. L'elefante, simbolo di regalità e magnanimità, incarna l'ideale di *princeps optimus*, richiamando altresì la calata di Annibale e lo scontro tra la civiltà romana e la barbarie cartaginese². La giostra rappresenta infine una duplice guerra: quella reale contro i Turchi e quella simbolica contro i diavoli; l'esercito 'amico' non viene rappresentato invece in una doppia declinazione ma conserva il proprio aspetto angelico.

Più di vent'anni dopo queste rappresentazioni, al termine di una guerra estenuante, Alfonso riuscì finalmente ad avere la meglio sul pretendente angioino e a celebrare la sua entrata nella capitale partenopea (26 febbraio 1443) con un trionfo che ebbe come primo obiettivo quello di proporre, all'interno e all'esterno

¹ A proposito si vedano H. Maxwell, «Uno elefante grandissimo con lo castello di sopra»: il trionfo aragonese del 1423, in «Archivio storico italiano», 1992, disp. III, pp. 847-75; Ead. *Trionfi terrestri e marittimi nell'Europa medievale*, in «Archivio storico italiano», 1994, disp. III, pp. 641-67 e il già citato C. A. Adesso, *Teatro e festività nella Napoli aragonese*.

² H. Maxwell, «Uno elefante grandissimo», afferma che Alfonso il Magnanimo fu il primo, dopo Federico II di Svevia, a recuperare il simbolo dell'elefante come figura regale.

del regno, l'identificazione del nuovo conquistatore con l'immagine del *rex optimus*, divulgata dalla storiografia ufficiale di corte, dalla trattatistica politica e infine dalla poesia³.

Numerose sono le opere che descrivono l'evento: oltre alle cronache e ai resoconti storici si possono ricordare l'*Alfonsi Regis Triumphus*, operetta di Antonio Beccadelli detto il Panormita, che offre una testimonianza di particolare rilievo, in una prosa asciutta e scattante, in quanto il suo autore è voce ufficiale della politica aragonese, che crea il mito di Alfonso conquistatore, ma anche *rex pacis*. Finora il *Triumphus* è stato letto (anche a causa della tradizione a stampa) come appendice di un'altra opera del Panormita dedicata ad Alfonso, il *De dictis et factis Alfonsi Regis*: nuove ricerche condotte di recente da Antonietta Jacono⁴ sulla sua circolazione in forma manoscritta hanno fatto riemergere una redazione precedente e più lunga di quella esibita in coda al *De dictis*.

Rispetto alla redazione nota questa reca un epilogo, ripudiato poi dall'autore, che fornisce la cronaca dei festeggiamenti avvenuti nella notte successiva al passaggio trionfale del Magnanimo per le vie di Napoli, e si sofferma in particolare sull'omaggio prestato dai letterati ad Alfonso, chiudendosi con una scena dal senso profondamente politico: l'incontro del re con i baroni del regno nella sala del Capitolo di San Lorenzo, luogo canonico delle riunioni delle rappresentanze politiche della *civitas Neapolitana*.

Sempre in ambito umanistico Porcellio de Pandoni compone un poemetto in tre canti dal titolo quasi identico a quello del Panormita, il *Triumphus Alfonsi regis*⁵, che descrive l'entrata dell'aragonese in Napoli.

Infine anche Bartolomeo Facio nei *Rerum gestarum Alfonsi regis libri* rievoca il trionfo, probabilmente avendo come fonte il testo del Panormita.

³ Sull'importanza della ritualità pubblica e devozionale a Napoli si vedano G. Vitale, *Modelli culturali nobiliari tra Quattro e Cinquecento*, in «Archivio storico per le province napoletane», 105 (1987), pp. 27-103, Ead., *Ritualità monarchica, cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Salerno, Laveglia, 2006. e G. Petti Balbi e G. Vitolo (a cura di), *Linguaggi e pratiche del potere: Genova e il regno di Napoli tra Medioevo ed età moderna*, Salerno, Laveglia, 2007. Sul successo del trionfo di Alfonso il Magnanimo a Napoli si vedano: F. Tateo, *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990; A. Modigliani, *Patrimonium in festa. Cortei, tornei, artifici e feste alla fine del Medioevo (sec. XV e XVI)*, *Atti del convegno di Orte, 3-4 novembre 1995*, 2000; M. De Nichilo, *Retorica e magnificenza nella Napoli aragonese*; F. Delle Donne, *Politica e letteratura nel Mezzogiorno d'Italia: la cronachistica del secoli XII e XV*, Salerno, Carlone, 2001. In particolare si veda il saggio *Storiografia e propaganda alla corte aragonese: la descrizione del trionfo di Alfonso il Magnanimo secondo Gaspare Pellegrino*, pp. 147-170.

⁴ A. Jacono, *Primi risultati delle ricerche sulla tradizione manoscritta dell'Alfonsi Regis Triumphus di Antonio Panormita*, «Bollettino di Studi Latini», 36, fasc. II, (2006), pp. 560-599.

⁵ Il poemetto si legge in V. Nociti, *Il trionfo di Alfonso I d'Aragona cantato da Porcellio*, Rossano, 1885. Pare che A. Jacono stia allestendo una nuova edizione critica e commentata di questo testo.

Anche Marino Jonata, come già ricordato, ne *Il Giardino* accenna al trionfo alfonsino confermando quanto questo rito abbia avuto una rilevanza paradigmatica. Infatti l'autore spiega che l'anima una volta giunta in cielo assisterà ad un trionfo maggiore rispetto a quello di Alfonso, che rimane in ogni caso il più imponente celebrato in terra:

A la superna cita qualunque andare
merita et abia dio servoto
fructifero triunfo vorra mirare
Da le superne luce ben rivestoto
dal choro angelicho sempre riverito
da dio eterno serra rivedoto
Non chomo Cesari in Roma fe il sito
over Antonio et roman assay
ne chomo lo bon Vespasiano et Tito
Non chomo Alfonso re che tu say
in Napoli riceppe il triunfale
del qual magiore tu mirasti may.

Jonata, pur descrivendo la magnificenza del trionfo alfonsino, non abbandona la sua prospettiva parenetica e moraleggiante, tratto costante delle imitazioni dantesche meridionali.

Ancora più interessanti sono le glosse in latino del manoscritto de *El Giardino*, in parte pubblicate, come si accennava, da Ettari dove si rinarra minuziosamente l'evento brevemente rievocato dai versi del poema.

Dopo questa breve rassegna di fonti storiografiche e letterarie è il caso di offrire una descrizione di come tale evento ci è stato tramandato e quindi di come presumibilmente si è svolto.

Nella città di Napoli venne fatto entrare un carro trionfale risplendente d'oro e di porpora su cui erano posti un trono e, di fronte ad esso, la sedia perigliosa, ovvero un seggio avvolto dalle fiamme. Si tratta di uno dei simboli più amati da Alfonso in quanto starebbe a significare che soltanto chi è legittimato a regnare può prendere posto sul seggio senza rischio per la propria incolumità.

Prima di salire sul carro Alfonso indugiò in una lunga cerimonia d'investitura collettiva nella quale un numero imprecisato di persone vennero insignite del titolo equestre. Il re indossò una veste purpurea con lungo strascico foderata di pelliccia di zibellino mentre rifiutò di porsi sul capo la corona d'alloro, mostrando così la propria modestia e *pietas*. Un elemento di novità rispetto ai trionfi classici è che i vinti vennero fatti sfilare dietro al carro e non davanti, in

segno di rispetto e clemenza. Alfonso volle assumere e celebrare i valori classici senza però dimenticare quelli cristiani di cui si faceva paladino.

Dopo la cerimonia delle investiture seguirono varie sfilate allegoriche: la cavalcata di dieci giovani organizzata dalla potente comunità dei fiorentini a Napoli, che si concludeva con un omaggio al monarca; l'apparizione del carro della Fortuna, rappresentata, come di consueto in età rinascimentale, calva con un solo ciuffo di capelli sulla fronte e ai cui piedi era posto un fanciullo vestito da angelo che reggeva un grande globo dorato; il corteo di sei delle sette virtù, rappresentate a cavallo con oggetti distintivi delle proprie prerogative: le prime a sfilare furono le virtù teologali, la Speranza con una corona, la Fede con un calice, e la Carità accompagnata da un bimbo nudo; a seguire le virtù cardinali: la Fortezza reggendo tra le mani una colonna di marmo, la Temperanza nell'atto di mescolare acqua col vino, la Prudenza recante nella mano destra uno specchio e nella sinistra un serpente. Staccata dalle altre e posta su un pulpito procedeva la Giustizia con una spada nella destra e nella sinistra una bilancia.

Grazia Distasio ritiene che sia «significativo che la sfilata delle virtù proceda in senso inverso, col passaggio delle tre virtù teologali (Speranza, Fede, Carità) alle virtù cardinali della Fortezza, Temperanza e Prudenza, proprie anche dell'etica antica e dunque corrispondenti a una visione laica del reale, culminanti nella visione a se stante della Giustizia che procedeva non a cavallo con le altre, ma “sub ornatissimo quondam pulpito”»⁶.

Nell'*Etica nicomachea*⁷ Aristotele dedica alla giustizia – considerata la virtù perfetta – l'intero libro V, attribuendo ad essa un'importanza superiore rispetto alle virtù descritte nel libro precedente⁸.

Nel contesto del trionfo le virtù devono essere intese soprattutto nella loro dimensione sociale: il monarca deve possederle per rispettare il patto di fiducia e amore con i propri sudditi e pertanto quanto più esse confermano e consolidano tale rapporto tanto più divengono importanti. Da un punto di vista politico e pubblico, le virtù teologali assumono un'importanza inferiore in quanto non sono

⁶ G. Distasio, *Scenografia epica. Il trionfo di Alfonso. Epigoni tassiani*, Bari, Adriatica, 1999, p. 27.

⁷ L'*Etica* aristotelica, testo notissimo nel Quattrocento e di fondamentale importanza per la teoria politica dell'epoca, fu tradotto in latino da Leonardo Bruni e divenne oggetto di vari studi e commenti, soprattutto nella Firenze medicea. A proposito si vedano E. Garin, *La fortuna dell'etica aristotelica nel Quattrocento*, in Id., *La cultura filosofica nel Rinascimento italiano. Ricerche e documenti*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 60-71; E. Franceschini, *Leonardo Bruni e il 'vetus interpres' dell'Etica a Nicomaco*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 299-319.

⁸ Le virtù etiche, che per Aristotele si definiscono come 'giusto mezzo' tra gli estremi, descritte nel trattato sono: coraggio, temperanza, generosità, magnificenza, magnanimità, mitezza, amabilità, sincerità, arguzia, giustizia.

sufficienti a garantire la stabilità del legame tra sudditi e re, poiché si manifestano principalmente nel privato.

L'inversione dell'ordine tradizionale di virtù cardinali e teologali ha un valore politico fondamentale che denuncia la profonda lucidità critica non solo del re, ma pure dei suoi fidati consiglieri umanisti: essi si mostrano consapevoli della discrasia che può esserci tra morale privata – forgiata grazie allo sviluppo delle virtù teologali – e morale pubblica, legata invece a quelle cardinali. L'interesse si appunta su queste ultime poiché ritenute più importanti, anche se le altre non vengono eliminate del tutto. Da un punto di vista allegorico tale sfilata rappresenta il superamento della teoria politica medievale, che identificava la morale del re con la gestione e l'amministrazione dello stato, anche se si assesta su posizioni ancora lontane dall'elaborazione di Machiavelli.

Ci si sofferma su questi dettagli perché nel prosieguo di questo lavoro s'incontreranno spesso descrizioni allegoriche di tal fatta: seppur si tratti di simbologie facilmente riconoscibili e dunque piuttosto comuni in tutto il Quattrocento e non solo, il referente più immediato, la fonte d'ispirazione più diretta per i poeti aragonesi doveva essere senz'altro questa rappresentazione trionfale.

Altro momento di grande importanza fu la recita di un sonetto, composto dall'autore fiorentino Piero de' Ricci, rivolto al re da un attore vestito da Cesare:

Excelso re, o Cesare novello,
 Giustizia, con Forteza e Temperanza,
 Prudentia, Carità, Fede e Speranza
 ti faran triunfar sopr'ogni bello.
 Se queste donne terrai in tuo 'stello,
 questa sedia ànno fatto per tua stanza.
 Ricordano a te, che sarai senza
 s'alla giustizia torcerai el sugello.
 Ve' la Ventura, che ti porge il crino:
 non ti fidar di lei, ch'ell'è fallace,
 ché me che triunfai misse al dechino.
 El mondo vedi, che mutation face:
 che sia volubil, tiello per destino;
 e questo vole Iddio, perché gli piace.
 Alfonso re di pace,
 Cristo t'esalti in gran prosperidade,
 e salvi il bel Fiorenza in libertade⁹.

⁹ Il sonetto è presente nei codd. Magliab. II IV 250 (M) e VII 1125 (M'). In edizione moderna si legge in B. Croce, *I teatri di Napoli, secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891, p. 8 e F. Flamini, *La*

Esso si articola in tre momenti: esortazione a coltivare le sette virtù appena sfilate, ammonimento a diffidare della Fortuna, commiato e promessa di rivolgere a Dio una preghiera per la prosperità del regno di Napoli e la libertà di Firenze. I versi avevano un'altra chiara funzione, ovvero quella di suggerire un rapporto di continuità fra la figura di Cesare e quella di Alfonso, non solo per riaffermare i valori classici su cui si fonda l'ideale del *princeps optimus*, ma soprattutto per ottenere la legittimazione come sovrano di Napoli. I successi di Alfonso sono e saranno frutto dell'esercizio della virtù, e non della volubile fortuna, di cui si deve diffidare.

Al fine di presentarsi come difensore dei valori cristiani, Alfonso fece rappresentare alla comunità catalana uno spettacolo sulle crociate in cui si fronteggiavano cavalieri e milizie pagane abbigliati secondo la moda orientale.

Infine quattro virtù, Magnanimità, Costanza, Clemenza e Liberalità vennero trasportate su una torre presidiata da un angelo, nell'atto di spingere innanzi il trono in fiamme; esse rivolsero ad Alfonso un'invocazione con l'appellativo di *rex pacis*.

Come suggeriscono tali allegorie il novello re si poneva a difesa della pace e della cristianità, mostrandosi però pronto, se necessario, a imbracciare le armi per scongiurare il pericolo di un'invasione turca dei territori europei.

La rappresentazione di uno spettacolo così grandioso, in grado di coinvolgere attivamente l'intera cittadinanza, rivela quanto Alfonso tenesse a proporsi come il legittimo erede della tradizione dei valori classici e cristiani; l'accento va posto soprattutto sul desiderio di legittimazione che animava non solo il monarca ma il suo entourage nella consapevolezza che soltanto tale riconoscimento poteva garantire stabilità e floridezza al regno.

Marzia Pieri ritiene che il trionfo di Alfonso avesse come primo e fondamentale obiettivo l'ostentazione di uno splendore economico, mentre i messaggi politici ed etici rimanevano in secondo piano. La studiosa vede in questa rappresentazione, così come in quelle che seguirono, nonché nelle opere letterarie encomiastiche un'esaltazione del potere e della nobiltà scisso da

lirica toscana anteriore ai tempi del Magnifico, Pisa, Nistri, 1891, pp. 122-123. In questo caso si è preferito seguire l'edizione Flamini, in quanto offre in nota un piccolo apparato di varianti tra i due mss. Piero de' Ricci compose per il re d'Aragona altri due sonetti: il primo, recitato in occasione della festa di nozze del conte d'Ariano, era un encomio del pianeta Saturno ad Alfonso; il secondo accoglieva le parole di un gigante, sempre rivolte ad Alfonso nel giorno della festa di S. Giovanni. Entrambi si leggono in B. Croce, *I teatri di Napoli*, pp. 673-674.

componenti etico-intellettuali¹⁰. Alfonso, unico degli Aragonesi di Napoli, a poter contare su un patrimonio economico così ingente, proveniente dalla Spagna, fece leva per ricevere la legittimazione a regnare anche sulle proprie ricchezze, promettendo laute ricompense e riconoscimenti per coloro che si fossero dimostrati fedeli. È dunque indubitabile che l'ostentazione e l'opulenza siano tratti salienti del suo trionfo celebrativo, anche se, non va dimenticato, alla creazione di un tale apparato allegorico collaborarono umanisti come Facio e Panormita, che gli conferirono una ben percepibile impronta etica. Ferrante, non potendo contare su risorse così cospicue, come quelle del padre, né sull'esaltazione della nobiltà in quanto tale – essendo figlio illegittimo – dovette elaborare un sistema di legittimazione fondato proprio su assunti di tipo etico. Difatti molti dei testi encomiastici aragonesi hanno un tono precettistico e gnomico, ereditato, forse, dal sonetto pronunciato da Piero de Ricci proprio durante il trionfo alfonsino.

Il filone propagandistico trionfale inaugurato dal primo Aragonese non solo venne promosso e frequentato da tutti gli scrittori cortigiani, ma nuovamente sfruttato in altre occasioni di festa che coinvolgevano la famiglia reale e l'intero regno.

L'arrivo di Ippolita Sforza a Napoli il 14 settembre 1465 fu una nuova occasione per sfoggiare di fronte ad un ampio pubblico l'apparato scenografico trionfale, tanto che dell'evento rimangono memorie nelle relazioni degli ambasciatori e nelle cronache coeve, come in particolare quella di Ferraiolo¹¹.

Tutte le cronache confermano che quel giorno a Napoli vi fu un'eclissi di sole, interpretata unanimemente come segno di cattivo auspicio. La duchessa entrò a Napoli accompagnata da un legato pontificio e dal re in persona, a sottolineare il suo prestigio. Seguivano otto baroni recanti le aste del pallio, «un onore dal profondo significato politico»¹² che simboleggiava l'esercizio di tutela sul potere regio. La Sforza venne accolta come una futura regina, tanto che la cavalcata trionfale si concluse a Castel Capuano, sede degli eredi al trono. La cerimonia di accoglienza, pensata in ogni minimo dettaglio, non prevedeva però spettacoli e rappresentazioni pubbliche, a causa del lutto per la recente morte della regina Isabella di Chiaromonte.

¹⁰ Cfr. M. Pieri, *Sumptuosissime pompe*, pp. 49-50.

¹¹ La descrizione dell'evento si legge in V. Mele, *La creazione di una figura politica: L'entrata in Napoli di Ippolita Maria Sforza Visconti d'Aragona, duchessa di Calabria*, in «Quaderni d'italianistica» 2 (2012), pp. 27-75.

¹² V. Mele, *La creazione di una figura politica*, p. 39.

Proprio in questi giorni di festa per l'arrivo di Ippolita, Ferrante decise di celebrare la nascita dell'ordine dell'Armellino (29 settembre 1465, giorno di San Michele) istituito per ricompensare con un prestigioso titolo onorifico coloro che gli erano rimasti fedeli durante la guerra contro gli Angiò e la prima congiura dei baroni¹³.

Giuliana Vitale a tal riguardo afferma che «la fondazione di un proprio ordine cavalleresco monarchico e la creazione di un proprio sistema di segni araldici costituivano, da questo punto di vista, altrettanti mezzi per rendere visibili [...], secondo il codice cavalleresco e il linguaggio araldico, la nuova realtà dinastica napoletana»¹⁴. Coerentemente con tale proposito i poeti aragonesi tentarono di compiere la medesima operazione sfruttando *topoi* e allegorie letterarie politicamente risemantizzati.

Alla luce di ciò, l'accostamento di Ippolita al simbolo dell'ermellino non può essere ricondotto a mere motivazioni di natura etica, per cui la donna, in virtù della sua purezza, trovava nella candida bestiola un perfetto correlativo oggettivo. L'identificazione della Sforza con l'ermellino – piuttosto frequente, come si vedrà, in varie opere aragonesi – si deve anche a ragioni storiche poiché la sua venuta a Napoli coincise con la fine della guerra baronale e con la creazione di un ordine cavalleresco con cui Ferrante voleva suggellare la pace con la classe dei grandi feudatari del regno.

Preziosa infine rimane la testimonianza lasciata da Notar Giacomo nella sua *Cronaca* secondo la quale i festeggiamenti per il matrimonio di Beatrice d'Aragona, figlia di re Ferrante, e Mattia Corvino, re d'Ungheria del 1476 comprendevano una rappresentazione dei sei trionfi del Petrarca ideata sempre dalla comunità fiorentina risiedente a Napoli.

Ancora, le celebrazioni per il matrimonio di re Ferrante con la cugina Giovanna dell'anno successivo accoglievano – come sempre lo stesso Notar Giacomo ricorda – un trionfo, anche in questo caso messo in scena da artisti fiorentini.

Non sono da dimenticare a tal proposito le farse allegorico-mitologiche di Sannazaro, su cui si avrà modo di tornare, tutte recitate di fronte ad esponenti di spicco della corte aragonese e molto gradite da Federico principe di Altamura¹⁵.

¹³ Sull'ordine dell'Armellino si veda G. Vitale, *Araldica e politica, Statuti di ordini cavallereschi nella Napoli aragonese*, Salerno, Carlone Editore, 1999.

¹⁴ G. Vitale, *Araldica e politica*, p. 56.

¹⁵ Descritte in B. Croce, *I teatri di Napoli*.

Infine per l'incoronazione di Alfonso II e di Ferrante II detto Ferrandino, come ormai di consuetudine, vennero rappresentati dei trionfi, anche se non furono previste delle recite vere e proprie.

Come ben comprende Iuniano Maio, tali rappresentazioni avevano anzitutto una chiara finalità politica e si rivolgevano in modo particolare al popolo minuto. Nel capitolo diciannovesimo «De la magnificenza» del *De Maiestate*¹⁶, egli sottolinea l'importanza di tali spettacoli, soprattutto per i ceti popolari, giustificando pure l'impiego di enormi sostanze per il loro allestimento:

queste sono non solamente ad ornamento pomposo, ma etiam ad utilitate publica e perpetuo uso, et in po' accompagnandose con la pomposa bellezza la duratura utilitate, tanto maiore gloria e più durabile fama rende. Sono appresso altre cose con magnificenza fatte piuttosto a celebritate che a necessario uso in molte nature de spectaculi come sono iochi da piacere, farze, feste, conviti, iostre, nupzie, esequii, trionfi, dove più se sole laudare la dannosa lussuria che la mediocritate, le quali sono a la presente voluttate e non a la utilitate futura et imperò tale sontuosi tate acquista laude popolare, piacendo a la indotta turba più che ad omini de più sincero iudizio ornati.
(I. Maio, *De Maiestate*, pp. 227-28)

¹⁶ I. Maio, *De Maiestate*, a cura di F. Gaeta, Bologna, Commissione per i testi della lingua, 1956.

4. La celebrazione del potere: temi e motivi

Come già si accennava, nella poesia politico-encomiastica aragonese è possibile individuare alcuni filoni tematici ben riconoscibili che assolvono prevalentemente alla finalità celebrativa. È bene però, anzitutto, definire cosa s'intenda per poesia politica e quindi individuare, anche rispetto ai contenuti, i limiti del *corpus*.

Seppur la volontà encomiastica indirizzi lo sviluppo della trattazione e determini l'inclusione e l'esclusione di alcuni concetti di filosofia politica, i testi degli autori più avvertiti, come De Jennaro, Cariteo e Sannazaro, riescono ad offrire un'idea di stato ideale e di buon governo che si associa all'individuazione delle virtù del *princeps optimus*¹; la componente teorica e filosofica, eredità soprattutto aristotelica, pur non essendo maggioritaria né approfondita fornisce un palinsesto per la costruzione poetica. Inoltre sul fronte della poesia storica, numerosi componimenti ripercorrono eventi del passato e del presente con sufficiente verosimiglianza, mostrando, al di là delle fantasiose profezie, possibili scenari futuri. In essi è spesso posta la questione della risoluzione di problemi reali, come la difesa dello stato da un'invasione straniera, o da una rivolta interna.

La poesia meramente encomiastica, che pur entrando nel *corpus* non diverrà oggetto di specifica trattazione, si limita invece ad offrire un'esaltazione grandiosa di una figura o di un'impresa prescelta, senza offrire una prospettiva politica più ampia che possa eventualmente contemplare anche un progetto politico.

La poesia politica e la storiografia aragonese si propongono come fine ultimo la legittimazione della dinastia dei Trastàmara sul regno di Napoli. Dimostrare che gli Aragonesi non erano né conquistatori, né usurpatori, ma eredi designati da Giovanna d'Angiò era compito effettivamente arduo. In aggiunta, l'origine spagnola della famiglia rendeva davvero difficile l'accettazione della sua dominazione, anche se tale argomento veniva usato il più delle volte per

¹ Sulle concezioni politiche rinascimentali e sulla figura del principe si vedano: R. De Mattei, *Politica e morale prima di Machiavelli*, in «Giornale critico della filosofia», 29, vol. VI (1950), pp. 129-43, F. Gilbert, *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, Il Mulino, 1964, C. Vasoli, *Immagini umanistiche*, Napoli, 1983, pp. 151-87, R. Esposito, *Ordine e conflitto. Machiavelli e la letteratura politica del Rinascimento italiano*, Napoli, Liguori, 1984, D. Quagliani, *Modelli nella storia del pensiero politico*, I, Firenze, 1987, J. Law, *Il principe del Rinascimento*, in E. Garin (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988; specificamente sulla trattatistica pontaniana si vedano gli studi di F. Tateo, *Le virtù sociali e l'«immanità» nella trattatistica pontaniana*, in «Rinascimento», 5 (1965), pp. 119-154, Id., *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, Lecce, Milella, 1972, Id., *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990; G. Cappelli, *Sapere e potere. L'umanista e il Principe nell'Italia del Quattrocento*, in «Cuadernos de Filología italiana», 15 (2008), pp. 73-91.

nascondere una ben più radicale ingerenza verso il potere centrale da parte dei ceti baronali.

Inoltre Alfonso il Magnanimo aveva nominato come suo erede il figlio illegittimo Ferrante, separando di fatto la corona del regno di Aragona da quella di Napoli: l'atto obbligato, date le origini del novello re, consentì alla città partenopea di conservare il ruolo di capitale, agevolando la creazione di una corte autoctona e autonoma.

Tradizionalmente l'istanza di legittimazione in ambito letterario può fare leva su tre argomenti principali: il diritto dinastico, la predestinazione e il merito. Per ovvi motivi i poeti aragonesi erano costretti ad escudere il primo, mentre enfatizzarono il secondo, avvalendosi di giustificazioni provvidenzialistiche, e il terzo, celebrando le virtù del *princeps optimus*.

Seppur l'affermazione del principio meritocratico sia in contrasto ideologico con la rivendicazione di una superiorità provvidenziale, i poeti aragonesi si avvalgono alternativamente dell'una e dell'altra argomentazione ed in alcuni casi persino di entrambe; esse si rafforzano a vicenda poiché le qualità del signore sono, in una certa misura, certificate dal favore divino e a sua volta il favore divino si rivolge solo a coloro che sono meritevoli.

Non è un caso che la forma precettistica e didascalica prevalga nella poesia del Quattrocento napoletano: il re conquista i propri diritti grazie alle virtù e alle qualità che già possiede e grazie all'educazione che riceve, in grado di affinare l'ingegno e sviluppare la morale.

I poeti cortigiani si affannarono a tracciare un percorso educativo coerente per il proprio sovrano, affinché, regnando nella maniera migliore, potesse allontanare da sé ogni pericolo di eversione. In quest'ottica vanno letti i trattati morali pontaniani dedicati alle virtù necessarie per la formazione etica e civile del sovrano.

L'elaborazione politica pontaniana risente senza dubbio dell'*Ethica nicomachea*: i trattati sulle virtù sociali appaiono infatti come estesi commenti di Aristotele, a partire dai quali Pontano sviluppa un sistema di pensiero proprio ben radicato nella realtà storica e sociale napoletana.

Oltre al *De Principe*, di cui si parlerà tra breve, vanno ricordati i cinque trattati, scritti tra il 1493 e il 1494, sull'uso della ricchezza (*De liberalitate*, *De beneficentia*, *De Magnificentia*, *De splendore*, *De conviventia*) che prescrivono al principe il giusto comportamento nelle occasioni pubbliche, quali banchetti, cerimonie e celebrazioni di vario genere. L'elemento di novità più decisivo, che conferma il laicismo e l'avvedutezza di Pontano, è la considerazione positiva del

denaro, non più causa di vizio, bensì efficace strumento di governo con cui creare consenso.

Il *De Principe* (1464), dedicato all'erede al trono Alfonso duca di Calabria, si configura come un elenco di virtù che il principe dovrebbe possedere e di vizi che invece dovrebbe evitare, corredato da un ricco campionario di esempi tratti dalla storia antica e contemporanea. La presenza di episodi storici non aveva più una mera finalità aneddotica, ma precettistica, in quanto attraverso gli antichi si potevano apprendere verità utili per il presente.

Come acutamente rileva Cappelli nell'introduzione all'opera², a differenza dei trattatisti politici precedenti, Pontano cominciava a cogliere la divaricazione tra essere e apparire ma, seguendo la prospettiva tradizionale e quindi diversamente da Machiavelli, continuava a ritenere che il principe dovesse essere virtuoso e saggio se tale desiderava apparire e che queste doti potessero essere ottenute grazie all'educazione. Seppur l'umanista non definisca ancora la politica come scienza autonoma, separata dalla morale, è ben conscio del fatto che le virtù del principe devono essere finalizzate al governo del paese, garantendo pace e prosperità, e non alla conquista della vita eterna per sé e il suo popolo, come sosteneva Egidio Romano.

Il *corpus* di virtù del buon principe si identifica, nel suo complesso, con la *maiestas*, già ampiamente trattata da Iuniano Maio nel *De Maiestate*, in cui la figura del principe ideale si sovrapponeva perfettamente a quella di Ferrante. La maestà è per Maio:

amplitudine de prestante et onorata presenza con animo devoto et alto, tenendo a poco li mundani beni senza timori de infortunati mali, overo Maiestà è de animo bene informato di virtute e probitate, la quale etiam senza titolo de dignitate, [e] di sua generosa animositate se contenta, dignità e reverenza.

(I. Maio, *De maiestate*, p.6)

Poco oltre egli cita, a conforto delle proprie parole, la definizione di Quintiliano: «Maiestate è lo imperio e dignitate del populo Romano, la quale se representa per la persona de lo gubernante»³. La maestà si configura dunque come una categoria pronta a sussumere tutte le virtù principesche, dalla magnanimità alla dignità e all'onore.

Sempre nel *De Principe* Pontano ribadisce più volte la totale identità tra principe-individuo e principe-istituzione: il sovrano, una volta assunto il potere,

² G. Pontano, *De Principe*, a cura di G. Cappelli, Roma, Salerno Editrice, 2003.

³ I. Maio, *De Maiestate*, p. 6. Il passo di Quintiliano è tratto da *Inst. Or.*, VII, 3, 35.

rinuncia alla propria dimensione privata per divenire egli stesso incarnazione fisica del regno che governa. Di conseguenza ogni sua azione e ogni sua scelta avrà delle ripercussioni non solo sul regno tutto, ma anche sul ruolo che egli stesso ricopre.

Pontano, e più in generale gli umanisti quattrocenteschi, insistono sul principio meritocratico – per alcuni inteso persino in senso laico – secondo cui la virtù è di per sé sufficiente alla legittimazione: tale concezione, ampiamente sfruttata anche in poesia, nega di fatto ai sovrani una superiorità ontologica rispetto agli altri esseri umani⁴. Essi sono uomini straordinari, ma non dei, poiché l'ottenimento del titolo di re deve essere idealmente frutto di una conquista, raggiunta grazie a sforzi personali, e non un mero diritto di sangue. A proposito Tateo ha osservato che sia il Panormita sia Pontano nei trattati etici non hanno come modello ideale il principe. «Nonostante che alcune virtù siano ovviamente precipue dello stato principesco (la clemenza ecc.), è l'uomo che si cerca di definire nel principe perfetto⁵: il *princeps optimus*, insomma, non è una divinità, bensì un uomo che possiede ogni virtù nella forma più pura. Come nota Milella nella sua edizione del *Naufragio* di Aloisio, al nome e alle imprese di Ferrante viene sempre associato l'aggettivo «degno», a conferma che l'istanza di legittimazione non poteva essere disgiunta dal riconoscimento di qualità morali incontestabili, che appunto rendessero il monarca degno di occupare il suo ruolo. Tale incontestabile purezza incoraggia effettivamente il riconoscimento di una natura divina nel principe; è bene però sottolineare che si tratta di una divinità etica, determinata cioè dalla perfetta maturazione di tutte le virtù, e non di una divinità naturale, intrinseca all'essenza stessa dell'individuo.

Seppur l'elogio della virtù dei regnanti sia un elemento imprescindibile dell'encomio, nella lirica aragonese si possono distinguere due differenti declinazioni del *topos*: come tendenza generale i poeti della prima generazione aragonese, De Jennaro, Galeota, Rustico Romano, senza contare gli umanisti e gli storiografi alfonsini, prediligono la forma precettistico-didascalica, convinti che l'applicazione e l'impegno possano favorire lo sviluppo etico ed intellettuale della persona.

Tale prospettiva presuppone ottimisticamente che l'uomo, se ben dotato dalla natura, possa evolvere ed ambire alla perfezione ed in seconda istanza prevede, altrettanto ottimisticamente, che all'uomo sia garantito il tempo

⁴ F. Tateo, *I miti della storiografia umanistica*, p. 155 «la legittimazione degli Aragonesi passava attraverso la giustificazione della loro presenza sul suolo italiano, svolta soprattutto attraverso il riconoscimento delle loro virtù romane».

⁵ F. Tateo, *I miti della storiografia umanistica*, p. 168.

necessario per completare tale processo di formazione. Gli scrittori della prima guardia, lo si è visto per De Jennaro e Galeota, contemplanò un futuro glorioso che ancora deve venire e pertanto spostano sempre in avanti il termine ultimo per vedere realizzati sogni e profezie. I poeti della seconda generazione hanno invece visto infrangere tale sogno e data l'impossibilità storica di proporre nuove palingenesi sono costretti a volgere lo sguardo al passato, rinunciando alla precettistica – poiché non c'è più nessuno da istruire – e assumendo un tono nostalgico costellato di *ubi sunt?* Per una virtù tanto vagheggiata e ormai perduta.

Cariteo ingegnosamente nella sesta canzone dell'*Endimione* riesce a fondere l'idea della predestinazione divina a quella del merito: Dio, preoccupato della situazione in cui versava il regno di Napoli, sceglie tra le anime più nobili coloro che dovranno incarnarsi nella nuova dinastia regnante, gli Aragonesi appunto. Essi, definiti «progenie più che humana», sono tali anche grazie alle loro straordinarie virtù, in grado di occultare definitivamente la loro origine barbara e spagnola, che non era vista di buon occhio né dalla popolazione napoletana né dagli altri sovrani italiani.

La poesia politica aragonese si concentra prevalentemente sulla celebrazione del passato e sul pronostico di gloria futura, mentre il presente non diviene quasi mai oggetto di rappresentazioni artistiche e letterarie. Non è difficile comprenderne i motivi, date le travagliate vicende che caratterizzano la dominazione aragonese a Napoli. Soltanto Alfonso il Magnanimo, grazie all'enorme potere e alla liquidità economica, garantite dai possessi spagnoli, riuscì a dare al Regno una certa stabilità dopo le lunghissime lotte per la successione. Il figlio Ferrante invece, nonostante sia riuscito a regnare per ben trentasei anni, dovette subito fronteggiare una congiura ordita dai baroni con il sostegno di Giovanni d'Angiò contro la sua successione al trono (1459-62). Ne uscì indebolito ma vincente.

Un problema cronico del regno era la scarsità di risorse, che sottraeva prestigio e autorità al re impedendogli di realizzare piani di sviluppo economico e progetti culturali di una certa importanza. Le cicliche confische alla nobiltà di seggio, cui appartenevano Sannazaro, De Jennaro e Caracciolo, dovevano in parte tentavano in parte di porre rimedio al problema: i terreni espropriati venivano infatti rivenduti al ceto baronale, l'unico in grado di versare moneta sonante nelle casse dello stato.

Con la sua politica estera a tratti spregiudicata, Ferrante si inimicò negli anni tutti gli stati italiani, fino ad essere lasciato solo durante l'assedio turco di Otranto (1480). Ancora tra il 1485-87, come già ricordato più volte, i baroni

tentarono nuovamente di sovvertire l'autorità di Ferrante, ma come in passato egli ebbe la meglio. Morì quando Carlo VIII stava ormai preparando la sua calata su Napoli.

I suoi successori regnarono per poco tempo e si rivelarono incapaci di gestire una situazione tanto complessa come, nonostante le difficoltà, egli era riuscito a fare. Non è dunque possibile trovare nella breve storia degli Aragona di Napoli un momento di pace e tranquillità che potesse identificarsi in qualche modo con una rinnovata età dell'oro. È evidente perciò che i poeti tendessero a eliminare il presente dal loro orizzonte poetico per dare maggiore spazio al passato ed al futuro.

Al regno, a causa dei conflitti interni e delle minacce esterne, mancava un elemento di coesione che potesse garantire stabilità sociale ed economica: Pontano nel trattato *De obedientia* ritiene che proprio l'obbedienza possa essere il collante necessario a mantenere unito il vasto territorio dominato dai Trastàmara; a partire dal noto principio aristotelico secondo cui l'uomo è un animale sociale, l'umanista dichiara che solo nel rispetto delle gerarchie e del potere preconstituito l'uomo può trovare piena realizzazione nella società in cui vive, contribuendo alla pace, serenità ed armonia dell'intera collettività.

Alla fedeltà e all'amore dei sudditi – di qualsiasi livello sociale, dal popolo ai nobili – deve corrispondere la giustizia e la clemenza del sovrano: i rapporti, secondo Pontano, si devono sempre costruire grazie ad un ferreo principio di reciprocità, che non può né deve mai venire meno. Come spiega nel *De Principe* la fedeltà, l'obbedienza e la giustizia devono avere come necessario fondamento l'amore tra principe e sudditi:

Ad conservandum autem et magis indes augendum familiarium et eorum quos intimos habeas amorem illud maxime valet, ut amari se abs te intelligant. Vetus enim est et prudens: «Si vis amari, ama»
(G. Pontano, *De Principe*, par. 35)

Guido Cappelli nell'introduzione al trattato precisa che «la *mutua caritas* è pertanto uno dei meccanismi propulsori della teorizzazione pontaniana, funzionando come agglutinatore di tratti ideologici: così non sarà sfuggita l'insistenza sui benefici dell'*amor* in termini di sicurezza personale e dello Stato [...]; subito dopo, sviluppando le strategie per ottenere l'*amor*, di nuovo si farà riferimento alla *liberalitas* e si insisterà sulla *humanitas*»⁶.

⁶ G. Pontano, *De Principe*, introd. pp. LXXXIII-IV.

Pontano poneva come uno dei principali obiettivi di un buon re la creazione di un reciproco rapporto d'amore con i cortigiani e i sudditi. Lo stesso affermava Diomede Carafa nei suoi *Memoriali*⁷ suggerendo ai cortigiani di comportarsi con il re secondo i precetti dell'etica amorosa.

Ancor prima di lui, Maio nel *De Maiestate* aveva teorizzato l'importanza dell'amore, attenendosi però, molto più di Pontano ai modelli degli *specula principis*, e dunque con un senso di *realpolitik* molto meno affinato. Avvalendosi di alcuni passi del *De Clementia* di Seneca, Maio afferma che il popolo deve amare, adorare e onorare il sovrano che a sua volta deve rendersi disponibile a tutte le esigenze dei suoi sudditi. Il rapporto tra re e popolo viene dunque alternativamente descritto come un rapporto alla pari tra amante e amata – ad esempio *De Principe* di Pontano – o come un rapporto polarizzato tra padre e figlio (si veda il *De Maiestate* di Maio). In entrambi i casi l'amore e la fedeltà sono i fondamenti per la solidità politica del regno.

L'amore, già nella trattatistica, diviene dunque metafora per descrivere il rapporto tra il re e i suoi sottoposti. Non stupisce dunque che tali strategie vengano assimilate anche dalla lirica, cosicché attraverso *topoi* amorosi il poeta veicoli messaggi politici. Come si vedrà meglio in seguito, ciò avviene di frequente nel *Colibeto* di Galeota in cui la poesia politica pare concepita soltanto nella declinazione *sub specie amoris*.

Il sovrano assolve ad una funzione di guida collettiva come garante del rispetto delle leggi e dei principi di giustizia che egli stesso emana e s'impegna a seguire: l'obbedienza e la subordinazione, che non coincide mai con la sottomissione, delegano al re la responsabilità di farsi interprete dei problemi dell'intero stato e quindi di assumersi l'onere di risolverli, prendendo decisioni difficili che, in alcuni casi, potrebbero anche apparire sconvenienti. Seppur Pontano ribadisca che anche il re ha il dovere di sottostare alle regole imposte dalla collettività, per il bene dei suoi sudditi e avendo sempre presente l'interesse dello stato, in circostanze d'emergenza le sue decisioni possono avere la stessa validità delle leggi scritte. Si tratta di un ulteriore tentativo da parte dell'umanista di rafforzare il potere regio, ponendolo al riparo soprattutto dalle minacce interne rappresentate dagli eversivi baroni.

⁷ D. Carafa, *Memoriali*, edizione critica a cura di F. Petrucci Nardelli; note linguistiche e glossario di A. Lupis; saggio introduttivo di G. Galasso, Roma, Bonacci, 1988.

5. Le rievocazioni storiche e le profezie

Le rievocazioni del passato accolte nei componimenti aragonesi ripropongono sotto una veste trionfale le imprese compiute dei regnanti: allontanato il pericolo, esse venivano descritte e celebrate come dei veri atti eroici, di coraggio e virtù, ed in alcuni casi addirittura interpretate come segni tangibili della predestinazione degli Aragonesi a regnare su Napoli. I due fatti trasposti con maggiore frequenza e *pathos* sono, come già si accennava, la seconda congiura dei baroni¹ e la riconquista di Otranto² da parte di Alfonso duca di Calabria: con il primo si ribadisce l'autorità politica del re, con il secondo quella religiosa.

Se la descrizione dello scelo idrontino segue uno schema ricorrente in tutti gli autori aragonesi, quella della rivolta baronale subisce escursioni anche piuttosto notevoli.

Seppur il punto di vista ufficiale sia sempre difeso e Ferrante venga presentato quale strumento della giustizia divina, disposto a perdonare in caso di ravvedimenti, i baroni invece, pur incarnando il male, non in tutti i casi sono condannati con spietata durezza.

De Jennaro, Sannazaro e Cariteo sono i più risoluti assertori della condanna dei ribelli: oltre alle convinzioni ideologiche e alla fedeltà alla monarchia aragonese, i primi due almeno sentivano di avere subito un grave danno da parte dei baroni, in quanto il re, per fare cassa, aveva confiscato le loro terre per poi rivenderle ai baroni stessi. Non potendo accusare il vero responsabile di tali ingiustizie, ovvero il re, riversano la rabbia e la frustrazione sui beneficiari di tali vendite.

Come si è visto, con le rispettive opere bucoliche, Sannazaro e De Jennaro intessono un definitivo atto d'accusa contro i baroni, ed in particolar modo contro Antonello De Petrucciis e Francesco di Sarno.

¹ Per approfondimenti a riguardo si vedano *Primo processo* in appendice a C. Porzio, *La congiura dei Baroni*, ed. D'Alòe, le testimonianze dell'epoca di Giuliano Passero, *Giornali*, a cura di M. Vecchioni, Napoli, Presso Vincenzo Orsino, 1785; Ferraiolo, *Cronaca*, a cura di R. Coluccia, Firenze, Accademia della Crusca, 1987 e Notar Giacomo, *Cronica di Napoli*, a cura di G. Della Morte, Napoli, Stamperia reale, 1845.

² Sulla guerra otrantina si rimanda a Defilippis D., Gualdo R. L., Nuovo I., *Gli umanisti e la guerra otrantina. Testi dei secoli XV e XVI*, Bari, Dedalo, 1982; Fonseca C. D. (a cura di), *Otranto 1480. Atti del Convegno internazionale di Studio promosso in occasione del V centenario della caduta di Otranto ad opera dei Turchi, (Otranto 19-23 maggio 1980)*, 2 voll., Galatina, Congedo Editore, 1986; Houben H. (a cura di), *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito. Atti del convegno internazionale di studio Otranto-Muro Leccese, 28-31 marzo 2007*, Galatina, Congedo, 2008.

A differenza di tutti i lirici aragonesi, il solo Cariteo sceglie di eliminare quasi del tutto dalle sue opere riferimenti alla congiura dei baroni. Come suggerisce Pèrcopo, forse soltanto il sonetto 102 accoglie una narrazione in chiave allegorica dell'evento, in cui i ribelli vengono non solo condannati ma pure paragonati a stolte scimmie, nate dai Giganti già un tempo sconfitti da Giove:

Dal seme de li quai [i Giganti] prodotta in terra
la simia fu, che i superi beffeggia,
imitando i paterni impii costumi.
Non è dunque miracol che si veggia
un brutto animaletto anchor far guerra
col fero volto a li celesti lumi.
(Cariteo, *Endimione* son. 102, 9-14)

Quasi tutti i poeti napoletani assegnano un ruolo salvifico alla progenie degli attuali monarchi: ciò non comporta il rifiuto dell'encomio ai sovrani in carica, bensì indica la necessità di un rinnovamento totale, che evidentemente non può realizzarsi – al di là di ogni iperbolica aspettativa – con la generazione presente. Tuttavia l'eterna attesa di un re che possa finalmente risollevare le sorti del regno non travalica mai i confini del realismo e pertanto non subisce mai una trasfigurazione in senso mistico-messianico.

La componente mitologica, pur presente e fondamentale da un punto di vista artistico e letterario, è sempre subordinata alla narrazione dei fatti. Fin dal Trecento la poesia civile mostra una spiccata vocazione per il ricorso alla mitologia e alla storia classica al fine di fornire esempi da mettere a confronto con gli atti compiuti dai regnanti contemporanei. Nel Quattrocento tale tendenza si amplifica divenendo un vero e proprio *topos*, sfruttato di preferenza nei componimenti a tema politico e morale. I personaggi mitologici e della storia antica assumono connotazioni stereotipate per cui Fabrizio è il giusto e l'onesto per antonomasia, Crasso l'avaro, Scipione e Cesare i perfetti capi e condottieri.

Tradizionalmente le figure di Cesare e Scipione si contrappongono in quanto il primo si identifica con il regime monarchico, mentre il secondo con quello repubblicano. Tuttavia queste distinzioni non sono poi così nette e assolute: Pontano, pur rivolgendosi a dei monarchi, nel trattato politico *De Principe* e nel *De Magnanimitate*, propone come modello di ottimo governante Scipione.

Per l'assunzione del modello di Scipione come *optimus civis*, oltre all'*Africa* di Petrarca, può avere influito anche la libera traduzione dell'Aurispia di un *Dialogo dei Morti* di Luciano in cui si confrontano i tre grandi condottieri del passato:

Alessandro, Annibale e Scipione. A differenza dell'originale, Aurispa conclude il dialogo con la vittoria di Scipione. Tale versione venne poi ripresa in varie farse e rappresentazioni teatrali diffondendo dunque l'idea della superiorità del condottiero romano sull'avversario cartaginese e il re macedone.

Ad accrescere il prestigio della figura di Scipione nel Quattrocento è anche il *Somnium Scipionis* ciceroniano, commentato ed interpretato variamente fin dal Medioevo. Parte del successo del notissimo passo del *De Republica* si deve al fatto che esso adotta lo schema narrativo della visione ultramondana, che, come si è già visto, è in età rinascimentale apprezzato ampiamente sfruttato.

Nella poesia politica aragonese è invece molto più frequente vedere associata alla figura dei regnanti Cesare. Infatti, come si ricorderà, nel trionfo che celebrava l'entrata di Alfonso il Magnanimo in Napoli un attore vestito da Cesare recitava al re un sonetto in cui si elencavano le virtù che egli avrebbe dovuto possedere e coltivare. Il solo Rustico, di formazione romana e appartenente all'Accademia di Pomponio Leto, sceglie programmaticamente di prendere ad esempio il solo Scipione, derubricando Cesare a modello negativo sia per ciò che riguarda la sfera politica sia per quella morale. La simpatia per Scipione è facilmente comprensibile vista l'adesione di Rustico ai principi repubblicani propugnati da Leto; tuttavia avvicinandosi ai monarchi aragonesi egli non sente l'esigenza di adattare le proprie convinzioni politiche al nuovo contesto in cui si sta inserendo.

Se l'attenzione alla mitologia e a personaggi ormai diventati simboli astratti di vizi e virtù è comune a quasi tutti i testi italiani di questo genere, la presenza di un forte substrato storico, nei componimenti aragonesi, è da considerarsi in parte anche eredità spagnola. Martín de Riquer, studiando i poemi epici del XIV e XV³ secolo prodotti in Spagna si convince che gli intrecci narrativi di matrice cavalleresca non sono concepiti al di là di una realtà circostante, né si configurano solo come frutto di un'immaginifica fantasia: la realtà sociale emerge con nitidezza, senza alterazioni e distorsioni, così come la condizione della cavalleria, nonostante le avventure dei personaggi possano condurre verso orizzonti meravigliosi ed inverosimili. Dati i legami politici tra la Napoli aragonese e la penisola iberica si può immaginare che tale impostazione, che prevede un equilibrio armonico, senza sbilanciamenti verso uno o l'altro polo, della

³ M. de Riquer, *Cavalleria fra realtà e letteratura nel Quattrocento*, Bari, Adriatica, 1970.

componemente storico-sociale e di quella fantastico-narrativa, sia il risultato di ininterrotti scambi culturali tra i due paesi⁴.

Per quanto riguarda invece pronostici e profezie prevale la tipologia *post eventum* che offre possibilità alla narrazione di dispiegarsi e arricchirsi di dettagli. Quando invece il poeta esprime un generico auspicio fa spesso appello alla similitudine mitologica, unico appiglio per narrare ciò che spera per il futuro del regno.

Altro *topos* ampiamente sfruttato è quello che vede contrapposti un presente di miseria e disgrazia ad un passato glorioso: anche in questo caso l'accento è posto sulla distanza, non solo temporale, ma soprattutto morale, tra le due dimensioni cronologiche.

I monarchi incarnano i valori del passato e, in virtù della loro eccezionalità, sono investiti del compito, non certo nel presente, ma in un futuro indefinito e indefinibile, di riportare l'età dell'oro in terra; si tratta dunque, nel contesto aragonese, di un'altra modalità per affermare il loro diritto a regnare, in quanto sono gli unici in grado di restituire all'Italia il suo glorioso passato.

Gli Aragonesi si trovano in una condizione d'isolamento, poiché nessuno, tra i contemporanei, può essere un loro pari per qualità intellettuali e morali. Tra le virtù attribuite loro non possono mancare magnanimità e clemenza, come pure maestà e invincibilità: alla grandezza in guerra deve essere necessariamente associata l'indulgenza nei confronti dei vinti; la generosità e la liberalità manifestate in occasioni pubbliche devono essere compensate dalla morigeratezza dei costumi e dalla continenza. La perfezione è data, insomma, dalla capacità di alternare con equilibrio e intelligenza le opposte virtù, sapendo comprendere i contesti e le situazioni.

In molti casi il poeta, con movenze da precettore, si rivolge direttamente al re invitandolo a coltivare alcune virtù piuttosto che altre, esponendo pure quali vantaggi possono derivare da esse. Come si diceva descrivendo e commentando le rappresentazioni trionfali per l'entrata di Alfonso in Napoli, gli umanisti al servizio della corte, come il Panormita, Facio e poi Pontano, tentarono di proporre l'immagine del monarca ideale, in cui fossero fuse virtù classiche e cristiane. Ciò che risulta maggiormente interessante è che la poesia eredita dalla trattatistica non soltanto i contenuti, ma in molti casi anche lo stile didascalico.

⁴ A conferma dei fitti rapporti tra Spagna e Italia si vedano F. Rico, *A fianco di Garcilaso: poesia italiana e spagnola nel primo Cinquecento*, in «Studi petrarcheschi», 4 (1987), pp. 229-236. A. Gargano, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori, 2001.

Anche il motivo religioso è assai ricorrente nella lirica aragonese. Da una parte, secondo un *topos* assai diffuso, i poeti e i trattatisti attribuiscono sincero zelo cristiano ai monarchi che si prodigano – almeno in teoria – per la conservazione della pace e della prosperità del regno; dall'altra si avverte chiaramente il tentativo di promuovere il progetto di una nuova crociata, guardando in particolar modo alla caduta di Costantinopoli del 1453 e la capitolazione di Negroponte del 1470.

Gli scrittori aragonesi, nello specifico rinarrano con infinite modulazioni la riconquista di Otranto da parte del duca di Calabria, esempio davvero straordinario di valore militare e spirito di sacrificio. Come spiega Santagata «si trattava, in quella circostanza, di fornire una giustificazione etico-ideologica al progetto di Ferrante di colpire i Turchi nelle loro basi albanesi, progetto ostacolato dagli alleati (e, pare, dallo stesso duca di Calabria) e per questo mai realizzato»⁵. La volontà propagandistica del sovrano guida con precisione la creazione artistica dei suoi poeti cortigiani, tanto che essi rinunciano quasi del tutto ad affrontare il tema religioso e di riconquista avvalendosi di esempi tratti dalla storia classica e biblica, per concentrarsi solo sull'episodio dell'impresa otrantina. Come si vedrà meglio, tutti i poeti aragonesi, con modalità di elaborazione molto simili, offrono il ricordo della vittoria di Alfonso contro i Turchi, manifestando, come si legge nella canzone 55 di De Jennaro, la necessità di bandire una nuova crociata.

⁵ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 15.

6. Trionfi e apostrofi

La poesia politica quattrocentesca ha un carattere eminentemente aulico e celebrativo: quasi mai vi vengono accolte invettive contro i tiranni o il malgoverno.

Nella poesia aragonese il ricordo di tradimenti e traditori fa spesso da semplice contraltare alla grandezza dei monarchi: solo descrivendo la crudeltà e l'infedeltà dei baroni può emergere con limpidezza la clemenza dei sovrani; solo ricordando la slealtà di papa Innocenzo VIII, schierato con i ribelli, si comprende quanto invece la difesa di Otranto contro i Turchi sia frutto di sincera fede religiosa, persino in contrasto con il comportamento di colui che in terra questo sentimento dovrebbe difendere.

I *Triumphs*, mancanti di un polo negativo, assurgono ancora più efficacemente a palinsesto ideale. Oltre a questo e alla diffusione del genere visionario in tutto il Quattro e Cinquecento, come già si è visto, il successo del modello trionfale conosce un radicamento così profondo anche in virtù della passione dei monarchi aragonesi per cortei e rappresentazione allegoriche.

I poeti napoletani mostrano una spiccata predilezione, in coerenza con i gusti dei loro monarchi, per le lunghe sfilate di personaggi mitologici, classici e moderni; tuttavia, proprio per evitare un effetto di monotona ripetitività, inseriscono sovrabbondanti elenchi all'interno di un canovaccio narrativo, più o meno elaborato, sovente proprio d'ispirazione trionfale¹.

L'evocazione del trionfo, sia esso a celebrazione di una vittoria o come semplice apparato teatrale iconografico, come in parte si è già visto, è comunissimo nella poesia aragonese: tra le opere che denunciano sin dal titolo il genere di appartenenza si possono ricordare il *Triumpho* di Rogeri di Pacienza Nardò, in cui si celebra l'incoronazione di Federico e Isabella, il *Triumpho delle nove* vedove di Capasso che rende omaggio ad alcune tra le più illustri nobildonne napoletane e italiane ed infine il *Trionfo della Fama* di Sannazaro che rievoca la vittoria contro i Mori da parte di Ferdinando il Cattolico (1492); vi è poi un nutrito gruppo di testi, di cui fa parte *Le sei età de la vita* di De Jennaro, che pur non definendosi 'trionfi', manifesta una stretta continuità con l'opera petrarchesca soprattutto per ciò che riguarda la struttura e il palinsesto narrativo.

¹ Tra i modelli si può ricordare la canzone 'morale' di Mariotto Davanzati *Invitto, eccelso e strenuo monarca*, scritta per Alfonso nel 1445, concentrato iperbolico di esempi tratti dalla mitologia e dalla storia antica cui il re napoletano viene paragonato.

Persino il lessico di opere appartenenti ad altri generi risente del fascino e dell'influenza del modello trionfale: per esempio, Aloisio descrivendo Ferrante invoca significativamente il «triumpho» (*Naufragio* III, 14, 11) e la «triumphal corona» (*Naufragio* III, 2, 2), con l'obiettivo di ricordare la faticosa e niente affatto scontata conquista del potere del figlio di Alfonso²; e ancora nei canzonieri lirici di Cariteo e Sannazaro sono facilmente avvertibili gli echi di alcuni passi dei *Triumphhi*, quasi a scandire un percorso di elevazione non così diverso da quello illustrato da Petrarca.

Tratto estetico qualificante del potere aragonese sembrano, per molti versi, essere proprio i trionfi: a conferma della grande importanza data dai regnanti alle feste, alle rappresentazioni e ai carri trionfali si possono citare alcuni versi di un inno celebrativo rivolto ad Alfonso da Aurelio Simmaco de Jacobiti³:

Lassamo i triumphhi stari
 le battaglie e li gran pregi,
 li hunuri sungulari,
 le pompe con collegi,
 e le giostre non son pegi
 li torneamenti gio[i]osi
 le fabbriche famosi
 or tocca il ciel lucente
 (A. Simmaco, *Per Alfonso re possente*)

Il testo pone immediatamente l'accento sulla spettacolarizzazione del potere, sull'importanza di creare uno spazio comune di condivisione tra monarca e sudditi affinché il loro rapporto di amore e fiducia si consolidi totalmente.

Allo stesso modo Gian Antonio De Petrucciis⁴, figlio del segretario regio, una volta recluso nella Torre di S. Vincenzo a seguito della congiura dei baroni, ricorda con una lunga *enumeratio*, che comprende ovviamente i trionfi, il proprio passato cortigiano:

Pompusi fausti con diverse gale,
 lieti triumphhi con polite feste,
 varie insegne de oro et supra veste,
 superbi nomi de case reale

² In piena coerenza con questa catena di figurazioni il figlio di Alfonso di Calabria «[...] nato pare solo per triumphare» (III, 15, 14).

³ Pubblicato in M. Mandalari, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Caserta, Iaselli, 1885.

⁴ Il canzoniere di De Petrucciis si legge in G. A. De Petrucciis, *Sonetti*, a cura di E. Picchiorri, Roma, Salerno, 2013.

[...]

(G. A. De Petrucciis, son. 37, 1-4)

E ancora Cariteo in un nostalgico passo del *Libro delle Methamorfosi*, sfruttando il noto tema dell'*ubi sunt?*, nomina proprio i trionfi cortigiani:

Ov'è 'l triompho, ov'è l'egregio honore,
che tant'anni mi tenne in gran letitia,
sotto 'l paterno aragonese amore?

(Cariteo, *Meth.* II, 16-18)

Tra i sei trionfi petrarcheschi quello che meglio rappresenta lo spirito della panegiristica aragonese – letteraria e cortigiana – è certamente il *Triumphus Fame*. L'idea di fama, intesa in senso positivamente laico, è difatti centrale in numerosi autori napoletani che costruiscono le loro opere encomiastiche intorno a questo perno ideologico.

La celebrazione trionfale e il riconoscimento della gloria rispondono entrambi al desiderio di legittimazione artistica per i poeti e politica per i regnanti di cui già si è parlato. Giuniano Maio nel *De Maiestate* dà della fama una definizione che aiuta a comprendere come tale concetto venisse inteso dai poeti aragonesi:

Gloria non è altro che vera e solida fama, manifesta al mondo senza simulazione de adumbrata e colorata cosa, ma che sia nata da sincera laude de uno volere e de uno consenso per una lingua de omini de bene. Overo gloria è una incorrutta e sincera voce de bono iudizio fatta e dispersa de virtute eccellente corrispondente a lo merito de virtute come imagine sua.

(G. Maio, *De Maiestate*, pp. 237-38)

La fama, dunque, è sostanzialmente il riconoscimento pubblico concesso dal popolo al sovrano per le virtù che egli manifesta. E ancora, sempre nel medesimo capitolo, Maio ribadisce l'importanza della pubblica legittimazione:

le quali tante ben trovate insigne et illustri ornamenti sono trovati per signo del consenso publico e per testimonio de la approbata virtute

(G. Maio, *De Maiestate*, p. 246)

Inoltre la fama assume nella poesia encomiastica aragonese sfumature di significato differenti, spesso anche molto distanti tra loro. La celebrazione di un trionfo è di fatto l'affermazione icastica più evidente del raggiungimento della

gloria: nel *Trionfo delle nove vedove* di Giosué Capasso, essa si ottiene grazie all'amore, nel *Trionfo* di Rogeri di Pacienza Nardò grazie alla pudicizia. Per Sannazaro e Cariteo la gloria può essere esclusivamente concessa da Apollo e pertanto s'identifica con la poesia. Di conseguenza i regnanti possono ottenere immortali riconoscimenti non tanto per le imprese eroiche compiute ma perché le loro gesta sono state cantate in poesia⁵.

Se la maggior parte degli scrittori aragonesi considera la fama un traguardo terreno, che in terra va celebrato, così non è invece per Sannazaro che dà alla gloria sostanza metafisica, identificandola con eternità e immortalità.

In modi diversi i poeti aragonesi sembrano unanimemente esprimere la consapevolezza che all'età giovanile siano riservate le passioni amorose mentre all'età adulta sia prescritto un maggiore coinvolgimento nella vita politica del regno: i canzonieri lirici di Cariteo e Sannazaro sono evidentemente costruiti a partire dalla dicotomia tra amore, o meglio poesia amorosa della giovinezza, e poesia encomiastica dell'età adulta.

Allo stesso modo De Jennaro nel poema didascalico *Le sei età de la vita* celebra nell'età dell'Adolescenza il trionfo dell'amore e quello della pudicizia, lasciando invece alla Gioventù – età di approdo alla ragione – il trionfo della fama. Tuttavia, la fama stessa viene superata dalle virtù, rigorosamente laiche, conseguite nelle ultime età – Vecchiaia e Decrepitezza – perdendo in parte la centralità che aveva in altre opere aragonesi. Ma su questo si avrà modo di tornare più nello specifico in seguito.

A fare da contraltare alla celebrazioni trionfali sono le altrettanto comuni apostrofi all'Italia, nobile erede dell'Impero romano. I poeti, coerentemente con la visione che da Dante in poi si afferma, ritengono che solo attraverso l'unità politica l'Italia possa ritrovare la forza e la grandezza ormai da tempo perdute.

Se per Dante le faide interne potevano essere composte solo grazie ad una monarchia universale con a capo l'imperatore, per i poeti napoletani, tra cui De Jennaro, soltanto gli Aragonesi potevano ambire a ricoprire il ruolo di guida della penisola italiana.

L'auspicio espresso in tal senso con ardore e convinzione nella canzone 14 del *Canzoniere* dejennariano è ovviamente una mera iperbole poetica, senza alcun fondamento teorico né alcuna reale praticabilità. Il tentativo di rivendicare per il proprio signore una posizione di preminenza rispetto agli altri regnanti diviene,

⁵ Significativi sono a tal proposito alcuni versi di Cariteo «Ché, se non v'è chi scriva / gli atti del tuo coraggio, invito e forte, / serai sepolto in l'una e l'altra morte» (*Endimione* canz. 8, 16-18 e 22-24).

banalmente, uno dei *topoi* più sfruttati nella poesia encomiastica italiana e non; rimangono quindi solo da comprendere i motivi che giustificano tale rivendicazione e le circostanze e le modalità con cui il sovrano in questione debba assumere la guida di altri stati.

L'invocazione all'Italia, intesa non come coacervo di stati in continua lotta, ma come entità culturale fondata sull'antico prestigio classico, appare uno dei tratti più comuni della poesia aragonese: il modello principe è sicuramente rappresentato dalle canzoni politiche petrarchesche in cui il poeta, esprimendo giudizi duri e decisi, tenta di risvegliare l'Italia dalla sua apatia. L'insistenza con cui Petrarca in *Rvf* 53⁶ descrive il sonno ottenebrante che avvolge l'Italia diviene uno dei motivi più presenti nella poesia napoletana: nella canzone 55 delle *Rime* dejennariene, forse quella più vicina al modello politico dei *Fragmenta*, il poeta apostrofa l'Italia avvolta dal «pigro sonno» (De Jennaro, *Rime* 55, 1)⁷; in Rustico Romano l'Italia è sonnolenta (Rustico, *Perleone Triumpho*, 136 «O somnolente Italia, o pigra terra»), così come in numerose raffigurazioni offerte dagli altri poeti napoletani. La necessità di scuotere le coscienze, che risponde a esigenze diverse, tra cui soprattutto quella di trovare nuovi alleati per i sovrani napoletani o di instillare l'entusiasmo per una nuova crociata, diviene dunque un imperativo morale da assolvere grazie allo strumento poetico.

La rampogna contro i costumi degradati del presente assume maggiore forza in virtù di un paragone insistito, implicito o più spesso esplicito, con il passato di Roma antica: la finalità primaria è ovviamente far leva sull'orgoglio dei governanti presenti così da indurli a seguire la fama dei loro predecessori. Il paragone con «Roma triumphal» (Capasso, *Trionfo delle nove vedove* II, 133), se da un lato è lo sprone con cui i poeti incitano i regnanti ad affermare il proprio potere contro nemici interni ed esterni, dall'altro accoglie in sé i germi di un'inevitabile sconfitta in quanto ogni tentativo di avvicinarsi alla gloria antica risulta vano.

Soltanto Cariteo tenta compiutamente di porre Napoli e la dinastia aragonese al centro della celebrazione encomiastica, enfatizzando l'origine spagnola e "barbara" dei regnanti e facendo del mito fondativo di Partenope il punto di partenza per la creazione e rimodulazione di simboli, allegorie e metafore. Inoltre egli, a differenza per esempio di De Jennaro, pone sullo stesso piano la storia e la cultura classica di Roma e quella di Napoli creando

⁶ Vd. *Rvf* 53, 11-13 «Italia, che suoi guai non par che senta: / vecchia otiosa et lenta / dormirà sempre, et non fia chi la svegli?» e 15-17 «Non spero che già mai dal pigro sonno / mova la testa per chiamar ch'uom faccia, / sì gravemente è oppressa et di tal soma».

⁷ Stesso concetto ripreso in 55, 105 «se non si sveglia Italia [...]».

parallelismi simmetrici tra le due città, senza che la seconda appaia mai in posizione di netta subordinazione e sudditanza rispetto alla prima.

Come si vede, per quanto riguarda i motivi e i *topoi* la produzione aragonese non presenta elementi di alterità rispetto alla poesia civile, politica e celebrativa del resto d'Italia. Cambiano, come è ovvio, i riferimenti storici, ma nella sostanza la figura che emerge del monarca aragonese non differisce di molto da quella degli altri signori italiani cantati in poesia. Ciò che invece sembra diverso è il modo in cui i temi topici e tradizionali vengono inseriti nel contesto poetico: la componente narrativa di questi testi è preponderante, l'elogio al monarca non si limita mai all'elencazione delle sue infinite virtù senza che vi sia una cornice diegetica a giustificarlo; i monarchi e la famiglia reale divengono dei veri e propri personaggi letterari, così come lo diviene il poeta, narratore di visioni profetiche e mitiche rievocazioni.

7. La componente metapoetica

Spesso intrecciate alla materia politica sono le riflessioni metapoetiche, in particolar modo nelle opere di Cariteo e Sannazaro, in cui si definisce un percorso di evoluzione letteraria non di rado influenzato da eventi di particolare importanza occorsi nel regno. I poeti aragonesi più avvertiti tengono a dare ragione del loro interesse per la poesia encomiastica, dimostrando così che l'inserzione di testi celebrativi assolve a finalità ben più nobili del compiacimento del sovrano. Ovviamente non tutti gli autori ritengono necessario dare giustificazione teorica della presenza del tema politico nelle proprie opere e di conseguenza la riflessione metapoetica non è affatto comune a tutte le opere encomiastiche aragonesi.

Tuttavia l'introduzione di giudizi su temi e stile e la riproposizione di gerarchie di genere, che mutano inevitabilmente la considerazione della poesia amorosa e penitenziale, assume un significato talmente pregnante, soprattutto rispetto agli esiti dei canzonieri lirici di altre parti d'Italia, da costituire una vera e propria peculiarità aragonesa. Inoltre, il fatto che gli autori "maggiori" – Cariteo, Sannazaro e De Jennaro – assumano posizioni ideologiche simili e adottino strategie retoriche affini per affermarle è elemento sufficiente per ritenere che le questioni metapoetiche fossero al centro di un confronto che coinvolgeva l'intera cerchia dei poeti cortigiani.

Come si è detto, l'attaccamento al dato storico rimane uno degli elementi distintivi della lirica napoletana quattrocentesca: i mutamenti nella vita del regno determinano sovente lo sviluppo di riflessioni sul valore della poesia a partire dalla definizione di una gerarchia di temi accolti nelle opere letterarie. L'amore rappresenta, nella maggior parte dei casi, il gradino più basso di tale scala ideale e pertanto deve essere necessariamente superato; così è per De Jennaro, ne *Le sei età de la vita* e per Cariteo, che definisce all'interno dell'*Endimione* un percorso artistico coerente con i principi appena esposti. Per quest'ultimo inoltre solo la poesia celebrativa ed umanistica può garantire l'alloro poetico, vero oggetto del desiderio del canzoniere. Ancor di più, come si è anticipato nel capitolo introduttivo dedicato alle sillogi aragonesi, questo discorso vale per Sannazaro che in *Sonetti e canzoni* propone un esemplare percorso poetico e non certo esistenziale. La poesia religiosa e penitenziale rimane così ai margini poiché anch'essa, come la lirica d'amore, si limita ad offrire un punto di vista limitato alla realtà intima ed individuale dell'io poeta.

Al rifiuto della lirica amorosa e palinodica si unisce anche quello della poesia bucolica, forse proprio perché, nonostante il fitto allegorismo, essa descrive una realtà fattuale, legata ad un contesto extraletterario, e non offre alcuno slancio metafisico che possa condurre il poeta all'immortalità.

La realtà storica, pur sempre presente nella letteratura politica aragonese, deve essere rimodulata secondo i canoni etici ed estetici che si è cercato sin qui di esporre: anzitutto l'eternità deve essere garantita solo a coloro che ne sono moralmente degni e pertanto è necessario selezionare con attenzione quali eventi rievocare e con quali modalità; in secondo luogo, anche i modelli prescelti devono appartenere alla letteratura cosiddetta alta e devono rappresentare o l'eccellenza della tradizione volgare – come Dante e Petrarca – o di quella latina e umanistica. Per tali motivi la poesia bucolica, nell'opinione di Sannazaro non può che essere esclusa dai generi eletti: in primo luogo, sin dall'età classica era considerato un genere umile sia per temi sia per stile; in secondo luogo, queste tipologie di testi accolgono denunce e invettive contro figure indegne che meritano l'oblio: così come i protagonisti di questo genere sono destinati alla *damnatio memoriae*, anche il poeta, affidandosi esclusivamente ad esso, rischia di non raggiungere mai l'immortalità.

Interessante è osservare inoltre che la quasi totalità dei poeti aragonesi si rammarica molto più spesso di non avere i mezzi sufficienti per cantare i propri signori, piuttosto che la donna amata; il motivo è chiaro: solo garantendo fama eterna ai sovrani, i poeti potranno finalmente fregiarsi della corona apollinea.

Gli autori napoletani, grazie ai mezzi artistici di cui sono dotati, interpretano le istanze di legittimazione, forniscono precetti di buon governo, celebrano vittorie ed ideali, compiendo un'operazione di vera e propria propaganda. Come sostiene Pontano nei suoi trattati e prima di lui Aristotele, la maturità si raggiunge in un dimensione laica, terrena, ma soprattutto sociale e politica. Tutto ciò diventa anche il fondamento dell'evoluzione artistica di questi autori, che scelgono scientemente il genere encomiastico per favorire una propria maturazione estetica.

8. L'immagine di Napoli

O bonom, si' stato per lo mundo?, hai tu vedute cheste citate fammose come èi Roma la santa, Milano la grande, Firenze la bella, e Napule la gentile?
(L- De Rosa, *Cronache e ricordi. Lodi di Napoli*¹)

La definizione di 'Napoli gentile', contrapposta a Roma, Milano, Firenze e Venezia («la ricca», nominata poco oltre), non è una felice invenzione di De Rosa ma risulta ben attestata in tutto il Quattrocento². Come ricorda Galasso, l'aggettivo venne usato fin dal 1444 in una relazione redatta in occasione del viaggio di Borso d'Este a Napoli per conoscere la sua futura moglie, Maria, figlia naturale di Alfonso il Magnanimo³.

La gentilezza dovrebbe alludere alla raffinatezza dei costumi, alla dolcezza dei modi e alla cortesia dei valori unita alla piacevole mondanità degli eventi sociali: se la qualifica di gentile viene data alla capitale partenopea durante il regno degli angioini, essa viene ugualmente utilizzata anche durante il periodo aragonese, a conferma di una continuità ideale, almeno da questo punto di vista, nell'aspetto complessivo della città.

Come mostra la nota tavola Strozzi, del 1464, Napoli doveva essere, in età rinascimentale, una città magnifica, prospera, fervente di cultura e rinnovamento di cui in parte erano sicuramente responsabili anche gli Angioini.

Il successo dell'aggettivo 'gentile' è attestato nella poesia cinquecentesca posteriore alla caduta degli Aragonesi, a ulteriore conferma di quanto esso fosse diventato rappresentativo ed identificativo della città partenopea⁴.

Galasso sottolinea inoltre un altro aspetto importante e forse decisivo della considerazione positiva di Napoli in età aragonese, ovvero la distanza dal papato e

¹ Si legge in appendice a Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957.

² Si veda a proposito G. Galasso, *Napoli capitale: identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Napoli, Electa, 1998.

³ Cfr. C. Foucard, *Fonti di storia napoletana nell'Archivio di Stato di Modena. Descrizione della città e statistiche del Regno*, in «Archivio storico per le province napoletane» 2 (1877), pp. 725-57: 741 e Russo F., *La murazione aragonese di Napoli: il limite di un'era*, in «Archivio storico per le province napoletane», 103 (1985), pp. 87-120. Su relazioni e descrizioni di Napoli tra XV e XVI secolo si vedano R. Manfredi, *Le «descrittioni» di Napoli (1452-1692). Appunti per una ricerca bibliografica*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», 63, (1991-92), pp. 63-108. Cfr. anche P. Sabbatino, *Le descrizioni di Napoli nel Cinquecento*, in «Misure critiche», 21 (1990), pp. 80-81 e pp. 117-120.

⁴ Si veda, ad esempio, L. Tansillo, *Rime* 172, 1 «Partenope gentil, squarcia la benda», in cui il poeta chiede a Napoli di fare ritorno al Vicerè che tanto ha contribuito ad abbellirla.

dunque l'apertura verso la cultura laica e la disponibilità ad accogliere artisti e letterati in cerca di un luogo sicuro, in alcuni casi addirittura di un rifugio contro le persecuzioni ecclesiastiche, dove proseguire le proprie attività. Lorenzo Valla, filologo umanista vicino all'epicureismo, soggiornò per lungo tempo alla corte del Magnanimo, contribuendo con Facio e Panormita alla creazione di un progetto culturale specchio dei valori e degli ideali della dinastia; Ferrante accolse Pomponio Leto in fuga, dopo che, nel 1468, i membri dell'Accademia romana da lui formata erano stati accusati di una cospirazione contro il papa.

Come si è visto, nonostante i valori cristiani mantengano un ruolo centrale nella letteratura panegiristica, essi non rappresentano affatto il perno ideologico delle opere dei poeti napoletani. Pontano, nella vastità della sua produzione trattatistica e lirica, mostra una notevole indipendenza critica, accogliendo posizioni – come quelle sull'astrologia o sulla fortuna – lontane dalla dottrina cristiana e iniziando ad affermare principi di realismo politico che ponevano al centro della riflessione sulla figura dell'ottimo principe soprattutto le qualità civili.

Tornando ora alla rappresentazione di Napoli aragonese, forse una delle testimonianze più interessanti è costituita dalla lettera del commerciante fiorentino Francesco Bandini⁵, che soggiornò nella città partenopea durante i primi anni del regno di Ferrante.

Nell'epistola indirizzata ad un amico fiorentino che lo invita a rietrare in patria – Firenze appunto – egli risponde esaltando la capitale aragonese sotto ogni punto di vista: posizione geografica, clima, pulizia, architettura, perizia degli artigiani, qualità ed altezza degli ingegni ed infine ovviamente il governo di re Ferrante. Napoli è descritta da una parte come un *locus amoenus* – in virtù della posizione e del clima – ma dall'altra come un brulicante ed operoso organismo pulsante di vita: Bandini, accademico ficiniano ma anche uomo pratico, mira a tratteggiare i contorni di una città che deve il proprio splendore non solo ad elementi naturali, ma al lavoro dei suoi abitanti e alla gestione giusta e oculata dei suoi sovrani.

Napoli diviene così la vera città umanistica che deve all'uomo e alle sue virtù il raggiungimento della magnificenza e della perfezione. Come chiosa Cristiana Adesso «Bandini vede compendiate in Napoli e compendia nella sua lettera-

⁵ Si legge in P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956, pp. 395-410; a proposito si veda inoltre C. A. Adesso, «Voler descrivere il sito di Napoli in una lettera non è egli cosa temeraria?». *Alcune descrizioni epistolari della città di Napoli tra Quattro e Cinquecento*, in «Studi Rinascimentali», 7 (2009), pp. 89-106.

descrizione i valori e le qualità che saranno proprie dello spirito rinascimentale (“la humanità, la magnificentia, la continentia[...]”)⁶.

Prima di lui, il già citato Loise de Rosa affermava che Napoli possedeva ben dodici dei tredici elementi ritenuti necessari per rendere perfetta una città; lo sbilanciamento verso le caratteristiche topografiche (mare, piano, montagna, corsi d'acqua) e naturali (acqua, terra, fuoco, aria) è netto, a scapito invece dei pregi che dipendono dalla volontà e dalla perizia umana (solo cinque: strade, chiese, case, mura e fontane). Secondo De Rosa, a Napoli mancavano solo le belle mura, quindi una delle poche variabili di cui l'uomo è responsabile.

Anche i poeti aragonesi non mancano di elogiare la propria città offrendo descrizioni, secondo i soliti *topoi*, della bellezza dei luoghi, della perfezione del clima e della morigeratezza dei costumi dei suoi abitanti⁷.

Nel Proemio in prosa della *Pastorale* di De Jennaro il poeta si mostra convinto nell'affermare, come nelle *Lodi di Napoli* di De Rosa, che la città sia collocata nel sito migliore del mondo e che pertanto essa sia fertile, amena e salubre:

[...] testificando tutti gli autori e scrittori del sito del mondo essere la Italia più che niun'altra provincia da temprato cielo, e de essa il suo siculo regno, in singolarità delle altre provincie di quella, di fertili et ameni monti, selve, acque e lidi maritimi, abondante e copiosissime dotata [...]

(P. J. De Jennaro, *Pastorale* Proemio)

Come si vede, la celebrazione si limita a considerare soltanto la topografia e la configurazione fisica del territorio, mentre la componente umana è totalmente assente. Diversamente Sannazaro, per bocca di Giovan Francesco Caracciolo, nella prosa XI dell'*Arcadia*, esalta Napoli non solo per le sue bellezze fisiche, ma soprattutto per la magnificenza architettonica e per le peculiarità antropologiche⁸:

[...] la quale [Napoli] di tesori abondevole, e di ricco et onorato populo copiosa, oltre al grande circuito de le belle mura, contiene in sé il mirabilissimo porto, universale albergo di tutto il mondo; e con questo le alte torri, i ricchi templi, i superbi palazzi, i grandi et onorati seggi de' nostri patrizi, e le strade piene di donne bellissime e di leggiadri e riguardevoli gioveni. Che dirò io de' giochi, de le feste, del sovente armeggiare, di tante arti, di tanti studi, di tanti laudevoli esercizi?

(Sannazaro, *Arcadia* prosa XI)

⁶ C. A. Adesso, *Teatro e festività*, p. 21.

⁷ Cfr. C. De Frede, *Lodi di Napoli aragonesi*, in «Studi storici meridionali», 11, 3 (1991), pp. 204-09.

⁸ Lo stesso farà nella sesta egloga delle *Piscatorie* (cfr. capitolo sulla poesia latina di Sannazaro).

Giosuè Capasso, nel poemetto intitolato *Triumpho delle nove vedove*, tesse un elogio della città partenopea, fondendo elementi di geografia fisica e climatica ad altri più strettamente legati all'attività umana. La prima coordinata atta a definire la posizione di Napoli assume un rilievo culturale di fondamentale importanza:

In questa parte un regno hogi è fundato,
Ausonio dicto, non multo lontano
da Roma triumphal, dal gran Senato.
(G. Capasso, *Trionfo II*, 133)

Il tentativo di accostare Napoli a Roma, non solo per la vicinanza geografica, ma soprattutto culturale, evidente da questi versi, appare del tutto in linea, come si è visto, con una tendenza comune a tutti i poeti aragonesi.

Poco oltre Capasso, in questo caso diversamente dalla maggior parte dei colleghi, nomina la sirena Partenope, sulle cui ceneri fu costruita la città di Napoli. Senza soffermarsi oltre sul mito fondativo egli, pur accettando alcune caratteristiche tradizionali della sirena (*Trionfo II*, 144-45 «[...] ch'el suo dolce canto / vincea con harmonia qualunque ascolta»), non insiste sulle connotazioni negative, ma anzi definisce le sue ceneri sante (*Trionfo II*, 146 «cener sancto»). Capasso tenta di riconvertire il mito di Partenope sostituendo ad alcuni elementi – l'inganno e la lascivia – alcune caratteristiche positive, come la castità e la santità.

Egli inoltre descrive con piglio orgoglioso e compiaciuto le arti, le scienze, le virtù e le discipline che vengono coltivate nella città⁹; l'autore si concentra tuttavia, nelle terzine successive soprattutto su elementi naturali, con una dettagliata esposizione della conformazione paesaggistica e del clima (torna l'immagine dell'eterna primavera), corredata di riferimenti mitologici che impreziosiscono il passo, rompendo la monotonia dell'elencazione.

Cariteo, non diversamente da Capasso, accoglie la raffigurazione più significativa delle bellezze di Napoli nella canzone VI intitolata *Aragonia*, panegirico della dinastia aragonese. Oltre alle descrizione del sito, del clima e dell'eccezionalità degli abitanti ormai di rito (*Endimione*, canz. VI, 82-90) il poeta rievoca il mito della sirena, fondatrice della città. Ma è solo con il *Libro de la Methamorphosi*, di cui si parlerà meglio in seguito, che Partenope subisce una

⁹ Significativo, alla luce di quanto si è detto rispetto alla definizione di Napoli gentile è il sintagma del v. 154 «gentil costume».

totale riconversione dei suoi attributi, divenendo una nobile e casta regina, paragonata persino a Diana.

Infine, sempre in ambito lirico, si può ricordare la serie di strambotti di Galeota¹⁰, in cui il poeta, costretto ad abbandonare la città natale compone un lamento in suo onore, proprio come se si trattasse di un'amante:

Napuli bella, desiata tanto
dal cor e da la mia penosa vita,
Napuli bella, tu non vidi quanto
affanno sente l'anima smarita;
[...]
(F. Galeota, *Colibeto* [ms. estense], 92)

Un'altra n'ho trovata per la via,
Napuli che dimora in queste bande,
ma non è questa Napuli la mia,
unde per gli ochij lacrime ne spande
[...]
(F. Galeota, *Colibeto* [ms. estense], 93)

La ripetizione anaforica di «Napule bella» al principio di ogni verso del primo strambotto dà al testo una coloritura patetica che favorisce l'identificazione di Napoli con una donna.

Come si vedrà meglio, nei componimenti politici e storici di Galeota è assai comune il ricorso al lessico e formule amoroze. Pertanto anche l'esaltazione malinconica della capitale partenopea non può che realizzarsi secondo i dettami della poesia *sub specie amoris*.

¹⁰ Si leggono in G. B. Bronzini, *Testi e temi di letteratura popolare*, Bari, Adriatica, 1974-77, vol. 3.

9. Il mito della fondazione di Napoli: la sirena Partenope

Il mito dell'origine di una città favorisce la creazione di simboli e leggende in cui la città presente può riconoscersi e trovare legittimazioni e giustificazioni per il proprio status.

Oltre alla nota leggenda per cui Napoli venne fondata nel luogo di sepoltura della sirena Partenope, la storiografia ha tentato di dimostrare l'origine preromana – precisamente osca – della città, cosicché, almeno cronologicamente, essa potesse dichiararsi più antica di Roma stessa. Tuttavia i poeti aragonesi puntano soprattutto sulla romanità di Napoli, adducendo testimonianze di autori classici che descrissero la città come luogo di *otia* letterari e pace.

La storiografia aragonese scelse di appuntare l'interesse sul presente dei nuovi conquistatori, non risalendo alle origini della capitale partenopea, forse non ritenendo che ciò potesse rappresentare un elemento portante della celebrazione encomiastica. La prospettiva secondo cui il passato pre-aragonese, normanno e soprattutto angioino, rappresenti la barbarie pone notevoli restrizioni anche nella celebrazione della fondazione della città. L'esaltazione delle novità introdotte dagli Aragonesi – novità rispetto al passato prossimo, ma in continuità con l'epoca classica – fa sì che il mito fondativo sia concepito come una *renovatio*: Alfonso, novello Cesare, restaura i valori antichi, ponendo Napoli al centro di una palingenesi morale e culturale mai vista prima. Pertanto il mito e la leggenda scompaiono per lasciare spazio alla dinamica realtà presente in continua crescita ed evoluzione. La vocazione encomiastica della storiografia e della poesia impongono di attribuire agli Aragonesi il merito della nobiltà e dello splendore che Napoli ha raggiunto.

Nell'ultimo libro del *De bello neapolitano* Pontano narra le antiche origini dell'Italia e dei popoli che l'avevano abitata prima dei latini. Il luogo in cui sorgono le città di Cuma, Pozzuoli e Napoli, sede dell'insediamento degli Opici, pare corrispondesse alla mitica Flegra, dove si era consumata la battaglia tra i giganti e Giove. E non molto lontano, al tempo della guerra di Troia, si trovavano i Lestrigoni – giganti antropofagi incontrati da Ulisse – le Sirene e i Cimmeri, popolazione, secondo Pontano, dedita al furto e alla rapina che abitava sottoterra onorando Dite. L'umanista dichiara inoltre che Napoli fu città greca, e che venne popolata proprio dai greci, stanziati a breve distanza a Palepoli, ora detta Castelnuovo.

Egli rinarra il mito di Partenope e Leucosia, come trasfigurazione leggendaria di una realtà storica: perdendo gli attributi di sirene le due donne vengono descritte come le nobili regine – prefigurazione di Giovanna I, moglie di Ferrante, e di Giovanna II, figlia della prima e moglie di Ferrandino – che in un tempo lontano avevano regnato nei luoghi dove poi trovarono sepoltura.

La bellezza e l'amenità del golfo napoletano – prosegue Pontano – pare facessero arrestare i naviganti in contemplazione, proprio come se fossero ammaliati da un canto di sirena: di qui la sovrapposizione delle figure delle due regine con le creature marine. Sempre secondo l'umanista le dolci melodie possono allegoricamente rappresentare la fioritura della filosofia: Parmenide e Zenone nacquero difatti poco lontano da Napoli.

La volontà di dare una spiegazione razionale e storica a leggende ben radicate nella tradizione popolare e letteraria è riconducibile ad una tendenza assai comune tra i poeti aragonesi. In questo caso Pontano desidera soprattutto eliminare dal mito dell'origine della città ogni connotazione negativa, che le sirene ammaliatrici di Ulisse inevitabilmente possiedono. Come noto, le sirene, rappresentate come bellissime fanciulle nella parte superiore del corpo, in taluni casi dotate di ali, e come uccelli o pesci nella parte inferiore¹, furono accostate, fin dall'età tardo antica alle meretrici, che offrono fallaci allettamenti sensuali conducendo l'uomo alla morte.

Infine l'autore si premura di ricordare la fedeltà e la vicinanza culturale che Napoli dimostrò sempre a Roma, tanto che molti poeti latini trovarono ristoro e pace tra le sue mura; Lucilio vi morì, Virgilio volle che le sue ossa fossero ivi sepolte proprio per il profondo attaccamento alla città partenopea.

Il *De bello neapolitano* termina con il tradizionale elogio delle bellezze geografiche e climatiche di Napoli, una sorta di *hortus deliciarum* in terra, in grado di dispensare ogni tipo di dono.

Similmente Sannazaro, nella VII prosa dell'*Arcadia* presenta le amenità della città partenopea introducendo alcuni elementi leggendari sulla sua origine: «La quale da popolo di Calcidia venuti sopra le vetuste ceneri de la sirena Partenope

¹ Vd. la voce «Sirene» dell'*Enciclopedia dantesca* a cura di M. Padoan (1970). Si rimanda inoltre a L. Breglia, *Le sirene, il canto, la morte, la polis*, in «AION» Annali Istituto Universitario Orientale, Dip. Di Studi del mondo classico e del Mediterraneo, 9 (1987), pp. 65-98; Ead., *Le sirene, il confine, l'aldilà*, in AaVv, *Melanges*, vol. 4, P. Lévêque, 1988; L. Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di sirene antiche*, Bologna, Il Mulino, 2005; P. Gibellini, *La sirena del mito dal Medioevo al Rinascimento*, in P. Gibellini (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana moderna*, vol. I, Brescia, Moricelliana, 2005; M. Bettini, *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2007. Specificamente su Partenope e Napoli si segnala E. Moro, *La santa e la sirena. Sul mito di fondazione di Napoli*, Ischia, Imagaenaria, 2005.

edificata, prese e ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovane». Come suggerisce Erspamer, Sannazaro ha presente un passo della *Comedia delle ninfe fiorentine* (XXXV, 2-30), dove Boccaccio narra più ampiamente la leggenda della fondazione di Napoli.

Si può concludere questa breve rassegna con *Le stanze sopra la bellezza di Napoli* di Fuscano (Roma, A. Blado de Asola, 1531), imbevute di sentimenti nostalgici e di rimpianto per l'età aragonese:

L'alto nome aragonese mi pareva
che si piangesse non solo in quell'acque,
ma nel palagio anchor, che si doleva
del già spento decoro ond'egli nacque.
Pianger in ogni loco ivi intendeva,
dovunque in fausto et gloria un tempo giacque
fra tanti regi il Re di spirti chiari,
con sua corona, 'l scettro, il genio e i lari.
(Fuscano, *Stanze* I, 20)

Il poemetto si configura proprio come una descrizione dell'«amenissimo sito napolitano», mescolando «il motivo della lode cittadina con il consolidato topos del *locus amoenus*, il motivo idillico e lo schema dell'itinerarium dantesco per svolgere un canto d'amore e di esaltazione della vergine Partenope e quindi della città di Napoli»². Come si evince da questo breve riassunto la sirena ammalatrice e infida è stata definitivamente trasfigurata in una nobile e santa vergine. Il poeta, oltre a glorificare la bellezza naturale del sito su cui sorge Napoli, tratteggia una città letteraria e umanistica, resa grande proprio dagli accademici pontaniani e dalla folta schiera di poeti cortigiani.

Nella poesia aragonese Napoli è sovente rappresentata, sul modello dantesco di *Pg* VI 112-14, anche come una vedova piangente le proprie disgrazie: Galeota nell'*Epistola in rima, al tempo de la pestilencia in lamento per la parte de la terra valorosa de Napuli al suo signore re don Ferrando de Aragona* finge che sia proprio la città a parlare, lamentando l'assenza del suo sovrano:

Vedoa e sola sono, da te absente,
misera, dolorosa e tempestata,
nelle fiamme del gran foco ardente,
de mei figlioli in tutto abandonata.
(F. Galeota, *Colibeto, Epistola*, 17-20)

² C. A. Adesso, *Teatro e festività*, p. 25.

In De Jennaro, come si vedrà meglio nel capitolo specificamente dedicato alle sue *Rime*, il gusto per la rappresentazione allegorica non si arresta alla sola capitale partenopea ma coinvolge alcune tra le più importanti città italiane. Nella canzone 46 Venezia, Firenze, Milano e Roma sono descritte come donne piangenti e derelitte a causa del cattivo governo e delle continue guerre che le sconvolgono. Napoli appare anche qui come una vedova, non tanto perché ha subito l'abbandono del suo re, quanto per la crisi politica e sociale che l'avvince.

Cariteo nel *Libro de le Methamorfosi* (I, 130-35) e Sannazaro nella prosa XII dell'*Arcadia* fondono invece, come si vedrà meglio in seguito, l'immagine della vedova di dantesca memoria a quella della sirena, conservando significativamente la figurazione tradizionale e mitica della capitale del regno: Partenope, dopo essere divenuta una vergine santa, si fa portavoce dei dolori del regno, identificandosi finalmente con il suo popolo.

Grazie a questa consacrazione civile, Partenope può finalmente riassumere i tratti caratteristici della sirena, senza che ciò implichi una condanna morale.

Girolamo Britonio, in un poemetto intitolato *Triumpho* e dedicato al Marchese di Pescara, mostra di non avere alcuna difficoltà, pur in un contesto di esaltazione di Napoli e dei suoi illustri abitanti, a rievocare il mito delle sirene ingannatrici:

per troppo duol me propria in l'onde spinsi
però che Ulisse con miei inganni intenti
a quel che harrei voluto i' non sospinsi
(G. Britonio, *Triumpho*, 529-31)

Partenope si suicida proprio perché i suoi canti lascivi non erano stati in grado di concupire Ulisse: l'istinto omicida frustrato trova come unica realizzazione possibile l'auto-annientamento. Tuttavia nel poemetto la sirena mostra di possedere razionalità e buon senso, commentando i fatti che avevano portato alla caduta della dinastia aragonese ed esaltando i nuovi conquistatori di Napoli.

Grazie alla sapiente riconversione degli attributi della sirena Partenope operata dagli scrittori aragonesi, la creatura marina, pur conservando uno spiccato fascino intellettuale e sensuale, diviene figurazione allegorica di ragione, autocontrollo e responsabilità civile.

10. La Fortuna

La questione esistenziale sulle sorti dell'individuo – se esse siano regolate da una volontà superiore o dalla casualità contingente e se inoltre l'uomo, grazie a virtù ed ingegno, possa in qualche modo autodeterminarsi – ha occupato in ogni secolo un ruolo determinante¹.

Diverse sono le tesi che tentano di spiegare il difficile rapporto tra provvidenza, caso e virtù umana.

Per gli antichi la fortuna indicava alternativamente la volontà provvidenziale del cielo (come è nella maggioranza delle occorrenze dell'*Eneide* virgiliana), o per contro il caso. Plinio il Vecchio, nel libro VII (130 e 145) della *Naturalis Historia*, offre una figurazione della Fortuna intesa come forza incontrollabile che ha pieno potere sulla vita dell'uomo e pertanto deve essere temuta. Ma nell'antica religione romana la Fortuna dispensava gioie e ricchezze secondo un criterio di giustizia; tuttavia se il potere e la felicità soverchiavano la giusta misura Nemesei, 'la giustizia compensatrice', aveva il compito di riportare i casi umani all'ordine e all'armonia primigenie.

Nel secondo libro del *Consolatio Philosophie* Boezio esprime la convinzione che la Fortuna agisca del tutto arbitrariamente concedendo e togliendo a fasi alterne beni, glorie e ricchezze che all'uomo, nato nudo senza nulla, in realtà mai sono appartenuti. Di conseguenza all'individuo non rimane che accettare la realtà quale essa è senza esaltarsi nei momenti migliori né abbattersi in quelli peggiori.

Infine Dante nel VII canto dell'*Inferno* compie una sintesi personalissima di alcune concezioni espresse dagli autori classici e pagani, affermando che la Fortuna è un'intelligenza angelica, ministra della Provvidenza, incaricata di distribuire i beni terreni secondo una *ratio* spesso imperscrutabile. La fortuna continua dunque ad essere considerata dagli uomini una divinità che agisce secondo il proprio arbitrio, anche se in realtà essa è guidata dalla volontà divina.

Anche dal punto di vista figurativo la Fortuna è stata rappresentata nei secoli in modi e forme diverse, a seconda che venisse favorita l'una o l'altra interpretazione allegorica; il tradizionale simbolo della ruota, che probabilmente prende spunto da una metafora contenuta nel *De consolatio philosophie* di Boezio², mostra, come si è spiegato poco sopra, quanto l'uomo sia in balia della volontà

¹ Si veda la voce «fortuna» nell'*Enciclopedia dantesca* a cura di F. Tollemache (1970).

² *De cons. phil.* II, 2 «rotam volubili orbe versamus infima summis, summa infimis mutare gaudemus. Ascende, si placet, sed ea lege, uti ne, cum ludicri mei ratio posset descendere iniuriam putes».

arbitraria della Fortuna: egli non può opporsi al movimento inesorabile della ruota, ma è costretto a sottomettersi ad esso.

Opposta è invece la figurazione della fortuna come donna calva con un solo ciuffo di capelli sulla fronte, che assimila l'iconografia di Kairos, 'occasione': l'uomo difatti ha parte attiva nel suo destino perché solo a lui spetta il compito di acciuffare la ciocca di capelli della donna conquistandosi così la propria fortuna, grazie ad un'opportunità propizia.

Riassumere in maniera organica cosa i poeti aragonesi intendessero per fortuna è compito piuttosto arduo, soprattutto per la varietà e contraddittorietà delle accezioni³. Tuttavia non si può fare a meno di notare quanto l'appello a tale concetto sia ricorrente e ossessivo in tutti gli autori napoletani, non solo in ambito amoroso, ma anche politico. Tendenzialmente la fortuna si configura come una forza negativa cui l'uomo non può opporsi, mentre solo di rado essa favorisce con il suo intervento l'azione condotta dal poeta. Altrettanto difficile è comprendere la natura di questa forza, se essa sia cioè razionale – e quindi si possa identificare con la provvidenza – o irrazionale e sia quindi assimilabile all'idea classica di fato.

In area aragonesa Iuniano Maio, nel trattato *De Maiestate*, accenna più volte alla fortuna, manifestando un moderato ottimismo sulla possibilità per l'uomo di soverchiarla grazie alla forza della virtù.

L'uomo deve mostrarsi impassibile di fronte ai rovesci della sorte, agendo in piena libertà, senza condizionamenti, perché altrimenti diverrebbe suo schiavo. Rivolgendosi a Ferrante, al principio del capitolo settimo, l'autore dichiara che con le giuste virtù la fortuna può essere superata:

e perché non sempre virtù di mortali contra fortuna è vittrice, ante, in te più che in altro, è da tua virtute spesso superata, sì che a le volte tu la fortuna con la tua prudenza hai prevenuta sì che essa, assaltata e posta in fuga in de le multe tue militari imprese, non manco di essa che de inimici riporti el triunfo

(I. Maio, *De Maiestate* VII)

Con maggiore lucidità critica e con puntuali riferimenti alle fonti classiche travalicando la mera finalità encomiastica, come è invece sovente nel *De Maiestate*, il trattato *De Fortuna* di Pontano, pubblicato nel 1512, definisce alcune linee guida della riflessione in proposito, enucleando alcuni aspetti della questione. L'umanista ritiene che la fortuna sia una potenza autonoma, sottratta al controllo

³ Sul concetto di fortuna nell'umanesimo napoletano si vedano F. Tateo, *La prefazione originaria e le ragioni del De fortuna di Giovanni Pontano*, in «Rinascimento», 47 (2007), pp. 125-63 e Id. *L'Alberti fra il Petrarca il Pontano: la metafora della fortuna*, in «Albertiana», 10 (2007), pp. 45-67.

divino, che esprime le istanze di una natura irrazionale a-teleologica. Pontano contrappone il fato alla virtù, ovvero ciò che permette all'individuo di affermare il proprio merito.

La fortuna di per sé è l'insieme di eventi favorevoli o sfavorevoli che possono occorrere all'uomo: essa non ha un'intrinseca natura positiva o negativa, ma in maniera del tutto casuale, a seconda del momento, può rivelarsi in un modo o nell'altro.

I poeti aragonesi mostrano una scarsa propensione all'approfondimento teorico di questioni metafisiche, persino in opere di carattere didascalico-morale – come *Le sei età* di De Jennaro – genericamente preposte ad esso.

Si può anzitutto precisare che il concetto di fortuna assume connotazioni anche radicalmente opposte a seconda del contesto: in ambito amoroso è difficile che i poeti superino la visione invalsa nella lirica secondo cui la fortuna è la maggiore responsabile degli insuccessi dell'amante e della sua incapacità di vedere corrisposto il suo amore. Se il suo potere si esercita all'interno della sfera intima e privata l'individuo è condannato ad essere sempre impedito da qualche ostacolo insormontabile e quindi a non avere scampo. Causa dell'infelicità dell'amante è proprio la fortuna, che con le sue occulte macchinazioni si oppone al ricongiungimento con l'amata.

Frequenti sono infatti le invettive contro la Fortuna (spesso in unione con Amore); solo a titolo esemplificativo si possono citare alcuni versi del *Naufragio* di Aloisio, non molto diversi da quelli di altri canzonieri coevi:

Fortuna invidiosa, o fiero fato,
maligna stella, acerba mia ventura,
(G. Aloisio, *Naufragio* IV 5, 1-2)

Il costante ricorso al concetto di fortuna per dare ragione di ogni *empasse* non può che condurre ad una banalizzazione degli intrecci narrativi e soprattutto ad una riduzione dell'introspezione psicologica, in quanto l'impedimento ha sempre causa esterna e non è mai, o quasi mai, determinato dalla volontà del poeta. Ciò che è importante sottolineare è che la fortuna si configura sempre, in questi contesti, come una forza laica, non sottoposta dunque al controllo divino.

Altro autore che fa larghissimo ricorso al concetto di fortuna è Francesco Galeota nel suo canzoniere 'colibeto', in testi sia amorosi sia politici. Egli insiste, con lunghe catene anaforiche e martellanti ripetizioni, con minime *variationes*, delle medesime espressioni sulla natura fallace e crudele della fortuna, cui pare non attribuire mai alcun finalità:

O Fortuna volta volta
volta bene quanto vò
con li falsi inganni toi,
poi che la vita m'hai tolta.
Poi che tu m'hai posto a terra
con tuo falso mutamento,
no me curo de tua guerra,
né de pace me contento.
(F. Galeota, *Colibeto* 1-8)

Egli inoltre identifica spesso l'entità astratta della fortuna con la tempesta, 'il fortunale', sfruttando ampiamente l'immagine petrarchesca della nave-vita, arricchita proprio da questi riferimenti all'instabilità della sorte:

Io vedo che gran tempo passa via,
ogni fortuna e gran tempesta manca
(F. Galeota, *Colibeto* 1-2)

La nave e la fortuna destinata
invano aspecta de trovar bon vento
(F. Galeota, *Colibeto* 1-2)

Nei componimenti politico-encomiastici aragonesi, quando gli attori coinvolti sono personaggi illustri, si avverte la volontà di sfruttare il concetto di fortuna con maggiore varietà, in vista di esiti non necessariamente nefasti.

In primo luogo il fato, ostile e avverso come sempre, può divenire il banco di prova che permette ai sovrani di dimostrare il loro valore:

Fortuna, perché fosse publicata
per tucto la tua fama e 'l nome degno
volse monstrarse irata con disdegno
per esser da toa man poi subiugata
(G. Aloisio, *Naufregio* III, 14, 5-8)

La fortuna dunque può essere vinta, se chi la contrasta ha un animo davvero straordinario. Similmente Sannazaro nella canzone 11 del suo canzoniere, rivolgendosi a Ferrandino dichiara che la Fortuna, dopo tante prove, è stata costretta alla resa dall'animo nobile del sovrano:

O fra tante procelle invitta e chiara

anima gloriosa a cui Fortuna,
dopo sì lunghe offese, alfin si rende,
e benché da le fasce e da la cuna
tarda venisse a te sempre et avara
né corra ancor quando il dever si stende,
pur fra se stessa dannà oggi e riprende
la ingiusta guerra e del su' error si pente,
quasi già d'esser cieca or si vergogni.
(I. Sannazaro, *Sonetti e canzoni* 11, 1-9)

Rogeri di Pacienza Nardò ne *Lo Balzino*, poemetto storico in ottave che rinarra, secondo schemi propri della poesia epico-cavalleresca, la vita della regina Isabella Del Balzo, rappresenta la Fortuna principalmente come entità astratta, malvagia e crudele. La tesi encomiastica che egli sostiene in quest'opera è che Isabella, nonostante le numerose avversità, è riuscita, grazie a ingegno e virtù, a sconfiggere la sorte che sembrava accanirsi contro di lei. Essa è descritta dall'autore come la vera antagonista del poema, sempre presente e condizionante anche se in fondo mai veramente determinante.

Sono proprio le ardue prove della fortuna che permettono ai monarchi di dimostrare il loro valore, legittimandoli a regnare agli occhi del popolo non solo per diritto dinastico ma soprattutto per altezza d'ingegno. In questi casi, sebbene la fortuna sia sempre foriera di ostacoli e sciagure, l'individuo ha gli strumenti necessari per contrastarla.

Inoltre nella concezioni di Rogeri alla fortuna, negativa e irrazionale, oltre alla virtù individuale si oppone anche la provvidenza, ordine superiore necessario e infallibile; sempre ne *Lo Balzino* Isabella, a suo modo figura di Cristo, pur essendo predestinata ad un futuro glorioso, che solo in parte pare esserle garantito dalla volontà divina, deve dimostrare di esserne degna.

Nei casi in cui i poeti teorizzano un sistema di forze tripartito tra virtù individuale, provvidenza e fortuna, quest'ultima diviene lo schermo contro cui si scagliano le maledizioni del poeta, mentre il cielo si dimostra pronto a sostenere l'affermazione delle qualità dell'uomo, pur seguendo spesso disegni misteriosi ed in parte incomprensibili.

De Jennaro nel poema *Le sei età de la vita*, fatica a rendere perspicua la sua idea di fortuna. Il poeta si dimostra evidentemente poco interessato all'approfondimento di questioni metafisiche e astratte la cui ipotetica soluzione può avere un rilievo relativo nella vita terrena dell'uomo. Studiando con maggiore attenzione il poema si rileveranno di volta in volta le connotazioni che

assume la fortuna, anche in relazione al personaggio che in quel momento ha la parola, senza però giungere ad alcun risultato definitivo ed univoco.

Sannazaro nel suo canzoniere mostra di voler tenere ben distinti i concetti di fortuna e di fato, come se il primo fosse totalmente irrazionale, mentre il secondo dotato di un principio teleologico. Ad esempio, i versi «sì mi governa Amor, Fortuna e 'l Cielo» (*Sonetti e Canzoni* 41, 69), «porgi l'alma affannata qualche breve / conforto, a cui Fortuna e 'l Ciel vien manco» (*Sonetti e canzoni* 43, 7-8) e «[...] / a cui le Stelle, Amor, Fortuna e 'l Fato» (*Sonetti e canzoni* 52, 6) offrono una classificazione ben precisa, che probabilmente affonda le sue radici nella teorizzazione pontaniana.

Tra gli autori aragonesi, De Petrucci è indubbiamente colui che dimostra una maggiore coerenza filosofica nell'espone la propria concezione del fato: egli ritiene che all'uomo non sia concessa alcuna libertà, né che possa sperare nel riconoscimento ultramondano dei suoi meriti. Il profondo pessimismo petruciano si deve in parte alla personale vicenda e all'impotenza cui fu soggetto nei mesi di prigionia che precedettero l'esecuzione capitale. Non è infatti da escludere che i riferimenti all'implacabile autorità divina siano in realtà allusioni a Ferrante contro il cui potere il poeta non aveva strumenti per opporsi né difendersi.

La concezione secondo cui la Fortuna agisca secondo Giustizia o la sua azione possa venire moderata da Nemese, seppur in parte superata dall'immagine della Fortuna cieca che agisce del tutto casualmente, viene ripresa in alcuni componimenti politici aragonesi, in particolar modo quando i destinatari ideali dei versi sono i baroni ribelli.

Sannazaro rivolge loro la canzone politica 69 *Incliti spirti a cui Fortuna arride* (gli «incliti spirti» dell'incipit sono proprio i congiurati), affinché tornino sotto l'autorità di Ferrante. Dopo avere celebrato, con apparente sincerità, i favori che la fortuna ha loro concesso, il poeta formula la richiesta di ravvedimento, da compiersi quanto prima; implicitamente ma con chiarezza il poeta fa comprendere che ogni indugio avvicina inevitabilmente i baroni a sperimentare quanto la «sua torbida inquieta / rota» (*Sonetti e canzoni* 69, 4-5) possa vendicare, dispensando morte e miseria, l'atto di *hybris* commesso contro il legittimo sovrano. Allo stesso modo, soltanto facendo leva su minacce più esplicite, De Jennaro, nel sonetto 102 del Canzoniere, si affida, per avere giustizia, alla fortuna: essa può pure arridere ai baroni, ma data la sua mutevolezza, i successi presenti possono, in breve tempo, mutarsi in catastrofi.

Sempre De Jennaro sfrutta le medesime strategie retoriche ne *Le sei età* (P 1, 118-120 e G 10 235-49) per scagliare una maledizione contro Prospero Colonna, divenuto legittimo proprietario del potere che Ferrante gli aveva espropriato. Il poeta annuncia prossime disgrazie ma precisa che esse non sono determinate dai suoi anatemi bensì dall'inesorabile movimento della fortuna, che appunto sembra imporre – proprio come l'antica Nemese – una giustizia per chi ha ricevuto beni e ricchezze oltre misura.

Nelle sue multiformi apparizioni all'interno delle opere aragonesi la fortuna non si presenta mai sotto forma di personificazione, tanto comune nel Quattrocento, ma solo come entità astratta. Soltanto Rogeri, in poche occasioni si rivolge a lei schernendola, come se fosse una creatura reale e tangibile; come si è detto, egli risente dell'influenza dei poemi cavallereschi, tra cui sicuramente l'*Orlando Innamorato* di Boiardo, dove la fata Morgana incarnava essa stessa la Fortuna: Rogeri dunque può aver tentato, senza farne un personaggio vero e proprio dotato di precisa identità, di tramutare le forze della Fortuna in una figura concreta con cui il poeta e i personaggi possono interagire. In tutti gli altri casi la fortuna non perde mai la sua forma eterea, impalpabile e misteriosa, tanto che essa può venire invocata – quando si chiede il suo appoggio – o essere bestemmiata proprio come una divinità.

11. La monetazione aragonese

Le monete¹, quali oggetti di vita quotidiana impiegati per finalità eminentemente pratiche, divengono il veicolo principe per diffusione della propaganda regia: ogni cittadino, qualsiasi sia il suo *status* sociale, deve di necessità imparare a conoscerle e a riconoscerle assimilandone così i messaggi politici di cui esse si fanno portavoce.

Le immagini e i motti delle monete sono spesso in grado di offrire utili elementi per comprendere meglio l'ideologia politica di coloro che ne hanno ordinato il conio.

Questa breve rassegna, che non può né vuole essere completa, si prefigge come unico scopo quello di mostrare la continuità ideologica ed estetica tra la fattura artistica delle monete (disegno e motto) e la poesia politico-encomiastica.

Emerge con chiarezza che i re, avvalendosi della preziosa consulenza degli umanisti cortigiani, avevano elaborato un perfetto sistema di propaganda in cui nulla era lasciato al caso: i messaggi politici si ripetevano identici, in forma più o meno semplificata, a seconda dei destinatari e del luogo in cui erano accolti, affinché ai sudditi giungesse un'immagine graniticamente solida del potere, senza ambiguità e zone d'ombra. L'esigenza di sinteticità e icasticità rende la numismatica uno dei campi eletti per comprendere i punti nodali, ritenuti fondamentali ed imprescindibili, dell'ideologia aragonese.

Sotto il regno di Alfonso il Magnanimo, come noto, Napoli non si era ancora emancipata dalla madrepatria spagnola: tuttavia il re fece coniare alcuni esemplari nella zecca di Napoli che accoglievano l'effigie regia.

Soltanto con Ferrante si fa strada l'idea che le monete non dovessero fare riferimento soltanto ad eventi generici, ma anche a simboli in grado di identificare la dinastia regnante.

Anche alle monete, come è facile immaginare, venne affidato il compito di legittimare Ferrante uscito vittorioso dopo la guerra di successione contro gli Angiò e la dura lotta baronale dei primi anni '60.

¹ Si fa anzitutto riferimento al catalogo M. Pannuti – V. Riccio, *Le monete di Napoli: dalla caduta dell'Impero romano alla chiusura della Zecca*, Lugano, Nummorum auctiones, 1984, cui si rimanda per le immagini e ulteriori dettagli prettamente numismatici. Si vedano inoltre M. Pannuti – G. Galasso, *Un secolo di grande arte nella monetazione aragonese*, Napoli, Museo Gaetano Filangieri, 1973, M. Rasile, *I coronati di Ferrante I e la ritrattistica rinascimentale sulle monete*, Formia, 1984, M. Traina, *Sulle monete di Ferrante I i tratti della sua personalità*, in «Cronaca numismatica», 90, 1997, L. Travaini – A. Bolis, *L'immaginario e il potere nell'iconografia monetale*, Milano – Como, New Press, 2004.

Sul coronato del re venne difatti rappresentata la scena dell'incoronazione di Barletta, ovvero un evento storico reale, accompagnata dalla leggenda CORONATUS QUIA LEGITIME CERTAVIT. L'incoronazione è dunque il risultato di un'azione bellica giusta, condotta da Ferrante per affermare un diritto che legittimamente gli era stato concesso. Tale argomentazione, come si vedrà meglio, diviene, anche da un punto di vista linguistico, un vero e proprio *Leitmotiv* della letteratura aragonese.

Come si è già ricordato, in onore del neonato ordine dell'Armellino, venne coniata una moneta omonima, su cui era effigiato l'animaletto accompagnato da differenti motti, tra cui DECORUM, una delle parole che nello statuto fondativo dell'ordine definivano le virtù dei suoi affiliati.

Come si vedrà meglio in seguito, l'evocazione del simbolo dell'ermellino, seppur piuttosto comune in tutta la lirica amorosa, assume nelle opere dei poeti aragonesi, come il *Naufragio* di Aloisio e il *Novellino* di Masuccio Salernitano, un sovrassenso politico che rinvia ai maggiorenti della casata regnante.

Nel componimento proemiale del *De Regimine principum* rivolto ad Alfonso duca di Calabria, De Jennaro sfrutta il simbolo quale collettore di virtù sublimi che il cielo concede a pochi:

Beato poi collui che si vedesse
di natura esser stato d'armellino
socto il vixillo che 'l bel ciel telesse.
(P. J. De Jennaro, *De regimine principum*, Proemio, 58-60)

Non è da escludere che, proprio perché il componimento era rivolto ad un membro della casata regnante, l'allusione all'animaletto celasse proprio un riferimento politico all'ordine cavalleresco e a tutto ciò che esso rappresentava.

Patrono dell'ordine dell'Armellino è S. Michele, rappresentato nell'atto di uccidere un drago dal volto umano sul Coronato di Ferrante; l'immagine è accompagnata dal motto IUSTA TUENDA, che anche in questo caso fa appello alla giustizia delle lotte condotte dal re per la difesa del regno.

Inoltre, secondo alcuni, il volto del drago avrebbe i tratti di Marino Marzano, cognato di Ferrante che durante la prima congiura dei baroni attentò alla sua vita.

L'episodio dell'attentato di Marino Marzano e del successivo perdono del re fu più volte rievocato dagli scrittori aragonesi quale massimo esempio di clemenza e magnanimità. Poco importa se, nonostante il cognato avesse giurato fedeltà agli Aragonesi, l'anno successivo, Ferrante lo fece imprigionare a Castel

Nuovo insieme al figlioletto Giovan Battista di appena quattro anni, già promesso sposo alla figlia del sovrano, Beatrice. Solo quest'ultimo uscì vivo dal carcere, nel 1494, mentre sulla sorte toccata a Marzano permangono tuttora numerosi dubbi. Anche le monete, dunque, non potevano che accogliere tale prospettiva, diffondendo l'immagine di un re buono e saggio, privo di rancori personali e impegnato solo nella salute dello stato.

Le parole incise sui Ducati – RECORDATUS MISERICORDIE SUE – tratte dal Vangelo secondo Luca 1, 54, suonano come una nuova assolutoria allusione al recente caso Marzano.

Dopo anni di guerra, Ferrante teneva a ribadire la propria volontà di ristabilire la pace: i motti del Ducato doppio d'oro, SERENITATI AC PACI PERPETUE, e del mezzo Carlino, SERENA OMNIA (con l'effigie dell'armellino), sembrano appunto confermare tale proposito; allo stesso modo il re doveva dimostrarsi equo verso tutti i suoi sudditi: sul Cavallo, moneta che prende il nome dall'impresa che vi è sopra effigiata – il cavallo appunto – quale simbolo di Napoli, si legge il motto EQUITAS REGNI, suggerito da Diomedea Carafa per alludere alla saggezza e alla giustizia del re. Difatti, nello specifico, Ferrante, battendo la moneta in rame, rinunciava al lucro per sostenere il commercio del popolo minuto.

Il quarto di Carlino recava invece l'impresa araldica della montagna di diamanti, che doveva fungere da segno di riconoscimento immediato per la dinastia regnante. Sempre Aloisio, nel sonetto III 1 del *Naufragio* (v. 3) fa esplicito riferimento all'impresa quale simbolo della famiglia reale.

Infine va ricordata la rappresentazione di una quadriga trionfale, icona cara agli Aragonesi, effigiata nei rari doppi Cavalli di Ferrante, accompagnata dalle parole SICILIE VICTOR.

I monarchi tengono inoltre a mostrarsi zelanti e pienamente osservanti della volontà di Dio, tanto che i motti religiosi si riscontrano sulle monete di tutti i re aragonesi: si possono ricordare almeno il versetto del salmo 117, DOMINUS MIHI ADIUTOR ET EGO DISPICIAM INIMICOS MEOS, che compare, variamente abbreviato sulle monete di Ferrante, Alfonso I e Federico e la leggenda IN DEXTERA TUA SALUS MEA DOMINE incisa sugli armellini di Ferrante, nel mezzo carlino di Alfonso ed infine nel ducato di Ferrandino.

I successori di Ferrante, come dimostrano scarsa iniziativa, dovuta anche alla brevità dei loro regni, nell'introdurre simboli nuovi in letteratura, così anche nel campo numismatico preferiscono riprodurre motti e immagini delle monete

dei predecessori anche per stabilire un legame forte di discendenza dinastica con tanto illustre predecessore.

Le monete di Alfonso II, coniate nei pochi mesi del suo regno, appuntano insistentemente l'attenzione sul momento dell'incoronazione: sul davanti del carlino (coronato) di Alfonso II venne rappresentata proprio la scena in cui il sovrano riceve la corona regale, corredata dal motto CORONAVIT ET UNXIT ME MANUS TUA DOMINE; al rovescio torna l'effigie di San Michele, altro simbolo capitale della dinastia.

Sempre Alfonso recupera uno dei simboli più noti della casata aragonese, ovvero il trono in fiamme, che rappresenta la legittimità a governare (soltanto il prescelto potrà sedersi senza bruciarsi tra le fiamme); come si ricorderà, esso era già apparso durante la rappresentazione del trionfo di Alfonso il Magnanimo, a conferma dell'importanza icastica che esso già allora aveva.

Sulle monete di Ferrandino poco si può dire: anch'egli dimostra una limitata propensione all'inventiva e pertanto recupera i medesimi messaggi politici dei predecessori.

Federico introdusse invece alcuni nuovi motti e nuove leggende attraverso cui voleva diffondere un segnale di pace, speranza e prosperità: il suo regno avrebbe dovuto configurarsi come una *renovatio imperii*, dopo l'invasione dei francesi e la morte repentina e prematura di Ferrandino.

Il carlino dell'ultimo Aragonese reca impresso il motto RECEDANT VETERA (dalla Bibbia, I *Reg.* 2, 3) con l'immagine di un libro in fiamme: ciò allude alla volontà del re di dimenticare i torti subiti e perdonare. Un epigramma di Sannazaro celebra, appunto, quale segno di magnanimità e clemenza, l'editto di Federico con cui aveva imposto l'aministia nel Regno e il conseguente divieto di portare armi. Sannazaro si mostra ammirato in particolar modo dal fatto che il monarca per primo aveva scelto di non portare più armi, imponendosi come modello di comportamento per suoi sudditi: «deposuisse tuum vel primus diceris ensem / et monstrasse palam primus inerme latus» (*Epigrammata* I, 12, 2-4)².

L'immagine incisa sul doppio sestino – due cornucopie accompagnate dalla scritta VICTORIE FRUCTUS – alludeva chiaramente alla volontà di ritornare, grazie a Federico, ad una sorta di primigenie età dell'oro. Nonostante i buoni propositi e una reale volontà di rinnovamento, politico e culturale, Federico non fu in grado di conservare il regno né ebbe il tempo necessario per imprimere la propria personale impronta al sistema letterario e artistico aragonese.

² Si legge in C. Frison, *Gli epigrammi di Jacopo Sannazaro nell'edizione aldina del 1535*, Padova, Il Poligrafo, 2011.

12. La letteratura di opposizione

L'invasione turca di Otranto, la congiura dei baroni prima ed infine la calata di Carlo VIII¹ misero in luce la fragilità dell'equilibrio interno del regno: non solo la notizia dell'arrivo del re francese, nel 1495, venne accolta con favore dalla popolazione (salvo rimpiangere solo pochi giorni dopo i vecchi regnanti), ma anche da intellettuali e umanisti, tra cui Giovan Francesco Caracciolo, da sempre dichiaratamente schierato con gli Angioini, e da Pontano che, secondo alcune fonti, compose un'orazione in lode di Carlo VIII.

Dopo aver contribuito a creare un'utopia politica che ovviamente non si era realizzata, Pontano affida ai trattati della vecchiaia il suo sconforto e la sua delusione: in particolar modo egli sembra costretto ad arrendersi di fronte all'irricoscenza e alla malvagità dei monarchi che egli stesso aveva fatto assurgere a modelli positivi del *princeps optimus*. E chi meglio di Pontano, che era stato segretario di Stato di Ferrante per nove anni, ed era entrato in contatto con tutti i membri della famiglia aragonese, poteva conoscere le abitudini e l'indole dei sovrani?

Il dialogo satirico pontaniano *Asinus* descrive le cure e le attenzioni rivolte ad un asino da parte del suo attempato padrone, probabilmente controfigura dell'autore. Molti critici hanno ritenuto che dietro il quadrupede, che ricambia il folle amore del poeta con un calcio, si celasse la figura del duca di Calabria², ingrato nei confronti dei servigi resi dall'umanista alla casata aragonese.

Altro tassello fondamentale è costituito dal *De Immanitate liber*, pubblicato nel 1512 a cura di Pietro Summonte³, quando ormai il suo autore era morto.

¹ L'evento drammatico dell'arrivo dell'esercito francese in Italia fece fiorire un'ampia letteratura a riguardo: significativa a tal riguardo la raccolta miscellanea di testi, molti dei quali adespoti, compilata da Marino Sanudo e conservata manoscritta presso la Biblioteca Marciana di Venezia. A tal proposito si vedano R. Fulin (a cura di) *La spedizione di Carlo VIII in Italia raccontata da Marin Sanudo*, Venezia, M. Visentini, 1883 e V. Rossi, *Poesie storiche sulla spedizione di Carlo VIII in Italia*, Venezia, Fratelli Visentini, 1887.

² Per l'edizione dell'*Asinus* si fa riferimento a G. Pontano, *I dialoghi*, a cura di C. Previtiera, Firenze, Sansoni, 1943. Si vedano inoltre F. Satullo, *L'asinus di Pontano e il suo significato*, Palermo, Corselli, 1905 (in cui l'autore sostiene che in realtà l'asino sia Antonello de Petrucciis e il vecchio padrone re Ferrante) e F. Tateo, *L'umorismo di Giovanni Pontano e l'ispirazione etica dell'Asinus*, in «Annali della facoltà di lettere e filosofia di Bari», 8 (1962), pp. 163-98 (poi in Id., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*).

³ Si fa riferimento a Ioannis Ioviani Pontani, *De immanitate liber*, editit, italice vertit, commentariolo instruxit L. Monti Sabia, Napoli, Loffredo, 1970.

Abbandonata la trattazione della virtù in ogni sua manifestazione, Pontano offre una disamina teorica dell'immanità corredata da esempi antichi e moderni, tra cui figura anche il secondo Aragonese. A differenza dell'*Asinus*, nessun velo allegorico occulta il bersaglio contro cui si scagliano gli strali dell'autore ed anzi la forma del trattato garantisce veridicità alle testimonianze riportate.

Nel capitolo nono, sui «piaceri e dolori dell'uomo passato alla matta bestialità», l'umanista, dopo avere accennato al desiderio di Nerone di gettare i condannati a morte in pasto ad un cannibale egiziano che si cibava di ogni sorta di carne cruda, ricorda l'atteggiamento tenuto da Ferrante verso i suoi prigionieri:

Ferdinandus rex Neapolitanorum praeclaros etiam viros conclusos carcere etiam bene atque abunde pascebat, eandem ex iis voluptatem capiens quam pueri et conclusis in cavea aviculis, qua de re saepenumero sibi ipsi inter intimos suos diu multumque gratulatus subblanditusque, in risum tandem ac cachinnos profondebatur.

(G. Pontano, *De immanitate*, cap. IX)

L'ostentazione di voluttuosa magnanimità, che si rivela in realtà spietato sadismo, si conferma tratto qualificante del carattere del sovrano; inoltre l'accostamento a Nerone è altrettanto significativo per comprendere quanto Pontano ritenesse degenerato il comportamento di Ferrante.

Nel capitolo quattordicesimo, «la matta bestialità in cui cadono i pretori e gli incaricati della repressione dei crimini», Pontano ricorda con toni polemicici la passione di Ferrante per la caccia, talmente profonda da rivelarsi accecante per la sua capacità di discernimento:

Ferdinandus Neapolitanorum rex qui cervum aprumue occidissent, furtimue palamue, alios remo addixit, alios manibus mutilavit, alios suspendio affecit: agros quoque serendos interdixit dominis, legendasque aut glandes aut poma, quae servari quidem volebat in escam feris ad venationis suae usum; secus qui fecisset, in eam non aliter saevitum quam si perduellionis esset reus.

(G. Pontano, *De immanitate*, cap. XVI)

Il sovrano considera i cacciatori di frodo alla stregua dei colpevoli di alto tradimento, come se limitare i suoi piaceri coincida con ledere la sua persona. La convinzione pontaniana secondo cui gli interessi privati del principe devono cedere il passo a quelli pubblici, cosicché ogni azione, anche personale, abbia un'utilità politica, viene, alla prova dei fatti, completamente ribaltata: nella realtà è infatti la sfera del divertimento e dello svago individuale a determinare le scelte pubbliche.

La condanna del re è estesa anche ai suoi collaboratori, macchiatosi d'immanità senza aver subito per questo alcuna condanna:

Masius Barresa Calabriae cum exercitu praepositus a Ferdinando rege iussit quosdam, non contentus a lege constitutis suppliciis, serra per lumbos adacta secari.

(G. Pontano, *De immanitate*, cap. VIII)

La crudeltà di cui si rende responsabile Maso Barrese in Calabria, nel 1462, sembra del tutto lecita agli occhi della monarchia: la necessità di Ferrante di vincere i baroni che si oppongono alla sua incoronazione fa perdere di vista ogni principio di umanità e giustizia.

Le considerazioni espone nel *De immanitate*, seppur condotte con ordine e lucidità critica, sembrano comporre un disilluso e pessimistico atto di accusa contro il principe e più in generale contro coloro che detengono il potere. Pontano sceglie, come *exempla*, gli episodi più torbidi e i personaggi più laidi riaffermando, in più di un'occasione, la superiorità etica degli animali rispetto agli esseri umani. Il trattato è dunque una dichiarazione di resa dopo una vita trascorsa nel tentativo di educare il principe, sostenendo l'importanza della virtù e dei valori umanistici.

Tuttavia la condanna dell'immanità non è solo di natura morale ma pure politica in quanto egli ritiene che la crudeltà smodata si riveli inutile se non addirittura dannosa per la conservazione dello stato.

Sul versante poetico significativo è il poemetto satirico in distici elegiaci di Girolamo Angeriano, *De miseria principum*, in cui il poeta si scaglia con una violenta invettiva contro il re, sotto le cui spoglie si nascondono le identità dei regnanti aragonesi, di cui viene offerta un'immagine impietosa⁴.

Seppur il poemetto venga pubblicata solo nel 1522 (per i tipi degli eredi di Filippo Giunta, a Lucca), i soggetti stigmatizzati dall'autore non possono che essere gli Aragonesi.

Del monarca descritto nel *De Miseria principum*, Angeriano fornisce pochissimi indizi che possano favorire l'identificazione con un personaggio reale; nell'intessere l'anatema, probabilmente egli non pensava ad un solo re, ma assommava in questo prototipo caricaturale tutte le caratteristiche peggiori dei sovrani aragonesi e forse non solo: un individuo pingue, lussurioso, pavido,

⁴ Il poemetto si legge in L. Firpo, *Girolamo Angeriano*, Napoli, Libreria Scientifica editrice, 1973. Si veda inoltre S. Martelli, *Poesia e potere: il De miseria principum di Girolamo Angeriano*, in P. A. De Lisio, *La cultura umanistica nell'Italia meridionale*, Napoli, Società editrice napoletana, 1980.

immerso nel lusso e circondato da adulatori in cerca solo di ricompense economiche⁵.

Egli tratteggia il volto dell'anti *princeps optimus*, così come era stato descritto negli *specula principis* e nei trattati politici quattrocenteschi, ancora fortemente legati alla componente ideale.

Come osserva Firpo «più che una trattazione organica, il poemetto dell'Angeriano ha i caratteri dell'invettiva: una sequela torrenziale e smozziacata di epiteti, similitudini, minacce, in cui si esprime un'avversione esasperata, nutrita di ripugnanza e di disprezzo»⁶. Frequentissime sono inoltre le similitudini con miti e personaggi classici, istituite al solo scopo di sbeffeggiare con ancora maggior violenza il re; il costante ricorso all'immaginario classico non appesantisce il poemetto ma anzi ne rafforza l'enfasi polemica e ne impreziosisce il tessuto stilistico, riuscendo a rimodulare variamente la sequela monotona di accuse.

Non c'è dubbio che la descrizione della crudeltà del monarca verso i suoi nemici o presunti tali sia stata in parte ispirata proprio da Ferrante:

Hunc iugulas, illum sub carcere claudis et illum
proscribis, multos exuis et populos.
Dum sic foeda facis, dum sic, ratione remota,
uteris arbitrio, rana gyrina, tuo,
insurgunt odia et spoliata per oppida murmur
funditur, insidias nuda caterva struit.
(G. Angeriano, *De miseria principum* I, 285-90)

La violenza della repressione contro i baroni ribelli, testimoniata seppur in forma allegorica anche da un poeta cortigiano come Sannazaro, la ferocia mascherata da magnanimità con cui Ferrante usava compiere le proprie vendette di cui offre testimonianza diretta Pontano, sono elementi sufficienti per ipotizzare che dietro questi versi si debba scorgere proprio la figura del secondo Aragonese.

Nella seconda parte del poemetto Angeriano prosegue descrivendo l'amore del sovrano per la caccia, come già visto grande passione di Ferrante. Egli soprattutto insiste sul fatto che tale passatempo facesse perdere di vista al re i suoi

⁵ Alcuni indizi più precisi possono essere riferiti all'uno o all'altro Aragonese, senza però giungere mai ad un'identificazione definitiva e certa. L'indicazione secondo cui il monarca fosse solito trascorrere i suoi ozi tra Pozzuoli e la Puglia conferma che Angeriano doveva pensare proprio agli Aragonesi.

⁶ L. Firpo, *Girolamo Angeriano*, p. 17.

compiti istituzionali non consentendogli di coltivare le virtù che davvero sarebbero servite per ricoprire il suo ruolo.

Poco più avanti il poeta scaglia una nuova accusa al re:

Aure lupus retines, nequis haec dimittere regna
et nequis haec aliis tradere regna viris:
utrunque exitium. Regnandi dira libido
te sinit infausta luce videre dies.
(G. Angeriano, *De miseria principum* II, 137-40)

Queste parole ben si attaglierebbero invece a Federico e alla situazione di profonda crisi che portò al crollo della dinastia aragonese. L'ultimo monarca, infatti, fu costretto ad abdicare quando ormai tutto era perduto e nessuno era più disposto ad aiutarlo; egli si trovò schierati contro gli spagnoli, con cui intratteneva rapporti di parentela, e i francesi, nemici di sempre: la propaganda cortigiana elogia la sua decisione di abdicare, per evitare così il protrarsi della guerra, mentre, come si vedrà, Girolamo Britonio lo accusa velatamente di pavidità. Angeriano, a sua volta, lo incolperebbe di irresolutezza, determinata in parte dalla paura e in parte anche dallo sfrenato desiderio regnare, anche al di là delle sue reali possibilità di conservare con mezzi propri, il potere. Più difficile che il riferimento sia ad Alfonso II, in quanto egli, pochi mesi dopo l'incoronazione, già aveva determinato un'immediata successione al trono del figlio Ferrandino.

I pochi accenni alla moglie – bella e lasciva – di questo monarca hanno fatto pensare a Firpo a Federico, sposato con Isabella del Balzo, donna effettivamente piacente ma di cui non si conoscono le consuetudini morali.

Nonostante la rabbia e il disgusto, Angeriano sembra avere come obiettivo ultimo quello di risvegliare finalmente il sovrano dal suo torpore permettendogli di avvedersi dello stato di profondo degrado e abiezione in cui si trova. Egli non rinuncia mai a sottolineare la tristezza e la miseria del re, nonostante le ricchezze di cui dispone e il potere immenso che detiene.

Parlando degli adulatori, il poeta mette in guardia il re dalle loro reali intenzioni, celate dietro maniere affettate:

falleris, hic secum ridet tua facta, tegitque
melle sub Hyblaeo virus et arma, loquens.
Potat, edit, stertit, rapit, oscitat, omnia suffers
tristis et, aspiciens omnia, luce cares.
(G. Angeriano, *De miseria principum* I, 211-14)

Poco oltre il poeta pare concedere una maggiore consapevolezza al monarca della nefandezza e dell'ipocrisia in cui è ormai immerso:

omnibus invisum scelus et vitabile monstrum,
omnibus occurris perniciosa lues.
Scis hoc et moeres; quo te reverentia pacto
et quo te pacto sic iuvat amplus honor?
Non haec poena gravis cervicem flectere, quando
sedula tam ficto te beat ore cohors?
(G. Angeriano, *De miseria principum* I, 335-38)

Dietro la ferocia dell'invettiva pare di cogliere un sentimento di pietà e commiserazione nei confronti del monarca, un debole, vittima di se stesso e di coloro che lo circondano; egli ha perso – o forse addirittura non ha mai avuto – alcun contatto con la realtà e pertanto vive in un mondo di falsa adulazione che si rivela, alla prova dei fatti, una prigione dorata.

Se trattatisti e poeti cortigiani erano soliti descrivere il rapporto tra sudditi e sovrano animato da sentimenti di amore e fedeltà, Angeriano dichiara invece che entrambi sono dominati da reciproca paura (*De miseria principum* II, 19-20 «turba timet, turbamque times; sic regna timorque / stant simul, hinc nullae semina pacis habes») e l'amore che viene dimostrato è anch'esso figlio della paura e dell'inganno (*De miseria principum* II, 37-38 «Quicquid amas praeda est, nam vi praederis amorem: / praeda odii an dulcis nome amoris habet?»).

L'autore si rivolge infine ai poeti e ai profeti, chiedendo il loro silenzio (*De miseria principum* II, 251-52 «[...] cedite vates / et digitum in labris pone, Sybilla, tuis»); l'accostamento di queste due categorie non sembra affatto casuale, soprattutto se si considera l'identità che Sannazaro istituisce nella sua produzione latina tra poeta e profeta, colui, cioè, che in virtù dell'ispirazione apollinea è in grado di dire e predire la verità.

Molto più concretamente Angeriano ritiene che i poeti cortigiani si profondano nelle lodi del principe soltanto in attesa di un'adeguata ricompensa e nulla di ciò che dicono è dettato dalla sincerità (*De miseria principum* II, 277 «Ut sat lauderis, linguas mulcebis iniquas; crede mihi, oblato munere peius agis»).

L'atto di accusa del poeta si estende all'intero *entourage* del principe, ed anzi, quest'ultimo viene addirittura considerato una vittima del sistema che egli stesso ha creato e continua ad alimentare. La distorsione caricaturale che ci consegna Angeriano smaschera alcuni *topoi* della poesia encomiastica di regime, mettendone in luce la miseria e l'ipocrisia. In particolar modo egli nega

risolutamente che tra i sudditi e il monarca vi possa essere amore e che quindi tale sentimento possa fungere da collante per il regno.

Al di là della caricatura satirica l'autore esprime concetti di realismo politico ovviamente sconosciuti all'encomastica politica tardo quattrocentesca.

Alla raccolta poetica di Gian Antonio De Petrucciis, in cui sono accolti vari componimenti di denuncia contro Ferrante e la sua corte, verrà dedicato un capitolo specifico poiché si tratta di uno dei pochissimi esemplari di letteratura di opposizione in volgare composto durante il regno aragonese. I testi della raccolta, allestita durante i mesi di prigionia che precedettero la condanna a morte dell'autore per tradimento, esprimono un senso di profondo pessimismo ma soprattutto denunciano la miseria della condizione umana; il poeta si erge a giudice morale recuperando così la dignità che il suo stato di prigionia sembra ormai negargli.

Ciò che appare più significativo è che anche dopo anni dalla caduta degli Aragonesi, la fama, positiva o negativa, di cui godono i sovrani della sua dinastia pare non essere minimamente scalfita. Da modelli di perfetta virtù, essi si sono tramutati in paradigma di vizio e crudeltà, senza che nessun altro personaggio sia in grado di oscurare le loro azioni. Ciò conferma il vuoto politico e culturale che si aprì per almeno cinquant'anni al momento del declassamento a vicereame del Mezzogiorno italiano.

2.

I PRIMI CANZONIERI ARAGONESI: IL *NAUFRAGIO* DI GIOVANNI ALOISIO E IL *PERLEONE* DI RUSTICO ROMANO

Accostare le figure di Rustico Romano e Giovanni Aloisio può sembrare, in un primo momento, operazione giustificata soltanto da motivazioni di ordine cronologico, in quanto entrambi appartengono a quella definita da Santagata 'prima generazione aragonese'.

In realtà si deve proprio a questi due autori l'elaborazione di un codice lirico, legato in particolar modo alla trattazione del tema encomiastico, di cui, seppur con importanti innovazioni, si vedono ancora le tracce negli scrittori più giovani della seconda generazione, come Cariteo e Sannazaro. A questi due nomi va senza dubbio accostato anche quello di Giovan Francesco Caracciolo che ebbe, soprattutto su Sannazaro, una chiara influenza; tuttavia, come già si è detto, i suoi canzonieri rinunciano alla dimensione pubblica e sociale e quindi anche alla tematica politica.

Nonostante Rustico pubblichi il proprio canzoniere nel 1492, la maggior parte dei testi politici venne scritta tra gli anni '60 e gli anni '70, ovvero gli stessi anni in cui Aloisio componeva e assemblava la propria raccolta. Non c'è dubbio che Rustico ebbe più tempo per giungere alla configurazione finale del *Perleone* ma, come si evince chiaramente dai numerosi anacronismi, molti testi della giovinezza non subirono negli anni sostanziali modifiche e dunque furono accolti nella silloge così come erano stati pensati al momento della stesura.

I risultati, opposti ma complementari, cui Rustico e Aloisio giunsero costituirono un punto di partenza per tutti i poeti successivi.

Anzitutto entrambi tentano di costruire una raccolta organica e strutturata con un profilo macrotestuale ben riconoscibile ed ostentato sin dall'esordio. Aloisio esprime alcune importanti considerazioni sulla struttura della propria silloge e sulla sua genesi nella lettera prefatoria al barone di Muro, mentre Rustico espone i criteri di *dispositio* dei testi e i modelli ispiratori in parte nella lettera dedicatoria a Federico ed in parte nell'ampio apparato paratestuale, costituito da indici e sommari di vario genere. Il lettore, dunque, ancor prima di intraprendere la lettura conosce già la configurazione complessiva della raccolta e sa come orientarvisi.

Entrambe le sillogi sono inoltre divise in cinque parti, anche se nel caso del *Perleone* si tratta di una divisione tematica – ad ogni sezione corrisponde una differente narrazione, che non ha con le precedenti e le successive alcun rapporto – mentre nel caso del *Naufragio* le cinque sezioni tratteggiano un chiaro e coerente percorso diegetico. Seppur gli scrittori aragonesi prediligano le sillogi narrative, in molti casi tendono a trasferire in una sezione circoscritta i componimenti politici, senza che essi instaurino alcun legame macrostrutturale con il resto della raccolta.

A cominciare dal titolo, Aloisio e Perleoni vogliono dare ai rispettivi canzonieri un'identità forte, decisamente personale: il primo sussume in *Naufragio* l'ampia rete di metafore e allegorie nautiche che caratterizzano il tessuto linguistico e stilistico del canzoniere, mentre il secondo trasferisce addirittura il proprio nome nel titolo, creando un legame osmotico tra autore ed opera.

Nella cerchia aragonese, la scelta di Aloisio verrà replicata dal solo Cariteo che con il titolo *Endimione e la Luna* riesce a riassumere il gioco metaforico e la trama della raccolta.

Aloisio offre, sin dalla lettera d'esordio, una prima fondamentale distinzione tassonomica tra genere amoroso (basso) e genere politico (alto). Nonostante ciò, la materia politica rimane marginale rispetto alla trama amoroso-esistenziale che si sviluppa e si conclude in maniera coerente ai *Rvf*; come si è già detto, invece, nelle raccolte di Cariteo e Sannazaro il tema politico-encomiastico assume un peso tale da sostituirsi quasi del tutto a quello penitenziale.

L'esperienza di Aloisio, seppur non condotta fino alle estreme conseguenze, può avere costituito un primo passo nella direzione perseguita da Cariteo e Sannazaro, che evidentemente ereditano dal *Naufragio* alcune importanti tessere tematiche ed ideologiche. Come si vedrà meglio, a tal proposito la costruzione della poesia politica sannazariana non sembra affatto estranea all'elaborazione

aloesiana, soprattutto per quanto concerne l'indefinitezza delle coordinate spazio-temporali e il ricorso a simboli ed allegorie.

Rustico, per contro, nella prima parte del *Perleone*, interamente dedicata alla poesia politica, orienta le proprie scelte in tutt'altra direzione, prediligendo lo stile dantesco delle profezie e delle invettive, e affrontando problemi e temi di attualità, poi ripresi da quasi tutti gli scrittori aragonesi. Questa seconda maniera di dar forma alla materia encomiastica sarà ereditata da Pietro Jacopo De Jennaro che sia nel canzoniere sia nel poema *Le sei età de la vita*, oltre ai *Triumphs* recupererà in maniera massiccia la *Commedia*.

Comune ad entrambi è l'assenza di richiami al mito di Partenope, di cui si è ampiamente parlato nel capitolo introduttivo: evidentemente la contraddizione etica meretrice-santa insita nella mitica sirena fondatrice di Napoli non era ancora stata del tutto risolta e assimilata e pertanto l'evocazione del mito non veniva ancora percepita quale strumento di coesione nazionale.

1. Il *Naufragio* di Giovanni Aloisio

Il manoscritto 3220* della Nationalbibliothek di Vienna in cui è trasmesso il canzoniere di Giovanni Aloisio, passato per secoli quasi inosservato, venne riscoperto negli anni '70 da Marco Santagata che lo studiò personalmente pubblicandone ampi stralci all'interno del suo volume sulla lirica aragonese.

Recentemente Marina Milella nella sua tesi di dottorato¹ ha edito la raccolta aloisiana corredandola di un ricco commento e riprendendo, nell'introduzione, le fila del discorso già affrontato da Santagata.

Soltanto questi due studiosi hanno tentato un approccio complessivo alla produzione di Aloisio, mettendo in luce l'importanza degli esiti estetici del *Naufragio* soprattutto per le opere prodotte a Napoli nei successivi decenni. Entrambi ritengono che Aloisio, insieme a Caracciolo, possa essere considerato il padre del petrarchismo aragonese, non solo per ragioni anagrafiche, ma soprattutto per la capacità di rielaborare, pur allontanandosene, il modello dei *Rvf.*

Le pochissime informazioni di cui disponiamo sulla biografia dell'autore sono frutto delle ricerche archivistiche di Santagata, che, per ammissione stessa dello studioso, rimangono congetturali in quanto la diffusione del cognome Aloisio nel Regno di Napoli non esclude casi di omonimia.

Appartenente alla nobiltà di Aversa, Aloisio conseguì, presso il Carmine Maggiore di Napoli, la laurea in teologia. Nel 1473 divenne priore del convento carmelitano aversano e nel 1483 fu nominato Provinciale della Provincia di Napoli; nel 1491 fu eletto vescovo di Capri da Innocenzo VIII e negli anni successivi si trasferì prima a Lucera e in seguito a S. Agata dei Goti, dove morì nel 1519. L'idea che l'autore del *Naufragio* potesse essere un ecclesiastico nasce dalla lettura di un sonetto di dedica di Tommaso Grammatico², in cui si sostiene che Aloisio, dopo la morte di Carina, sarebbe divenuto monaco.

Tale cronologia biografica confermerebbe, oltre ai dati interni al *Naufragio*, che le rime amorose vennero composte non oltre il 1470, anno presunto della

¹ M. Milella, *Il Naufragio di Giovanni Aloisio. Edizione critica*, tesi di dottorato di ricerca in Filologia moderna, ciclo XVIII (2003-2006), Università degli Studi di Napoli. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

² Tommaso Grammatico (1473 – 1556), oltre all'attività di giudice e giurista, si dedicò saltuariamente all'attività poetica arrivando a comporre un canzoniere amoroso sul modello dei *Fragmenta* (si legge in T. Grammatico, *Opere diverse inedite in rima e in prosa*, a cura di F. Sica, Salerno, Edisud, 1992). È noto soprattutto per la tenzone poetica con Pietro Jacopo De Jennaro.

morte dell'amata Carina Misallia. Nella lettera prefatoria al barone di Muro, il poeta dichiara che il suo amore per Carina durò cinque anni, mentre nel sonetto 92, quasi in chiusura di silloge, egli precisa che dopo la morte dell'amata visse nel suo ricordo per un altro anno, prima di prendere la risoluzione definitiva di marca penitenziale. Così il momento dell'innamoramento non può che collocarsi tra il 1464-65.

Aloisio divide la propria raccolta in cinque parti, ma curiosamente nella lettera al barone di Muro parla soltanto delle prime quattro, probabilmente perché l'ultima – in morte di Carina – venne elaborata dopo la composizione dell'epistola stessa. Nella lettera il poeta presenta la sua opera, elencando le parti in cui è divisa, i generi metrici in cui è scritta e riassumendone la trama narrativa:

Voglio adunque che sia Naufragio intitolato, il quale in quattro librecti, non senza consiglio, como viderete, lo ho diviso, et se le Parche me 'l perrecteno intendo multe altre cose et più alte a la giornata sopragiongerve.
(Lettera al barone di Muro)

Operazione non diversa, anche se svolta in maniera non argomentativa ed in termini meno raffinati, è quella compiuta da Rustico nel paratesto introduttivo al *Perleone*.

Seppur Aloisio sia meno incline ad accogliere particolari della vita cortigiana rispetto a Rustico, egli non si rivela affatto estraneo alle dinamiche della corte, come dimostra anzitutto l'attenzione al riscontro di pubblico:

D'una banda apparentissime ragioni me persuadevano doverme più tosto da semele inpresa tacendo restare, che, protervamente, li mei humili et exigui versi divulgando, dare altrui materia quelli con velenifero dente et con vipereo morso dilacerare
(Lettera al barone di Muro)

Allo stesso modo nel sonetto proemiale del *Perleone*, il poeta mostra di temere il giudizio del pubblico, tanto da sostenere che soltanto le insistenze di Federico lo avevano persuaso alla pubblicazione.

Altro elemento che denuncia attenzione per la ricezione cortigiana è il ricorso a frequenti ed estese didascalie, esattamente come nelle sillogi di quasi tutti i petrarchisti napoletani di prima generazione. Sarà necessario attendere le prove poetiche di Caracciolo e dei più giovani Sannazaro e Cariteo per vedere eliminata tale pratica, nella consapevolezza che il componimento stesso debba svolgere la funzione lirica e quella narrativa, senza alcuna inserzioni di elementi estranei alla diegesi interna.

Ad esclusione dell'unico sonetto dedicato all'amico Caracciolo, nel *Naufragio* mancano testi di corrispondenza, che invece abbondano in quasi ogni altra raccolta aragonese. Tuttavia la corona conclusiva di testi consolatori offerti ad Aloisio da altri poeti ed inseriti nella struttura della raccolta riequilibrano la situazione mostrando, in fondo, una certa aderenza al modello del canzoniere cortigiano.

Aloisio tematizza inoltre, come di frequente avviene anche in altre raccolte napoletane, il problema dell'ispirazione poetica e del conseguimento della gloria, dando un giudizio sulla propria opera.

Sempre nella lettera prefatoria al barone di Muro, il poeta dichiara – come farà altre volte nel prosieguo del *Naufragio* – di non aver mai ricevuto un'incoronazione di alloro apollineo ma di ciprigno mirto:

[...] si era non essere la mia amorosa Musa nel sacro boscho di Pernaso multo tempo con l'altre frequentata, non haver ancho il docto humore del pegaseo fonte gustato, non essere già stata d'apollineo lauro inghirlandata, ma de verde e ciprigno mirto³
(Lettera al barone di Muro)

Secondo Santagata l'opposizione tra la corona d'alloro e quella di mirto non allegorizza una distinzione di genere bensì un giudizio di valore sulle sue rime: la poesia amorosa rappresenta – come di consueto – il gradino più basso della scala dei generi, mentre quella encomiastica assurge a tipologia eletta per affermare il talento poetico. Il *topos* dell'*humilitas* impedisce al poeta di dichiararsi all'altezza della corona apollinea, mentre si riconosce il merito di essersi distinto nella lirica d'amore.

D'altra parte Aloisio, diversamente dagli altri poeti aragonesi, non si mostra affatto interessato all'ottenimento della gloria, come dichiara nel sonetto proemiale:

et de mei danni nulla val pentire,
chegio da te pietà de mei suspire:
gli altri non curo, che per prova il sanno.
Altro il mio cor per guiderdon non brama,
sol per sfogarlo in queste rime canto,
non per desio de gloriosa fama
(*Naufragio* I 1, 6-11)

³ Dichiarazione in piena coerenza con *Naufragio* II, 9, 9-11 «[...] benché la mia bionda testa / de lauro mai ornasse, né 'l liquore / gustasse mai de l'eliconeo fonte»

I sonetti incipitari della quasi totalità delle sillogi aragonesi si mostrano invece più inclini a cogliere l'importanza sociale della poesia, e dunque anche della fama che ne può derivare.

Il sonetto si chiude con la dichiarazione del poeta di voler rinunciare all'invocazione di Calliope per rivolgersi solo alla propria amata. Tuttavia nei testi encomiastici, che evidentemente vengono ritenuti di materia e stile più alti, il poeta si rammarica di non aver mai bevuto dalle fonti di Elicona e quindi di non poter elogiare degnamente i propri signori.

Nel sonetto sono presenti tutti i termini petrarcheschi di *Rvf* 1 e sono esplicitamente negati quelli non coerenti con lo spirito del modello, scelta, anche in questo caso, niente affatto comune alle altre raccolte aragonesi. *Naufragio* I 1 differisce da *Rvf* 1 soltanto per un particolare, ovvero i destinatari cui il poeta si rivolge: se Petrarca si attendeva «pietà nonché perdono» da coloro che per prova intendevano amore, Aloisio auspica ugualmente pietà da coloro che mai hanno conosciuto il desiderio amoroso:

e non te èi noto il suo doloso inganno,
et de mei danni nulla val pentire,
chegio da te pietà de mei suspire:
gli altri non curo, che per prova il sanno.
(*Naufragio* I 1, 5-8)

Il poeta esprime l'ambiziosa volontà di allargare il proprio pubblico, non riducendolo alla ristretta schiera dei fedeli d'amore ed estendendo così l'interesse per le proprie rime anche a coloro che paiono insensibili all'argomento.

Questi versi accolgono dunque una dichiarazione programmatica fondamentale: il canzoniere non assume più i contorni di un libro esoterico, che soltanto pochi possono comprendere, ma quello di un libro per tutti che a tutti si rivolge; specularmente il poeta non mira alla comprensione dei suoi simili, ma all'appoggio e alla considerazione offerta da coloro che sono agli antipodi della sua condizione.

Inoltre nel sonetto proemiale viene nuovamente tematizzata l'opposizione tra poesia epica – nella figurazione allegorica di Calliope – e poesia amorosa, con una preferenza per la seconda e un rifiuto netto della prima.

Se il poeta in *Naufragio* I 1 aveva rinunciato al desiderio di gloria personale, dichiarando, nella lettera in prosa ed in numerosi testi della raccolta, di non essersi mai accostato al fonte di Elicona, in I 5 sostiene che la fama eterna spetta a colei che viene cantata. Qui come nella lettera introduttiva, egli nomina alcune

auctoritates poetiche che rappresentano il vertice raggiunto delle letterature greca e latina:

Orpheo con la sua lira, et quel gran cieco
che fo de Achille sì divina tromba,
e 'l nostro mantüan con le soi Muse,
per darno fama eterna ad 'sta colomba
mischiando ensieme lo latino e 'l greco,
serian al primo assalto già confuse.
(*Naufragio* I 5, 9-14)

Anche Sannazaro, in *Sonetti e Canzoni*, nominerà le medesime autorità (*Sonetti e canzoni*, 89, 61-64 «così quel che cantò del gran Pelide, / del forte Aiace e poi del saggio Ulisse, / e quel altro che scrisse / l'arme e gli affanni del figliol d'Anchise»), affermando non solo la qualità del loro ingegno ma soprattutto la superiorità della loro ispirazione rispetto a quella dei poeti amorosi (*Sonetti e canzoni*, 89, 65-66 «più chiari son di quei che 'l mondo vide / pianger di e notte le amoroze risse»). Aloisio si avvale dell'elenco di *auctoritates* per celebrare le bellezze della donna, mentre Sannazaro per svilire l'amore a vantaggio della poesia epica, che appunto tali autori incarnano.

Sempre in contesto amoroso, nel capitolo II 9, il poeta dichiara l'inadeguatezza del proprio ingegno poetico rispetto alla bellezza dell'amata e nuovamente è costretto ad ammettere con rammarico, questa volta in contesto amoroso, di non aver mai ricevuto la consacrazione apollinea:

et me truovo armato dal possente Amore
inde èi che, benché la mia bionda testa
de lauro mai ornasse, né 'l liquore
gustasse mai de l'eliconeo fonte
[...]
(*Naufragio* I 5, 8-11)

In III 2 e più in generale nei testi politici, egli sente di non poter contare sull'ispirazione del dio, pur essendo consapevole del fatto che la materia la richiederebbe.

Il compito del poeta è, dunque, quello di rendere perpetuo il ricordo delle imprese e soprattutto del nome del proprio signore e per farlo è necessario l'ausilio delle Muse:

che a dire de le toi lode et del tuo honore

accesa carità me sferça e sprona,
benché mia Musa al fonte de Elicona
non agia gustato anchor del docto humore.
(*Naufragio* III 2, 5-8)

La mancanza d'ispirazione e talento poetico pare però essere imputata all'inesperienza, come lascerebbe credere quell'«anchor» del v. 8. Come per Rustico, il giudizio di valore sull'opera dipende fortemente da motivazioni di ordine anagrafico.

Il medesimo concetto è reiterato, in forma quasi identica, in IV 1:

Benché mia Musa all'ombra non soggiorna
del sacro boscho, né del docto humore
gustasse mai, ove 'l desir me tira
convien che dricto gira
la mia barchecta gnuda de conforto
(*Naufragio* IV 1, 4-8)

Aloisio sfrutta un lessico tipicamente amoroso per esprimere l'impossibilità di cantare il sovrano, proprio perché il soggetto è troppo alto e nobile per le sue modeste capacità poetiche:

ma perché del tuo ardor tucto me avampo,
convienme da 'na banda la via aprire,
quanto me basta ad isfogare il pecto.
(*Naufragio* IV 1, 15-17)

Come sovente avviene anche nei casi dei canzonieri petrarchisti più ortodossi, la trama diegetica della raccolta devia profondamente rispetto al solco tracciato dai *Rvf*: il *Naufragio*, seppur si apra e si chiuda sotto il segno di Carina, non si limita alla descrizione di un unico intreccio erotico; all'amore disforico per Carina se ne affianca un altro, descritto tra il III e IV libro, euforico e ricambiato: questa seconda dama, di cui non viene detto il nome e di cui nulla si sa, interviene in un momento della vicenda particolarmente drammatico per il poeta, deluso dall'amore e oppresso dall'inaridimento poetico, offrendo una salvezza momentanea che s'infrange con la sua morte, descritta nel IV libro.

Aloisio, per dare omogeneità e coerenza narrativa all'intera raccolta, torna al suo primo amore, interpretando i testi in morte della seconda dama come un'oscura e profetica figura della morte di Carina, che puntualmente si verifica.

Tale evento diviene l'argomento principale dell'appendice conclusiva, in cui numerosi amici offrono al poeta testi consolatori.

La struttura della raccolta, almeno sino al momento della stesura della lettera dedicatoria al barone di Muro non doveva essere affatto definitiva, come dimostra l'assenza di accenni alla morte di Carina, che invece diviene, nell'assetto finale, il momento culminante che risolve la vicenda sul modello del canzoniere petrarchesco.

Il terzo libro diviene dunque il fulcro narrativo ed ideologico della raccolta: non solo in esso fa la sua apparizione la seconda donna consolatrice, la «pietosa dea», ma qui viene accolta la maggior parte delle rime encomiastiche, che hanno un peso fondamentale nella definizione del ruolo del poeta all'interno della corte aragonese.

1. *I testi politici*

Sui 97 testi che compongono il *Naufragio* soltanto 8 sono a tema politico e di questi soltanto due sono canzoni. Tuttavia la collocazione in posizioni di rilievo e l'attuazione di strategie intertestuali sono in grado di valorizzare al meglio i contenuti accolti in questo ristretto gruppo di testi.

La serie appare compatta ed organica sotto ogni punto di vista: la coerenza ideologica di fondo si riflette in una scelta stilistica e lessicale estremamente omogenea, tanto che nei testi si ripetono quasi identiche le medesime espressioni, come dei veri e proprio *refrain*.

I componimenti politici si trovano sempre raccolti in brevi sequenze: la più cospicua è accolta nel III libro, secondo Santagata privo di un vero e proprio movimento narrativo che possa essere messo in discussione dall'introduzione di materia extravagante⁴.

La narrazione risulta essere, in questi testi, solenne e distaccata, priva di alcun elemento che possa fare luce sui rapporti intrattenuti dal poeta con i vari membri della famiglia reale. Il linguaggio altamente simbolico e la mancanza di dati storici espressi in maniera chiara fanno sì che questi componimenti paiano sospesi in una dimensione spazio-temporale indefinita e rarefatta.

⁴ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 183, riguardo al III libro, scrive: «è proprio l'assenza di una solida nervatura narrativa (ove 'narrazione' sta per 'sviluppo', 'progressione') a renderlo disponibile come deposito di testi extravaganti o comunque legati alla tradizione cortigiana, pronta a sfruttare anche le occasioni effimere del cortigiano».

Se per altri scrittori aragonesi l'encomio diveniva l'occasione per esprimere riconoscenza nei confronti dei benefattori e per ostentare, in taluni casi, un'affettuosa conoscenza personale, Aloisio sceglie di attenersi ad uno stile sobrio, elegante, persino impersonale, come se l'indiscussa e indiscutibile superiorità dei sovrani non consentisse alcuno scambio o confronto.

Per tale motivo egli non si lascia andare ad invettive né a consigli e inviti con finalità didattico-morali. In pochi casi il poeta si limita ad esprimere l'auspicio di gloria futura, non tanto in forma di suggerimento, ma come consapevole espressione della grandezza dei sovrani.

Le coordinate cronologiche di composizione del *Naufragio* e i vaghi accenni storici contenuti nei testi politici ci riportano al contesto degli anni '60, quando Ferrante aveva da poco assunto il potere dopo avere sconfitto il rivale angioino e i nobili ribelli in quella che viene chiamata la prima congiura dei baroni. L'istanza di legittimazione è quindi, a quest'altezza, assai forte e la necessità di costruire un sistema di simboli che rendesse la casata aragonesa riconoscibile e familiare al popolo napoletano è ben presente agli occhi di un poeta come Aloisio. Come si è accennato, egli punta a descrivere i regnanti attraverso allegorie e traslati in grado di restituire un'immagine di forza, solidità e magnificenza attraverso la sublimazione delle loro figure in simboli eterni in cui si fondono tradizione classica e religiosa.

Il numero dei componimenti dedicati a ciascun membro della famiglia reale è direttamente proporzionale alla sua importanza nella gerarchia della successione dinastica. Inoltre, all'interno delle serie, il panegirico rivolto al personaggio più illustre e potente è sempre posto in prima posizione, seguito poi dai testi dedicati agli altri, rigorosamente disposti in ordine di importanza del dedicatario.

La sequenza celebrativa che apre il libro III si compone di due sonetti di encomio a Ferrante, seguiti da uno per il figlio Alfonso ed infine a un ultimo ad Ippolita Sforza duchessa di Calabria.

La serie interna al III libro ha un andamento simile: dopo il primo sonetto a Ferrante (III 14), il poeta accoglie un omaggio a Ippolita (III 15) e a Eleonora d'Aragona (III 16). Nel IV libro, infine, si conta invece, sempre in posizione incipitaria, una sola canzone a Ferrante, summa di tutti i componimenti precedenti. L'utilizzo di un'unità metrica breve come il sonetto fa sì che la sintesi di vari contenuti ideologici si concreti in motti lapidari ed immagini fisse e più volte reiterate. La canzone conclusiva, come si è detto, si limita a raccogliere ciò

che è stato già espresso in precedenza, enfatizzando alcuni concetti ritenuti evidentemente centrali.

Il primo sonetto del *Naufragio*, che omaggia la figura di Ferrante (III 1) è posto in posizione omotetica rispetto al sonetto II 1, dedicato al conte Giacomo Caracciolo, reo di aver ordito, insieme ad altri baroni, congiure contro il re. Nel 1468 gli vennero addirittura confiscati tutti i terreni e ovviamente gli fu tolto il titolo nobiliare.

Appare piuttosto strano che Aloisio abbia voluto porre un sonetto dedicato al ribelle non solo come esordio del II libro ma addirittura in posizione speculare rispetto al testo celebrativo di Ferrante del III libro.

Anche se si può ipotizzare che il sonetto a Caracciolo fosse stato composto prima del 1468, e dunque prima che il nobile cadesse in disgrazia di fronte al re, l'idea di lasciarlo nella raccolta al momento dell'assemblaggio è certamente successiva. Si potrebbe pensare allora che in coerenza con lo spirito conciliante ostentato da Ferrante – che il più delle volte si rivelava una strategia preparatoria in vista della vendetta – Aloisio abbia voluto dare pari dignità alle due parti in contesa, i regnanti e i baroni, riaffermando implicitamente i valori della pace e della tolleranza. In proposito si ricorderà che, come è stato esposto nel capitolo introduttivo sulla numismatica aragonese, uno dei motti che vennero incisi sulle monete di Ferrante era proprio RECORDATUS MISERICORDIE SUE (tratto da Luca 1, 54) che allude alla clemenza del sovrano nei confronti dei suoi nemici ed in particolare del cognato Marino Marzano, reo di avere attentato alla sua vita.

Il verso 9 del sonetto a Caracciolo, che ha per soggetto l'amore per Carina, «et vegio quella che 'l mio sangue sugè» è sostanzialmente identico alla didascalia del sonetto 102 delle *Rime* di De Jennaro («A chi ogie sugè il sangue umano») dedicato ad Antonello De Petrucciis, segretario regio e barone ribelle. Forse si tratterà di una semplice suggestione, ma potrebbe non essere un caso che De Jennaro abbia voluto recuperare proprio questa tessera aloisiana accolta in un sonetto di dedica ad un ribelle caduto in disgrazia. La suggestiva immagine ripresa nel contesto dejennariano, in chiara funzione antibaronale, potrebbe configurarsi come l'esplicitazione di un pensiero che nel *Naufragio* rimane implicito.

Il sonetto III 1 celebra l'ordine dell'Armellino, istituito, come si è detto, da Ferrante, per ricompensare coloro che gli erano rimasti fedeli nella guerra di successione.

Nel sonetto di Aloisio si crea un'inestricabile legame tra suggestioni politiche e letterarie offerte da Petrarca nel *Triumphus Mortis*, in cui l'ermellino,

come noto, è il simbolo rappresentato sulla bandiera delle donne pudiche guidate da Laura.

Difatti i primi due versi di III 1 «Victoriosa, sacra et verde insegna, / avventuroso et candido armellino» sono eredità di *TM* I, 19-21:

Era la lor victoriosa insegna
in campo verde un candido armellino,
ch'oro fino e topazi al collo tegna.
(F. Petrarca, *TM* I, 19-21)

E allo stesso modo, il sonetto III 16 offerto a Eleonora d'Aragona è intessuto di reminiscenze petrarchesche del *TM*, che divengono, come si vedrà in seguito, un efficace segno di riconoscimento politico per i membri della casa regnante.

Tornando a III 1, il terzo verso fa esplicito riferimento invece ad un'altra impresa di Ferrante, altrettanto nota e divenuta negli anni un simbolo della dinastia, ovvero una montagna di diamanti. Oltre ad essere rappresentato sugli stemmi araldici, il simbolo fu effigiato nelle monete di Ferrante (quarto di Carlino) e Ferrandino (Cinquina).

Infine il quarto verso «regale impresa, et de corona degna» tenta di dare legittimazione etica alla dinastia regnante ed in particolar modo a Ferrante, riconoscendogli la dignità, una delle parole chiave (come giustamente osserva Milella nelle note di commento ai testi) della serie encomiastica del *Naufragio*.

L'aggettivo «degnò» è presente, come vero e proprio *refrain*, in tutti i testi politici dedicati a Ferrante: come spiega Aloisio, sostenuto da autorevoli trattatisti politici, la dignità regale, che assume il significato di nobiltà morale, si conquista grazie alle qualità etiche e si dimostra quotidianamente nella gestione dello stato.

Il sonetto si contraddistingue per la sua spiccata impronta etica: Aloisio, come molti altri poeti aragonesi, sostiene la legittimità del ruolo di Ferrante non solo con motivazioni di ordine fatalistico e provvidenziale, ma soprattutto morali: il re ha ottenuto il potere non tanto per diritto ereditario ma per le sue virtù che gli consentono di perseguire il bene per l'intera collettività.

Nel testo si alternano riferimenti alle virtù, alla fortuna e alla provvidenza in un equilibrio moderato, senza che nessuna delle tre entità soverchi le altre. Anzitutto il re si fa onore con il «buon consiglio» e il «favor divino» (*Naufragio* III 1, 6), ovvero unendo al sostegno provvidenziale il buon senso oltre che la disposizione all'ascolto verso i consiglieri e i cortigiani, che, come afferma

Pontano nel *De Principe*, è qualità indispensabile per un buon monarca⁵. Di seguito il poeta enfatizza l'importanza del «grande animo» e delle «virtù» (*Naufragio* III 1, 9 e 12) del monarca che lo hanno reso degno della corona.

Infine nell'ultimo verso «che la Fortuna con prudencia ha venta» (*Naufragio* III 1, 14) si configura la più classica delle opposizioni tra fortuna e virtù individuali, in questo caso rappresentate dalla cardinale prudenza, altro fondamentale *refrain* dei testi celebrativi di Ferrante. Nell'ottimistica prospettiva di Aloisio l'uomo è in grado di contrastare i colpi di fortuna alternando con intelligenza opposte virtù. Data la situazione politica tesa e la guerra appena conclusa, il poeta preferisce concentrarsi sulla prudenza per consolidare l'immagine di un re pacato, pronto governare nella pace e nell'armonia.

Allo stesso modo nella canzone IV 1, posta non casualmente in posizione omotetica a questo sonetto, l'esordio sintetizza efficacemente gli stessi concetti di III 1, sfruttando un lessico analogo: «L'alta virtù che tua corona adorna, / Segnor, più che altro re degno de honore» (*Naufragio* IV 1, 1-2).

L'impostazione di III 2 appare identica, nella forma e nel contenuto, a III 1: i primi versi si contraddistinguono, come nel precedente, per l'accumulo di aggettivi (il primo verso di entrambi è costituito da un *tricolon* di aggettivi seguito da un sostantivo) ognuno dei quali ha lo scopo di definire le molteplici qualità di Ferrante, tra cui, nuovamente, la prudenza e la dignità regale.

Anche in questo caso il richiamo alla fama, che si definisce in relazione ad un pubblico, diviene uno degli elementi centrali, e ha quindi un fondamentale valore propagandistico. I versi III 2, 3-4 «hogi sì ben per lo universo sona / il tuo gran nome col tuo gran valore» richiamano l'attenzione sul nome, quale simbolo agglutinante delle virtù dell'individuo.

I nomi di Ferrante e dell'erede Alfonso appaiono di rado nella raccolta, quasi esclusivamente nelle didascalie che introducono il componimento: ciò attribuisce, ancora di più, un'importanza sacrale al nome che non può né deve essere pronunciato invano. Più che creare una spersonalizzazione ciò conferisce ai personaggi un'iperidentità che supera la dimensione spazio-temporale del presente: il nome diviene simbolo inespresso ma continuamente evocato per rappresentare la diffusione universale della fama del re.

Lo stile che Aloisio adotta nei componimenti politici presenta non poche affinità con quello scelto da Sannazaro nel suo canzoniere, anche se quest'ultimo costruisce un percorso esistenziale coerente ed organico in cui la componente

⁵ Verso ripreso in maniera quasi identica nel sonetto dedicato ad Alfonso duca di Calabria «da buon consiglio aitato e da li fate» (III 3, 7).

politica ha un ruolo decisivo, mentre nel *Naufragio* i testi encomiastici, seppur perfettamente inseriti nel tessuto macrotestuale, faticano ad amalgamarsi con la vicenda amorosa.

Tornando al *Naufragio*, il verso conclusivo della canzone IV 1 «fosse il tuo nome celebrato in terra», oltre a concentrare nuovamente l'attenzione sul nome, conferma che la celebrazione trionfale si deve realizzare in un orizzonte terreno e che l'interesse del poeta non si estende oltre: la consacrazione eterna e ultramondana, magari da parte di una divinità, non diviene un obiettivo da raggiungere poiché non avrebbe alcuna rilevanza politica immediata. E così difatti anche la prima terzina del sonetto III 2 insiste sulla natura tutta terrena della fama, con la coppia sinonimica «terra-mondo»:

tanto hogi in terra toa potencia stende,
et sparsa hai per lo mondo sì gran fama,
monstrato ài tanto exempio de virtute.
(*Naufragio* III 2, 9-11)

La fama, a differenza del vento di petrarchesca memoria, assume nel *Naufragio* connotazioni del tutto positive, nella consapevolezza che la consacrazione pubblica di fronte all'intera collettività assuma un significato ancora più intenso e pregnante dell'impresa compiuta. Si spiega così l'assenza totale di richiami alla realtà storica e per contro il sovrabbondante utilizzo di allegorie di marca trionfale.

Il sonetto III 3 dedicato ad Alfonso duca di Calabria, contraddistinto da una serie asindetica di aggettivi che rinviano alla sfera delle virtù cavalleresche, mira a celebrare la figura dell'erede al trono non tanto e non solo per le imprese compiute ma per la sua cristallina moralità che lo fa essere «bramoso sol de honore et de bontate» (*Naufragio* III 3, 6); l'onore, come si vedrà poco oltre, coincide con la gloria e la consacrazione pubblica, fondamentale proprio per la legittimazione di cui la dinastia aveva urgente necessità.

L'ultimo personaggio celebrato, nel primo quartetto encomiastico, è Ippolita Sforza, divenuta moglie di Alfonso al fine di sancire l'alleanza tra Ferrante e il duca di Milano, che aveva sostenuto la causa aragonese nella guerra di successione contro l'Angiò e i baroni ribelli.

In III 4, come in III 15, sempre dedicato alla nobildonna, Ippolita viene indicata attraverso similitudini mitologiche, assumendo ella stessa i contorni di figura mitica, fuori dalla realtà sensibile. La tendenza ad indicare le figure della famiglia reale grazie al ricorso a simboli politicamente connotati viene in parte

smussata nei testi per Ippolita: all'altezza degli anni '60 la duchessa di Calabria, giunta da poco da Milano, non doveva ancora avere assunto un'identità 'aragonese' e pertanto i simboli della dinastia napoletana non potevano rappresentarla in maniera efficace, mentre il ricorso a immagini sforzesche sarebbe apparsa fuori luogo. Di conseguenza, il poeta si trova costretto, per tratteggiare i contorni della Sforza, ad istituire paragoni con figure mitologiche e a recuperare il lessico della poesia amorosa.

Aloisio paragona la duchessa ad Ippolita, regina delle Amazzoni, giocando sull'omonimia del nome, e in III 15 all'Aurora, colei che riporta la luce dopo l'oscurità notturna. Difatti, secondo il panegirico intessuto da Aloisio nel *Naufragio*, la Sforza fu in grado di ricondurre il regno del Mezzogiorno alla pace dopo il fosco periodo delle congiure baronali e delle guerre per la successione. In entrambi i testi s'insiste proprio sul ruolo di pacificatrice di Ippolita che come una benigna figlia di Fortuna «[...] chiuse già de Iano ambe le porte» (*Naufragio* III 4, 9).

Negli anni successivi Ippolita, una delle figure più celebrate ed amate dagli scrittori aragonesi, diverrà l'immagine della pudicizia stessa sia nel *Novellino* di Masuccio, sia nel poema *Le sei età de la vita* di De Jennaro, identificandosi nel simbolo etico-politico, tipicamente aragonese, dell'ermellino. Addirittura nel capitolo 50 del *Colibeto* di Galeota la figura e le qualità di Ippolita saranno assimilate a quelle della Vergine.

Il sonetto III 14, il primo della seconda piccola serie encomiastica, coagula nuovamente tutti gli elementi già apparsi nei testi precedenti, introducendo però il fondamentale concetto di continuità dinastica, nel passato e nel futuro, di modo da dare giustificazione del ruolo occupato da Ferrante.

Anzitutto, nella prima quartina, rivolgendosi proprio a Ferrante, il poeta fa riferimento ad Alfonso il Magnanimo, che, prima di salire al trono, aveva dovuto sostenere una dura guerra contro Renato d'Angiò:

Gode nel Ciel quella anima beata
de vostro padre Alfonso che 'l suo regno,
per propria virtute del tuo ingegno,
sia raquistato, et de toa nuda spata.
(*Naufragio* III 14, 1-4)

Aloisio sente la necessità, per legittimare il figlio, di esaltare il padre, creando così una significativa coesione e comunanza tra i due, dando forza all'idea

che Ferrante, nonostante fosse un figlio naturale, potesse essere l'unico erede possibile per il Regno napoletano.

Come nota Milella «ogni clausola è marcata [...] da un possessivo in una sequenza verticale incalzante attraverso cui si può leggere il passaggio di testimone tra il padre («suo regno» v. 2) e il figlio («tuo ingegno» al v. 3, «toa nuda spata» v. 4)»⁶; inoltre sempre Milella osserva che la nuda spada è l'arma della Fortuna⁷ e che quindi quest'epifrasi conclusiva del v. 4 bilancia le abilità d'ingegno (v. 3) e la forza (v. 9) nominate nel corso del testo.

La composizione si chiude specularmente con l'accento alla prole che Ferrante ha generato, così da esaltare in pochi versi il passato, il presente e il futuro della dinastia ed affermare una continuità forte tra le generazioni.

Con il successivo III 15, che come si ricorderà, è dedicato ad Ippolita Sforza, il poeta completa la genealogia aragonese, celebrando la nobildonna quale madre del futuro erede al trono, Ferrandino, nato il 26 luglio 1467.

Aloisio non dimentica, dunque, al di là della celebrazione personale, di restituire Ippolita al suo ruolo di genitrice:

Et poi, per darce ogni allegreça et festa,
de luce partoreste un dolce pegno,
che nato pare sol per triumphare.
(*Naufragio* III 15, 12-14)

Ancor più che nella prima, in questa seconda serie encomiastica la Fortuna assume un ruolo davvero determinante; nella seconda quartina di III 14 il poeta svela la vera natura della fortuna e il suo ruolo nelle vincende belliche appena concluse:

Fortuna, perché fosse publicata
per tucto la tua fama e 'l nome degno,
volse monstrarse irata con disdegno,
per esser da toa mano poi subiugata.
(*Naufragio* III 14, 5-8)

Come in altre opere aragonesi, in particolar la produzione sannazariana, la Fortuna diviene per il monarca lo strumento attraverso cui può mostrare la propria grandezza: anche le avversità si rivelano concepite solo per consentire al

⁶ M. Milella, *Edizione del Naufragio*, p. 320.

⁷ Vd. *Naufragio* II 2, 11 e II 20, 1-4 «Qual mai noverca al suo privigno cruda / monstrò dell'ira soa più chiari segni, / como Fortuna ognor per mille sdegni / ad me se scopre co' la spada nuda?».

re un trionfo ancora più grandioso, nell'ottimistica speranza che la sua forza di volontà e le doti del suo animo siano sufficienti a sconfiggere la fortuna.

Anche Iuniano Maio, in termini altrettanto ottimistici, rievocando la vittoria di Ferrante a Troia del 18 agosto 1462, con cui ebbe fine la guerra di successione, descrive il rapporto tra fortuna e virtù:

Alora fe' pugna la virtù con la fortuna, a la quale la vittoria debitrice essendo, favorita da iustizia et equitate, alora fu rendita la debita palma a la magnanima maiestate, la fama de la quale fu unione e patto con la vittoria.

(I. Maio, *De maiestate*, p. 59)

Come in III 2, anche in III 14, Aloisio fa nuovamente riferimento al nome del monarca (seguito dall'aggettivo «degno») senza pronunciarlo esplicitamente, ma associandolo, ancora una volta, alla fama.

L'associazione ricorrente dei concetti di fama e virtù testimonia l'importanza che per il poeta assume il pubblico riconoscimento, senza cui non può darsi onore, che non a caso è termine chiave della serie politica. Il sovrano deve manifestare di necessità la sua virtù ai sudditi e nessuna delle sue azioni può dirsi veramente privata.

Altra donna nominata, seppur non elogiata, in queste serie encomiastiche è Eleonora d'Aragona (1450 – 1495), secondogenita di Ferrante e Isabella di Chiaromonte, ricordata pure nel sonetto 21 delle *Rime* di De Jennaro. Nel sonetto III 16 di Aloisio, come in quello dejennariano, Eleonora è protagonista di episodi di vita cortigiana: qui è chiamata a risolvere una tipica questione d'amore, mentre nel canzoniere di De Jennaro in sua presenza il poeta apprende del matrimonio della donna amata, Bianca.

La didascalìa di III 16 spiega che il dibattito tra il poeta e le donne verte sulla preferenza tra il colore verde o azzurro: il primo difende il verde, poiché è il colore del mirto di Venere, dell'alloro apollineo, tanto amato da Petrarca, e della speranza, mentre le seconde prediligono l'azzurro, senza che però ne siano spiegate le motivazioni.

La *quaestio* amorosa e il confronto tra colori, ognuno con un differente significato simbolico, sono senza dubbio tra gli intrattenimenti cortigiani più noti e pertanto vengono sovente riprodotti nei canzonieri, specchio della vita di corte⁸.

⁸ La gara tra colori, come suggerisce Milella (*Il Naufragio*, p. 325), è comune anche ad un componimento spagnolo prodotto in area aragonese dal titolo *Yo dormidera cuitada*, contenuto nel celebre canzoniere di Stùñiga. Inoltre l'attribuzione di colori simbolici alla donna amata o che ne definiscano le bellezze sono assai frequenti nei canzonieri rinascimentali. Si pensi soltanto alla

Ma, in questo caso specifico, Aloisio, avvalendosi di tessere petrarchesche del *Triumphus Mortis*, sembra proporre alcune immagini già usate in altra sede, riconvertendole in *senhals* politici. Il riuso trionfale coinvolge sempre la medesima terzina del *TM*, prova evidente che Aloisio cercasse un'immagine con un alto grado di riconoscibilità:

Dolsene Amor, de verde insegna armato
[...]
il quale per lo signato pellegrino
posse ad memoria eterna de l'alloro
in campo verde un candido armellino.
(*Naufragio* III 16, 1 e 9-11)

Seppur non si tratti di un sonetto politico, la sola presenza di Eleonora, membro illustre della famiglia reale, fa sì che vengano introdotti alcuni dei *senhals* che ormai appartengono, non solo nel *Naufragio*, ma soprattutto in araldica e numismatica alla famiglia regnante. Inoltre Eleonora viene ricordata anche da Masuccio, quale compagna di Ippolita nella schiera delle donne pudiche, che hanno come stendardo proprio un ermellino.

L'unica canzone encomiastica (IV 1) accolta nel *Naufragio* è – come prevedibile – rivolta a Ferrante. La sua collocazione, al principio del quarto libro, conferma che gli esordi sono zone particolarmente sensibili alla trattazione di tematiche politiche.

Dopo un incipit contrassegnato dalla presenza di termini ad alto contenuto ideologico (si ritrovano di nuovo, in soli due versi, «virtù», «corona», «degno» e «honore»), e una rinnovata dichiarazione di umiltà, il poeta torna a spiegare il ruolo della Fortuna nelle avverse vicende di Ferrante:

Mosse Fortuna il venenoso sdegno,
sperando contra te farse gran gloria,
invida assai del tuo tranquillo stato,
poi che 'l prudente tuo sagace ingegno
hebe del gran furor piena victoria.
Creder se pò che dal Ciel ciò fosse dato
per farte più beato
(*Naufragio* IV 1, 25-31)

serie boiardesca (*Amorum Libri* I, 10-13) in cui si esaltano i colori dell'amata Antonia – bianco, rosso, oro e lucentezza degli occhi – senza, soprattutto nei primi due, precisi riferimenti ai dati corporei.

La Fortuna si conferma essere, insomma, lo strumento del cielo e la prudenza la virtù più efficace per vincere i suoi rovesci.

Come negli altri testi già esaminati solo la virtù può produrre la fama, una fama universale ma tutta terrena, che vola e si spande, diffondendo ovunque il nome di Ferrante (*Naufragio* IV 1, 39 «toa chiara fama ormai per tucto vola»).

Nell'ultima stanza il poeta ricorda nuovamente, come in III 14, la prole di Ferrante, così da istituire un legame solido tra padre e figlio e ribadire, ancora una volta, la continuità dinastica aragonese:

Però felice padre de tal prole,
te ha facto Dio, qual vole
ca rega in pace eterna sença affanni,
poi che arai 'l spirto a llui renduto e gli anni.
(*Naufragio*, IV 1, 57-60)

2. Riferimenti storici

Nel *Naufragio*, il poeta ammette la presenza di alcuni richiami, seppur parchi e circostanziati, alla realtà extratestuale: anzitutto il canzoniere viene concepito negli anni immediatamente successivi alla riconquista del regno da parte di Ferrante e questo ha notevolmente influito sull'elaborazione del sistema integrato di simboli che si è cercato di tratteggiare. Il poeta si limita a fare vaghi accenni alle vittorie di Ferrante, che tuttavia ai lettori dell'epoca non potevano sfuggire.⁹ Allo stesso modo, i sonetti dedicati ad Ippolita sottolineano il ruolo avuto dalla nobilidonna nella pacificazione del regno.

In entrambi i casi il poeta preferisce però non soffermarsi sulle circostanze che avevano portato alla guerra, sul suo svolgimento ed infine sui dettagli della sua conclusione, ritenendo, probabilmente, che l'indefinitezza avrebbe reso le sue rime attuali anche in altri futuri possibili momenti di crisi. Inoltre egli celebra Ferrante vittorioso non solo di una guerra, ma di ogni avversità presente e futura, così da farlo assurgere a simbolo stesso di forza e stabilità.

Nel sonetto celebrativo dell'erede al trono (III 3), Aloisio allude, sempre grazie ad un traslato allegorico, ad un evento particolarmente significativo per la

⁹ Il primo sonetto encomiastico a Ferrante si apre, non a caso, con l'aggettivo «victoriosa» (III 1, 1) e si chiude con «ha venta» (v. 14). Nel sonetto successivo Aloisio celebra nuovamente il potere del re «tanto hogi in terra toa potencia stende» (III 2, 9). In III 14 e IV 1 Ferrante soggioga la Fortuna, ottenendone gloria universale.

formazione militare del duca di Calabria: Alfonso sarebbe stato in grado di frenare «l'altereça del liono», ovvero Venezia, in una delle sue prime prove belliche, nella battaglia della Riccardina (23 luglio 1467), svoltasi durante la guerra tra la Repubblica fiorentina e i fuoriusciti sostenuti da Venezia¹⁰. Seppur sia evidente che il leone rappresenti Venezia, l'assenza di altri dettagli che possano fare luce sulla vicenda evocata fa chiaramente intendere che il poeta voleva, anche in questo caso, lasciare nell'indefinitezza l'impresa storica per evitare che il panegirico di Alfonso fosse legato ad un unico e ben determinato episodio.

Senza dubbio, gli accenni più circostanziati di questi testi sono concepiti in riferimento alle crociate che, secondo il poeta, Ferrante avrebbe dovuto intraprendere, così da incarnare finalmente il modello del perfetto principe cristiano. Come sostiene Santagata, dato che tutti i testi politici fanno riferimento ad eventi degli anni '60, così anche gli inviti alla crociata «andranno messi in relazione con l'iniziativa diplomatica di Pio II per allestire una spedizione contro il Turco»¹¹.

Pio II, al secolo Enea Silvio Piccolomini, dopo essersi alleato con Ferrante, riunì a Mantova un congresso di principi cristiani per discutere della questione turca. La conquista ottomana di Costantinopoli, avvenuta nel 1453, e ricordata anche nella canzone dejennariana 55, era ancora una ferita aperta; per la prima volta un papa, in prima persona, fondò un ordine cavalleresco intitolato a Santa Maria di Betlemme (1459) per contribuire attivamente alla causa. Nonostante i buoni propositi il congresso fu un fallimento, in quanto gli stati italiani non riuscirono a superare le proprie divergenze per allearsi contro un avversario che non ritenevano ancora una reale minaccia.

Ferrante pare essere l'unico a poter salvare le sorti di Gerusalemme:

[...] sol da te la casa sancta actende
il suo soccorso et la tua impresa chiama,
per toa mano spera uscir de servitude.
(*Naufragio* III 2, 12-14)

A differenza della canzone 55 di De Jennaro, che affronta il medesimo tema, in questi testi mancano riferimenti alla situazione politica che possano fare luce sulle difficoltà di realizzazione del progetto: De Jennaro pronuncia un'accurata invocazione agli stati italiani affinché aderiscano al progetto di Pio II, mentre

¹⁰ Cfr. M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 16.

¹¹ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 16.

Aloisio si limita ad esaltare l'impresa e quindi Ferrante stesso, lasciando, al solito, in ombra i contorni della vicenda e del contesto storico. Come si legge nella canzone IV 1, al re spetta una ricompensa divina se vincerà la guerra contro il turco, ovvero la «pace perpetua» (*Naufragio* IV 1, 48), che può coincidere sia con la salvezza eterna sia con la pace terrena del suo regno. Lo scopo principale di Aloisio, più che convincere il re a compiere la crociata, sembra essere quello di esaltare i valori cristiani di Ferrante definito «colompna de Yesù, salda e verace» (*Naufragio* IV 1, 44). Forse consapevole del fatto che un'impresa simile non sarebbe stata possibile alla luce delle dissestate finanze del Regno, Aloisio sceglie ugualmente di evocarla per diffondere la fama delle virtù regie.

Come si è già detto all'inizio, il poeta rinuncia a dare consigli e suggerimenti ai sovrani, ma si limita a rinarrarne le gesta in forma allegorica: se molti altri scrittori accolgono nelle loro raccolte tipici componimenti di natura didascalico-politica, offrendo l'immagine di ciò che il monarca dovrebbe essere, Aloisio mostra e descrive una realtà già in atto, che non necessita di aggiustamenti etici perché già perfetta in sé e per sé.

Non diversamente Sannazaro, proponendo un'immagine eterea ed idealizzata dei monarchi, elimina del tutto la componente didascalica, inadatta a rappresentare la natura degli Aragonesi.

La consapevolezza ideologica con cui Sannazaro, pochi anni più tardi, affronterà il tema politico, inserendolo in un organico percorso esistenziale, non è ancora avvertibile nel *Naufragio* di Aloisio. Nonostante quest'ultimo abbia compreso le potenzialità di alcune strategie encomiastiche che egli introduce nella propria silloge, non riesce ancora a governarle con efficacia, forse perché fatica a dare loro una solida motivazione filosofica. Soltanto nei *Sonetti e Canzoni* sannazariani le reminiscenze classiche e trionfali, l'appello a determinati concetti e le scelte stilistiche trovano piena ragione d'essere nel pensiero espresso dall'autore, che riesce a dare unità e coerenza alla *varietas* dei testi.

3. *La presenza trionfale*

Il rimando all'area semantica ed ideologica dei trionfi è reso, all'interno della serie politica, in termini espliciti ed impliciti: oltre alla presenza del termine stesso (*Naufragio* III 14, 11 «triumpho»), declinato anche nella forma aggettivale (*Naufragio* III 2, 2 «triumphal corona») e come verbo (*Naufragio* III 15, 14 «trumphare»), non sono infrequenti, come si è visto, echi dei *Triumphs*, ed in

particolare modo di *TM* I, 19-21, a conferma del riuso del palinsesto petrarchesco in contesto politico da parte degli scrittori aragonesi.

Tuttavia la presenza di reminiscenze tratte dai *Triumphs* di Petrarca non si limita alle sole sezioni politiche, ma pervade l'intera raccolta. Come si è visto, per i componimenti encomiastici Aloisio sceglie di reiterare una specifica terzina del *Triumphus mortis* in cui si fa riferimento al vessillo delle donne pudiche e quindi al simbolo dell'ermellino. Nel resto della silloge i riferimenti più espliciti riguardano la figura di Amore, definito più volte 'trionfante': come è facile immaginare, sono i capitoli del *Triumphus cupidinis* a fornire un ampio repertorio d'immagini.

Sin dai sonetti proemiali il poeta recupera alcune tessere del *TC* e del *TM* (sempre la stessa, *TM* I, 19-21), creando un'unione insolita, che denuncia la pervasività dell'immaginario trionfale all'interno del *Naufragio*, soprattutto per quanto riguarda simboli e immagini allegoriche:

Gòdene Amor, che a la soa fronte regna,
là dove triumphando ha già locata
la soa victoriosa et verde insegna.
(*Naufragio* I 3, 9-11)

La verde insegna, come già si è visto, appartiene alle donne pudiche e quindi attribuirle ad Amore può apparire contraddittorio. Tuttavia, nel sonetto ad Eleonora d'Aragona (*Naufragio* III 16) Amore è dotato di una verde insegna, in quanto il verde non solo è il colore dell'alloro ma pure del mirto, pianta sacra a Venere.

Sembra dunque che le tessere trionfali che implicitamente o esplicitamente richiamano la terzina *TM* I 19-21, anche se collocate in contesto amoroso, possano avere in filigrana una valenza politica.

L'obiettivo di Aloisio è chiaro: far assurgere un singolo passo – in cui, non casualmente compare l'ermellino – a simbolo rappresentativo dell'intera opera petrarchesca, evitando così dispersioni date da un riuso estensivo. Anche il termine «armellino» è usato di frequente in contesto amoroso e, seppur si tratti indubbiamente di una costante in molti canzonieri quattrocenteschi, in questo caso non si può fare a meno di credere che il reiterato paragone con la candida bestiola in realtà celi un'allusione politica a Ferrante.

Le sezioni a tema esclusivamente amoroso fanno invece ricorso, per tratteggiare simbolicamente le alterne fasi della vicenda amorosa con Carina, ad alcuni passi trionfali facilmente riconoscibili.

Il sonetto conclusivo del secondo libro, II 23, descrive la sconfitta di Amore, costretto alla resa dalle sofferenze che infligge al poeta e dalla maturità che incalza:

Secca è la vena, Amor, rocto è lo stile
che pria porgive al mio debile ingegno,
perdute ài l'arme, lo triumpho e 'l regno
(*Naufragio*, II 23, 1-3)

Leggendo questi versi, seppur non vi siano rimandi lessicali evidenti, non si può fare a meno di pensare alla vittoria di Laura su Amore descritta nel *TP* di cui la donna è protagonista.

Ma l'amore torna ad essere trionfante in *Naufragio* III 19, 14 «che fa 'l tuo regno triumphante, Amore?» e in III 30, 4 «ove se mostra, triumphante, Amore?»; con queste due riprese quasi identiche viene confermata la volontà dell'autore di creare dei riferimenti chiari e immediatamente individuabili al modello petrarchesco.

Aloisio rimanda dunque sempre ad una medesima zona del testo petrarchesco, quella, cioè, in cui si descrive il passaggio dal trionfo dell'amore a quello della pudicizia, con una precisa focalizzazione sulle simbologie legate a quest'ultima.

Addirittura nella canzone III 6 il poeta ostenta esplicitamente la propria fonte, i *Triumphs*, e la propria *auctoritas*, Petrarca:

Natura alle soi forze anchor pregione,
como si ben nei soi Triumphs pegne
quello aretino cancellier d'amore
(*Naufragio* III 6, 120-22)

Come scrive Milella, finalmente «è esibita la principale fonte di *exempla*, la radice stessa dell'impianto strutturale della canzone: i *Triumphs* di Petrarca; questo viene acclamato come 'cancelliere d'amore' con una definizione che, in una prospettiva ideologica eminentemente cortigiana, fa rivestire alla massima autorità lirica in materia il ruolo di 'funzionario' per eccellenza addetto alle questioni di amore»¹². Segue infatti un fitto elenco di personaggi storici e mitologici, già citati nei *Triumphs*, identificati per il loro assoggettamento ad Amore.

¹² M. Milella, *Il Naufragio*, p. 294.

Seppur non si possa affermare che i componimenti amorosi celino allusioni politiche o appartengano addirittura alla categoria dei testi politici *sub specie amoris*, non c'è dubbio che le immagini trionfali usate in contesto erotico rimandino ad alcune allegorie e simboli della casa regnante, in un rapporto osmotico che crea una rifrazione polisemica suggestiva e autoreferenziale, in quanto giocata su un sistema di rimandi interni al *Naufragio* stesso.

4. *La fortuna*

Il ruolo centrale giocato dalla Fortuna nella vicenda amorosa del *Naufragio* è dichiarato sin dalla lettera d'esordio in prosa in cui il poeta afferma che contro di lui hanno congiurato «la nemica Fortuna et quel volitante fegliuol de Venere»; la micidiale coppia pare essere la responsabile di tutte le sofferenze toccate al poeta, come si legge nel corso della raccolta ed in particolar modo nella serie di sonetti *Naufragio* II 19-23, dura e prolungata invettiva contro la fortuna.

La fortuna è rappresentata nel *Naufragio* come forza astratta, come personificazione femminile – senza tuttavia possedere alcuna delle connotazioni tradizionali più invalse – e assai più raramente con l'immagine allegorica della ruota. Ciò avviene soltanto nei sonetti III 7 e III 8: eccezionalmente in entrambi i casi la fortuna, sazia del male che ha dispensato, fa sì che la sua ruota giri in favore del poeta.

L'inizio della persecuzione della Fortuna ha origini lontane, sin dai tempi in cui il poeta era ancora in fasce, come si legge in *Naufragio* II 2, 8-9 («me havea la nemica mia Fortuna / che sempre dalla cuna / me se èi mostrata dispietata et cruda») e in *Naufragio* II 17, 24-25 («et l'impia mia fortuna / ciò provedesse da ch'io giacque in cuna»), tanto che tale forza, per la sua pervicace costanza potrebbe quasi identificarsi con il destino.

Al binomio Fortuna-Amore si aggiunge pure il Cielo che, come comunemente nella poesia rinascimentale, e costantemente in quella aragonese, rimane una forza altra e superiore anche se compresente rispetto alla fortuna:

Ben vegio ormai Amor, Fortuna, il Cielo,
contra me ensieme coniuurati a torto¹³

¹³ Appare lampante la somiglianza con l'esordio del sonetto III, 52, 1-2 degli *Amorum Libri* di Boiardo «Il Tempo, Amor, Fortuna e Zelosia, / per sé ciascuno e insieme mi fan guerra». Entrambi recuperano l'eredità petrarchesca di Rvf 274, 2-3 «Amor, Fortuna et Morte / mi fanno guerra intorno». Stessa stringa, inserita in un più ampio accumulo, nelle *Rime* di Filenio Gallo 16,

(*Naufragio* II, 19, 1-2)

Sei sacia anchora, acerba et rea Fortuna,
sei del mio sangue fastidita omai,
sei facta forte in darne pene assai?
Dal dì che mal per me fui posto in cuna
credo che allora contra me ciaschuna
parte del cielo insieme coniurai
per far mia vita de tormenti e guai
(*Naufragio* II, 21, 1-7)

Nonostante la distinzione terminologica, a volte si ha il sospetto che l'autore non volesse in maniera consapevole creare una divaricazione ideologica tra fortuna e sorte, poiché i contorni delle due forze rimangono confusi e non si riesce a capire con esattezza quali poteri abbiano sul poeta e quale rapporto vi sia tra l'una e l'altra. È assai probabile che su questi versi agisca il ricordo di reminiscenze del canzoniere petrarchesco in cui spesso entità astratte, come «Cielo», «Amore» e «Fortuna» congiurano contro la salute del poeta.

L'alienazione amoroso-esistenziale causata dalla Fortuna determina, evidentemente, l'inaridimento dell'ispirazione poetica, come il poeta dichiara nel sonetto 23, che chiude il secondo libro:

Or che pò farne la mia sorte pegio,
che più Fortuna, o lo mio fato rio,
che ha posto in amarore ogni mio senso?
(*Naufragio* II 23, 12-14)

Tuttavia, in linea con la modulazione narrativa dei *Rvf*, il poeta sente di dover abbandonare l'amore anche incalzato dall'età che avanza (*Naufragio* II 23, 5 «Passato èi quel fiorito et verde aprile»).

Specularmente anche il primo libro si era concluso con un richiamo alla crudeltà della fortuna «Fortuna me molesta, Amor me insagna» (*Naufragio* I 16, 14) così da creare un nesso a distanza tra i primi due libri su un tema tanto centrale quanto doloroso.

Il sonetto *Naufragio* III 5 ribalta invece il punto di vista espresso nella serie conclusiva del II libro presentando una fortuna pietosa che sostiene l'amante, consentendogli di tornare felicemente all'amore con la donna 'consolatrice':

5 «Amor, Fortuna, el cielo, omini e dei». Si tratta comunque di una tessera frequentissima nella poesia rinascimentale.

Fortuna, ad pietà mossa de mie affanni,
scanpato me ha con soi più fide scorte
et, rocti i lacci ch'el stringean sì forte,
sciolto me ha 'l cor da sì diversi inganni
(*Naufragio* III 5, 5-8)

La rappresentazione della Fortuna quale forza benigna, quasi un *unicum* non solo nel *Naufragio*, non determina, in realtà, un radicale ribaltamento del punto di vista sulla vicenda amorosa; difatti, non sarà il rapporto con Carina a conoscere un'evoluzione positiva, bensì quello con un'altra donna, che nell'economia della silloge ha un'importanza certamente inferiore.

Già nel testo successivo però, la canzone *Naufragio* III 6, la Fortuna, con cui congiurano, al solito, Natura e il Cielo, torna ad essere crudele:

Già vegio ben ch'insieme coniaro
Natura e 'l Cielo ad farne un cor de cera
che squaglia et salda ad mio maggior tormento.
Vegio Fortuna, ognor più cruda e fera
(*Naufragio* III 6, 40-44)

I due sonetti che seguono trattano nuovamente del tema della fortuna, questa volta rappresentata tradizionalmente come una ruota mobile e cangiante. Per sua stessa natura essa non può accanirsi, ma in maniera del tutto casuale ed arbitraria atterra ed innalza.

L'ottimismo degli scrittori della prima generazione, che, nonostante le guerre e le crisi, credevano possibile l'affermazione della giovane dinastia aragonese nel Regno di Napoli, si perde, in parte o del tutto, con le generazioni successive, incapaci di guardare al futuro con la speranza di chi li aveva preceduti. Se infatti Aloisio è più incline ad esaltare il presente, e quindi re Ferrante, esattamente come Giuniano Maio che nel suo trattato offre esempi che si riferiscono soltanto all'attuale re, i poeti attivi tra gli anni '80 e '90, a fronte di un presente desolante, cercheranno di trasferire le speranze di gloria ai futuri monarchi.

La fortuna, nei componimenti amorosi, diviene l'artefice delle disgrazie del poeta, senza alcuna finalità ultima che possa dare un senso a tali sofferenze, mentre nei testi politici essa – pur causando disagi – agisce mossa da una volontà razionale, seguendo un piano apparentemente ben orchestrato.

Soltanto in questa ultima tipologia testuale la fortuna pare configurarsi proprio come l'ancella della Provvidenza, mentre nelle vicende amorose si presenta solo come potenza irrazionale che – seppur in alcuni casi in alleanza con il Cielo – non ha uno scopo preciso e predeterminato.



Le raffinate linee di tendenza del petrarchismo aloisiano verranno riprese e consolidate da Iacopo Sannazaro nella raccolta *Sonetti e canzoni*. Seppur, come si è cercato di mostrare, sia indubitabile una continuità stilistica tra i due autori, soprattutto per ciò che concerne la trattazione di tematiche politiche, Sannazaro preferì però rendere omaggio a Giovan Francesco Caracciolo – indubbiamente importante per la sua formazione lirica ma estraneo all'argomento encomiastico e soprattutto ostile agli Aragonesi – e all'amico Cariteo, con cui condivideva un comune orizzonte estetico ed ideologico, non nominando mai invece l'autore del *Naufragio*. Forse questo silenzio conferma quanto l'esperienza aloisiana si fosse dimostrata determinante per il giovane Jacopo che sceglie infatti di non svelare il proprio modello per non cedere ad altri meriti che voleva riconosciuti solo a se stesso.

I canzonieri di Aloisio e Sannazaro restituiscono le immagini di due momenti fondamentali per la vita del regno e per questo, in una certa misura, possono essere considerati come due tasselli cronologicamente, tematicamente e stilisticamente complementari: il primo descrive il consolidamento del potere di Ferrante dopo la guerra di successione e la prima congiura dei baroni, in un'atmosfera di crescente ottimismo per le sorti del regno, mentre sullo sfondo della silloge del secondo si intravede la seconda congiura dei baroni e la crisi dinastica determinata dalla morte del vecchio Ferrante e dall'incapacità dei suoi eredi di mantenere salda l'autorità regia.

Aloisio contribuisce, insieme ai filosofi e ai trattatisti cortigiani alla creazioni di simboli politici che identifichino la dinastia e si adopera per la sua legittimazione; l'ottimismo e la speranza del *Naufragio* si infrangono di fronte alla crescente irrequietezza dei baroni, agli attacchi turchi, all'invasione di Carlo VIII e all'insofferenza degli altri stati italiani. Sannazaro si trova di fronte ad un dramma in cui ormai poco spazio è lasciato alla speranza: eppure, in virtù dell'altissimo valore che attribuisce alla poesia, egli crede che sia ancora possibile garantire la fama immortale ai propri signori. Nell'autunno della dinastia aragonese, Sannazaro recupera l'eredità allegorica della prima generazione,

nobilitandola e inserendola in un disegno ben più imponente, su cui si tornerà nei prossimi capitoli.

Per Aloisio la parola poetica, pur essendo ontologicamente superiore perché eternatrice, doveva riflettere la realtà storica; i simboli sono sublimazione di fatti ed entità reali e ad esse sempre rimandano. La favorevole condizione di pace che il regno aragonese sembrava essersi finalmente conquistata consentiva la verosimiglianza storica dell'encomio. Per Sannazaro invece la parola si è ormai guadagnata una completa indipendenza: i fatti storici sono assenti in *Sonetti e Canzoni*, la fama è eterna e metafisica e non può e non deve essere ancorata all'*hic et nunc*.

Per tali motivi la vicinanza estetica tra la poetica di Sannazaro e Aloisio non può investire anche la sfera ideologica. I medesimi simboli nel caso del *Naufragio* rimandano ad una realtà fattuale e si propongono di offrire una legittimazione nel presente storico; nel caso di Sannazaro invece essi sono in parte o totalmente svuotati del loro significato contingente hanno come fine ultimo la consacrazione metafisica eterna.

2. Il *Perleone* di Giuliano Perleoni detto Rustico Romano

I pochi dati sulla vicenda biografica di Giuliano Perleoni detto Rustico Romano sono noti soltanto grazie ad alcune erudite ricerche svolte ormai più di un secolo fa da Erasmo Pèrcopo¹, a partire dalla consultazione di documenti d'archivio della regia Cancelleria aragonesa. Tali studi hanno consentito di ricostruire con una certa precisione le attività svolte dal poeta durante il suo lungo soggiorno napoletano, anche se hanno lasciato nella più totale indefinitezza gli anni della formazione culturale avvenuta verosimilmente a Roma.

Il canzoniere inoltre, caso unico tra le sillogi aragonesi, non ha ancora conosciuto un'edizione critica.

Secondo l'ipotesi di Pèrcopo, Giuliano Perleoni, romano di nascita come indica il nome, fu costretto a lasciare la propria città nel 1468, al momento dell'arresto, su ordine di Paolo II, di venti membri dell'Accademia romana di Pomponio Leto e Platina², di cui egli stesso doveva far parte; gli accademici furono accusati di perseguire ideali pagani e di avere ordito una cospirazione per attentare alla vita del papa: alcuni, come Rustico, riuscirono a fuggire, altri vennero incarcerati a Castel S. Angelo dove lasciarono importanti testimonianze della loro prigionia.

Perleoni trovò rifugio a Napoli sicuramente entro il 1470³, presso re Ferrante che, anche se non in maniera scoperta, parteggiava per gli Accademici contro il papa. Qui assunse l'incarico di scrivano della Regia Cancelleria e si legò in particolar modo a Federico.

Grazie alla sua doppia attività di poeta e funzionario, egli si guadagnò la fiducia e la stima della corte, integrandosi perfettamente nell'ambiente

¹ E. Pèrcopo, *Artisti e scrittori aragonesi. Contribuzione ad uno studio su Napoli nel Rinascimento*, in «Archivio storico per le province napoletane», 19 (1894), pp. 740-779: 757-776. Il lungo contributo di Pèrcopo è raccolto in un volume dal medesimo titolo (la parte su Rustico è alle pp. 120-139).

² Sull'Accademia romana e la congiura contro Paolo II si vedano *Le vite di Paolo II di Gaspare da Verona e Paolo Canensi*, a cura di G. Zippel, Città del Castello, S. Lapi, 1904-11; R. Weiss, *Un umanista veneziano: papa Paolo II*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1958; P. Medioli Masotti, *L'Accademia romana e la congiura del 1468* in «Italia medievale e umanistica» 25 (1982), pp. 189-204; Ead., *Codici scritti dagli Accademici nel carcere di Castel Sant'Angelo (1468-1469)* in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma, Edizioni della storia e della letteratura, 1984, 2 voll., pp. 451-59; C. Cassiani, M. Chiabò (a cura di), *Pomponio Leto e la prima Accademia romana*. Giornata di studi Roma, 2 dicembre 2005, Roma, Roma nel Rinascimento, 2007.

³ Cfr. M. Santagata, *La lirica aragonesa*, p. 10 «il soggiorno a Napoli [di Rustico] è documentato a partire dal 1470, quando, in qualità di "regio scriba" appose la propria firma al codice aragonese del *De oboedientia* pontaniano (ora alla Bibl. Naz. di Parigi Nouv. Acq. Lat 1754)».

napoletano. Nel 1483 accompagnò Federico in Francia presso Luigi XII; nell'86, nel processo contro i baroni ribelli, testimoniò contro Gian Antonio De Petrucciis. Come ricompensa per la fedeltà dimostrata, Ferrante gli fece dono di alcune terre confiscate, sempre nell'86, a Lorenzo della Pagliara di Salerno e a Caterina de Pancio di Napoli, rei di avere aderito alla congiura.

Nel 1492 diede alle stampe a Napoli, per i tipi di Aiolfo de Cantono da Milano, la sua raccolta di liriche dal titolo *Compendio di sonetti et altre rime de varie texture intitolato lo Perleone recolte tra le opere antiche et moderne del humile discipolo et imitatore devotissimo de' vulgari poeti*⁴ con cui suggellò la propria attività di poeta. L'opera venne ristampata nel '93, '94, '95 e '96, a testimonianza di un successo non effimero.

Nel frontespizio della raccolta egli tiene a dichiarare il proprio ruolo nella corte, «minimo tra' regii cancelleri», quasi come se l'attività letteraria fosse subordinata per importanza a quella di funzionario.

Dal 1493 i documenti napoletani non ci consegnano altre informazioni riguardo l'attività di Rustico: forse – come ipotizza Pèrcopo pur senza troppa convinzione – fece ritorno a Roma, dove morì non oltre il primo decennio del '500.

Solo pochi componimenti del *Compendio* hanno conosciuto un'edizione moderna: sempre Pèrcopo, in appendice all'edizione della *Pastorale* di De Jennaro nel volume *La prima imitazione dell'Arcadia*, pubblica il testo integrale della *Satyra morale e prophetica*, che intrattiene con i versi dejennariani una stretta continuità tematica, e un ristretto gruppo di sonetti di corrispondenza; più recentemente Antonio Altamura in un'antologia complessiva dei lirici aragonesi⁵ ha raccolto alcuni testi di Rustico, tra cui alcuni passi della *Satyra morale*.

La mancanza di un'edizione moderna integrale del canzoniere di Perleoni ha probabilmente determinato l'assenza di studi specifici sull'autore e sulla sua opera, nonostante, come già rilevava un secolo fa Pèrcopo, stupito dallo scarso interesse rivolto all'autore, l'incunabolo del *Perleone* non sia in realtà così raro da risultare quasi sconosciuto.

Ancora oggi per un inquadramento sull'autore ci si deve affidare, oltre allo studio biografico di Pèrcopo, al classico *La lirica aragonese* di Santagata, che seppur

⁴ L'edizione è dettagliatamente descritta in L. Giustiniani, *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Orsini, 1793, 72-77.

⁵ A. Altamura, *La lirica napoletana del Quattrocento*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978. Nel breve cappello biografico dedicato a Rustico Altamura ripete gli stessi dati già adottati da Pèrcopo.

brevemente, individua i caratteri essenziali della silloge di Rustico ponendola a confronto con i risultati di altre raccolte aragonesi coeve⁶.

Il *Perleone* presenta un ampio apparato paratestuale, per nulla comune nelle edizioni dell'epoca: dopo una generale dedica a Federico, il poeta accoglie una dettagliata tavola dei contenuti in cui presenta sinteticamente i temi delle cinque parti della raccolta. Segue infine una tavola alfabetica dei capoversi divisa per sezioni.

La prima sezione, preceduta da un testo in prosa sempre rivolto a Federico, accoglie quasi esclusivamente componimenti politici, mentre le successive sono occupate dalla narrazione di quattro distinti intrecci amorosi; i nomi delle donne amate sono dichiarati nell'esordio di ciascuna delle quattro parti della raccolta: rispettivamente la seconda è dedicata a Diana Lazia, la terza a Beatrice Cassia, la quarta a Angela da Belprato ed infine la quinta a Flavia Agrippina.

L'autore stesso, nella tavola dei contenuti, attribuisce un carattere miscelaneo alla prima parte della silloge, presentandola con queste parole: «operecte extravagante recolte tra le compilate de molti anni, basse et impolite, sopra vari propositi propri e de amici e accumulate con alchune moderne de più alto stile». Il senso dell'accumulo è difatti una delle caratteristiche salienti di questa sezione storico-politica, non organizzata come un vero e proprio canzoniere ma come una raccolta varia ed eterogenea, priva di un vero e proprio filo narrativo.

La bipartizione stilistica del *Perleone*, già rilevata da Maria Corti⁷, pare andare di pari passo con la bipartizione tematica: le rime politiche della giovinezza si contraddistinguono per uno stile basso, non ancora livellato, mentre le rime amorose della maturità sembrano essere prodotti letterariamente più ambiziosi e raffinati.

A proposito Santagata ritiene che «l'accettazione riconosciuta di una compresenza di livelli stilistici (che è poi compresenza di livelli tematici o, se si vuole, 'di sottogeneri') significhi negare a priori l'organicità della raccolta, o meglio negarne una strutturazione modellata sui *Fragmenta*»⁸.

⁶ Va segnalato inoltre il relativamente recente contributo di Rosaria Miranda, *Il Perleone di Giuliano Perleoni: un canzoniere del secondo Quattrocento napoletano*, in «A.I.O.N.», 45, 2 (2003), pp. 545-585 in cui si offre una dettagliata descrizione del *Perleone* (con un elenco completo dei titoli di tutti i componimenti accolti), senza però offrire commenti o interpretazioni critiche sul canzoniere.

⁷ P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, introd., p. LI.

⁸ M. Santagata, *La lirica aragonesa*, p. 179.

Tuttavia la scelta programmatica di Petrarca di comporre una raccolta coesa e ben strutturata non pare essere ostacolata dalla dichiarazione di «vario stil» espressa nel primo sonetto. E inoltre la mancanza di organicità del *Perleone* è compensata da una precisa sistematicità: la divisione macrostrutturale in cinque parti distingue cinque filoni tematici ben separati l'uno dall'altro. L'apparato paratestuale infine organizza la materia con chiarezza.

La prima parte della silloge ha una dichiarata natura extravagante rispetto alle altre e quindi come tale deve essere letta e valutata. Rustico esclude il tema politico dal percorso di redenzione delineato nella seconda parte della raccolta, non perché lo ritenga marginale o di secondaria importanza ma semplicemente inconciliabile con la lirica amorosa. Di conseguenza solo l'im maturità artistica e non la materia trattata determinano una considerazione estetica non del tutto positiva delle rime della prima sezione, incentrate, per la maggior parte sulla celebrazione della dinastia regnante e di Federico in particolare.

Nella descrizione dell'ultima sezione Perleoni dà alcune indicazioni diegetiche e cronologici sulle fasi redazionali della raccolta: «opere facte da VII anni in qua per gloria de la Magnifica e generosa donna M. Flavia Agrippina reserbate per chiave del libro per le più electe e de magiore efficacia e moralità sopra tucte le altre digne de essere de' servi de Amore lecte con actentione e più volte reiterate e gustate da chi le intende». Sembra dunque che, ad esclusione della prima sezione, le altre siano ordinate secondo criteri cronologici: nel loro complesso esse delineano un percorso di evoluzione morale, tanto da assumere, secondo il poeta, un valore didattico per gli amanti.

In quest'ultima parte sono infatti accolte due canzoni alla Vergine, la prima delle quali ha come chiaro modello *Rvf* 366; la seconda chiude invece il canzoniere sui toni della penitenza. Nel corso dell'intera raccolta si susseguono componimenti 'moralì', in cui il poeta, pur senza giungere ad un rifiuto definitivo dell'amore, riflette sulla propria condizione di innamorato ed in generale sul proprio stato.

Tutti i testi del canzoniere hanno un dedicatario, rivelato esplicitamente nella didascalia o nominato, anche in termini allusivi, all'interno del componimento. Nella maggior parte dei casi il poeta si rivolge alle donne amate (ad esclusione della prima sezione, in cui la tematica amorosa è praticamente esclusa), ma anche ai regnanti, a membri illustri della corte, a diversi poeti napoletani, come De Jennaro (son. 32), Galeota (son. 21, 23, 33), Filenio Gallo (son. 34) e Giovan Francesco Caracciolo (son. 56) e ad amici non nominati.

Il canzoniere accoglie inoltre testi più eccentrici dedicati, per esempio, ad oggetti inanimati, come il son. 29 «Ad uno studio», ad animali, come i sonn. 57 e 58 dedicati rispettivamente «Ad un gatto» e «Ad un falcone», o a commento di 'fatti di cronaca' come l'«Elegia I in la perdita de una amata donna spetata in matrimonio», o il sonetto 53 «Ad una vergine stuprata» che danno conto della natura sociale della raccolta; numerosi sonetti della prima parte recano infine la generica didascalia «de patria»: in essi il poeta tratta di temi diversi il cui però legame con la città natale Roma non è sempre perspicuo.

La silloge mostra una chiara tendenza alla socializzazione, non solo perché i personaggi della corte ne diventano sovente i protagonisti, ma perché il poeta si rivolge direttamente ad un pubblico di corte, facendolo partecipe delle circostanze spazio-temporali in cui nacquero gli amori.

Dal punto di vista metrico il canzoniere di Rustico si colloca in posizione mediana rispetto al *Colibeto* di Galeota (che sfrutta quasi esclusivamente metri della tradizione popolare, rifiutando di fatto il modello dei *Rvf*) e le sillogi dei petrarchisti ortodossi come De Jennaro, Sannazaro, Cariteo e Aloisio: il *Perleone* si compone di 220 sonetti, 15 canzoni, 2 elegie, 7 sestine, un ternario, genere già canonizzato da Giusto de' Conti, una egloga, due laudi, un trionfo e una satira dallo schema metrico ibrido, tipico della tradizione bucolica meridionale.

Come i colleghi petrarchisti ricordati poco sopra, Perleoni esclude ballate e madrigali e rispetta le proporzioni metriche dei *Fragmenta*; allo stesso tempo contravviene al modello petrarchesco inserendo metri popolareggianti non attestati nella lirica alta e modificando, anche in maniera sostanziale il metro della canzone, contaminandola con altri generi, come il sirventese e la ballata⁹.

L'*auctoritas* petrarchesca viene evocata nell'*Exordio* di dedica in prosa contestualmente ad una riflessione di ordine metrico: il poeta pare giungere all'implicita conclusione che l'osservanza ai metri dei *Rvf* sarebbe di per sé sufficiente alla realizzazione dell'*imitatio* petrarchista:

non me senta de ingegno non solo de haver sapute queste poche recolte fantasiose sì migliorare e maximamente le canzone sestine e terze rime in le quali lo nostro Clarissimo Petrarca per la sua felice sorte, per amplissimi campi e con tranquilla e delitiosa vita poetando, tucti li altri ha superati [...]

(*Compendio*, Exordio)

Tuttavia la prospettiva cambia se si guarda ai generi letterari che Perleoni ammette nel *Compendio*, totalmente impensabili in una tradizionale forma

⁹ Per approfondimenti si veda M. Santagata, *La lirica aragonese*, pp. 262-63 e 267-68.

canzoniere: Rustico compone due egloghe, come probabile omaggio al proprio pseudonimo bucolico, due elegie in forma di canzone e una satira, cui già si è accennato. Sotto questo profilo, la coppia Galeota Perleoni si oppone in maniera netta al resto della cerchia aragonese che esclude la presenza di poesia bucolica all'interno di una raccolta lirica.

Alcune suggestioni strutturali del *Perleone* sono comuni a quelle di altri canzonieri aragonesi: Cariteo sceglie di concentrare la maggior parte dei componimenti non amorosi in una sezione specifica e ben riconoscibile della raccolta, e, come si è visto, Aloisio nel *Naufragio* opta per una divisione in cinque parte della propria silloge.

Nonostante i punti di contatto è difficile affermare che l'esperienza poetica di Rustico sia potuta risultare determinante per le scelte operate dai poeti aragonesi della seconda generazione: il suo esempio, come d'altra parte quello di Galeota, risulta talmente eccentrico e *sui generis* da rendersi inimitabile, anche perché le linee di tendenza del petrarchismo quattrocentesco, seppur sperimentale, conducevano verso tutt'altri orizzonti.

L'interesse che ad oggi questa silloge suscita è costituito proprio dallo scarto dalla norma e dalla doppia identità del suo autore, di patria e formazione romana ma di adozione aragonese. Questa dualità, determinante per le scelte tematiche operate, fa sì che gli esiti stilistici ed ideologici del *Perleone* siano profondamente diversi rispetto a quelli di altre sillogi aragonesi coeve. Non va dimenticato inoltre che questo canzoniere venne composto in parte a Roma ed in parte a Napoli: Rustico giunse nella capitale partenopea con un'opera *in fieri*, con una sua identità ben riconoscibile, che, come si cercherà di mostrare, verrà mantenuta anche nell'allestimento conclusivo del 1492.

Anzitutto l'origine di Perleoni determina un richiamo insistito e reiterato alla storia di Roma classica ed in particolar modo al periodo repubblicano: l'accostamento ai sovrani aragonesi degli eroi della Repubblica e l'esclusione dell'apparato simbolico e iconografico imperiale non può, alla lunga, non creare un'evidente discrasia con la volontà di encomio di una dinastia monarchica. Sembra perciò ragionevole l'ipotesi di Pèrcopo secondo cui Rustico doveva essere vicino all'ambiente accademico romano i cui valori si ispiravano alla storia repubblicana e al paganesimo religioso.

Significativamente mancano invece elogi e celebrazioni di Napoli, come evocazioni della sirena Partenope e più in generale di un substrato mitologico e storico tipicamente partenopeo.

I componimenti storici, scritti quasi sempre per un'occasione specifica, come si evince anzitutto dalle didascalie, aiutano a dare una datazione complessiva del materiale accolto nel *Compendio*: la composizione della raccolta impegnò Rustico dagli anni '60, quando si trovava ancora a Roma, sino quasi a ridosso della pubblicazione (tra gli ultimi testi vi sono i due sonetti, il 54 e il 110, per il defunto Pietro d'Aragona, composti dopo il 17 febbraio 1491, data della morte del nobile). Tuttavia i pezzi della prima sezione miscelanea fanno riferimento ad eventi occorsi non oltre gli anni '80, ad esclusione, appunto, del sonetto 54 a don Pietro d'Aragona.

Nel loro complesso i componimenti storico-politici di Rustico mirano a descrivere l'Italia come entità unitaria, senza appuntare l'attenzione sugli interessi particolaristici degli stati che la compongono, fossero anche quelli degli Aragonesi.

Come si vedrà più nel dettaglio, Perleoni si appella sovente all'unità dei governanti italiani affinché difendano la penisola da attacchi esterni e ne garantiscano la pace interna. Anche se non è un'abitudine sconosciuta ai poeti aragonesi, Rustico mostra certamente una maggiore propensione all'apertura, dedicando encomi non solo ai sovrani di Napoli ma pure ad altri signori italiani che non intrattenevano con gli Aragona rapporti pacificati di amicizia e alleanza, come, per esempio, Galeazzo Maria Sforza e papa Paolo II.

Questi testi, che traducono in poesia vicende diverse, non necessariamente aragonesi, danno il polso della libertà che era concessa ai poeti cortigiani dai sovrani napoletani: l'encomio, quasi certamente imposto dai monarchi, non esclude l'esaltazione o la celebrazione di altre autorità politiche, magari non riconducibili all'entourage napoletano.

1. *Esordio*

Come si è detto, la prima parte del *Perleone* si compone integralmente di testi politici, celebrativi, di corrispondenza e, in misura minore, di commento a fatti di 'cronaca', (quest'ultima tipologia si ritrova anche nelle altre parti della silloge). Rustico mostra dunque un'attenzione profonda alla vita del regno, nei suoi aspetti micro e macroscopici, dalle grandi campagne militari sino ai fatti della vita quotidiana.

Dopo una dedica in prosa rivolta a don Federico, la raccolta si apre con un primo sonetto che dovrebbe fungere da proemio: in esso il poeta dichiara che

proprio l'Aragonese l'aveva incoraggiato a dare alle stampe il *Perleone* (son. 1, 9-11 «et perch'io ardisca hormai alzarmi ad volo, / che 'l mio signor a ciò mi exorta e sprona / pur humil vegno a dar miei versi fuori»).

Come si legge nei versi successivi, non è la vergogna di petrarchesca memoria ad angustiare Rustico, bensì il confronto con il pubblico cortigiano e il timore di un mancato apprezzamento. (*Perleone* son. 1, 12-14 «si temo surgirà l'invido stuolo, / dov'ogni altrui saper tardi consona / per coglier spine e non le rose e i fiori»). L'attenzione alla socialità, come si vede, determina gli esiti dei testi del *Perleone*, persino nelle zone del canzoniere più codificate dalla tradizione, come è appunto l'esordio.

Segue una lunga serie di sonetti in lode del medesimo Aragonese (dal 2 al 15), impreziosita da costanti paragoni con le divinità classiche (*Perleone* son. 4, 5 «[...] novello Marte, altro Neptunno» e v. 8 «[...] di Iove un sì dilecto alunno») e con personaggi storici dell'antichità (*Perleone* son. 5, 11-13 «Nuovo Alexando et de eloquentia un rivo / Cesare in arme et Absalon se' in vista / sì che a te sol servir cresce il disio»). Il reiterato parallelismo con il dio del mare Nettuno non è però una mera immagine letteraria ma appare motivato da ragioni storiche: Federico aveva guidato la flotta aragonese durante la guerra contro Venezia in Puglia, nel 1483, e l'anno successivo era stato nominato ammiraglio generale del regno dal padre Ferrante.

L'accento alla figura di Cesare rimane invece quasi un *unicum*, in quanto, come già detto, il poeta predilige accostamenti con i personaggi della Roma repubblicana.

Questa prima sequenza introduttiva si divide in due parti di uguale misura: la prima (sonn. 1-7), in cui il poeta tenta di compiere una riflessione metapoetica, è percorsa dal tema topico, non solo nella lirica amorosa ma pure in quella encomiastica, dell'impossibilità di cantare adeguatamente il proprio signore: il poeta si mostra dolorosamente consapevole della propria inadeguatezza e pertanto si strugge e si tormenta, affastellando, in questi primi componimenti, dichiarazioni di rassegnata umiltà.

La «lyra», immagine icastica del talento poetico, diviene la parola chiave di questa sequenza, ripetuta in quasi ogni sonetto e sovente accompagnata da aggettivi che ne definiscono la mediocre qualità: «symplice lyra [...] bassa e palese» (*Perleone* son. 1, 2), «balba et ignorante» (*Perleone* son. 2, 7), «raucha» (*Perleone* son. 5, 6), «angosciosa acerba e rude» (*Perleone* son. 7, 3). In ogni testo Rustico individua non solo le proprie carenze ma pure le virtù che sarebbero

necessarie per rappresentare Federico, cui dedica, in questa prima parte, un'attenzione esclusiva e totalizzante.

Nel sonetto 7 la meditazione metapoetica si chiude con l'amara presa di coscienza dell'impossibilità di raggiungere uno stile alto e solenne che si opponga al proprio, definito più di una volta nei testi precedenti basso e umile:

Tesser rime non può tra vele e sarte,
anzi fra voce dissonante e crude
la mia lyra angosciosa, acerba e rude:
colpa d'amor, de la mia doglia e l'arte
ch'io mostrarei cantando in queste parte
la gloria che nel tuo corpo si chiude
(*Perleone* son. I, 7, 1-6)

Rustico individua per la prima volta tre cause precise di questa impossibilità: anzitutto l'amore, che come si vedrà più compiutamente nei canzonieri di Sannazaro e Cariteo, rappresenta l'ostacolo maggiore che impedisce al poeta di affinare i propri strumenti poetici e ottenere la gloria in Parnaso; in secondo luogo il dolore che topicamente costringe al silenzio e limita l'ingegno; infine l'«arte», ovvero l'ingegno stesso, di cui Rustico aveva già ampiamente parlato nei componimenti precedenti.

Seppur il poeta non sia in grado di definire, almeno idealmente, un percorso di evoluzione positiva che gli consenta di superare i propri limiti per alzarsi a volo, tutta la prima parte del canzoniere si configura come un compiuto panegirico dell'ultimo Aragonese che per ammissione stessa di Rustico, era al di sopra delle sue possibilità. Inoltre la consapevolezza che l'amore sia un ostacolo, non tanto per ragioni di ordine morale, bensì poetico, non impedisce al poeta di dedicarsi ad esso in tutta la seconda corposa parte della raccolta.

Non si può fare altro che ammettere dunque la sostanziale incomunicabilità tra prima parte e seconda, anche per quanto concerne le dichiarazioni di poetica.

Tornando ora alla sequenza proemiale dedicata esclusivamente a Federico, è da notare la significativa assenza, data la sua estensione, di riferimenti più circostanziati alla dinastia aragonese e alla realtà storico-politica del regno.

Il giovane rampollo, paragonato, come si è detto, a dei ed eroi classici, viene elogiato solo per le sue infinite virtù mentre non si fa nessun accenno alle imprese compiute (se non attraverso l'identificazione mitologica con Nettuno).

È pur vero che quando il canzoniere venne allestito e pubblicato, nel 1492, con re Ferrante ancora vivo, Federico era escluso dalla linea di discendenza e pertanto una sua esaltazione politico-militare sarebbe parsa quanto meno fuori

luogo. Eppure la scelta di escludere la realtà extratestuale sembra dettata da motivazioni di ordine estetico, oltre che di opportunità politica: Perleoni mira a creare un rapporto esclusivo con il proprio signore, chiuso alla referenzialità storica, così da creare un'intimità che pare quasi mutuata dalla lirica amorosa.

I contorni di Federico sono indefiniti e rarefatti, come quelli di un'amante; il rapporto amante-amato è anche in questo caso polarizzato a vantaggio del secondo; diversamente dai componimenti rivolti alle donne, all'interno del *Compendio*, il sentimento d'intesa e di amicizia con l'Aragonese viene coltivato fuori dall'ambiente cortigiano, in un cronotopo indeterminato e sospeso, non molto diverso da quello petrarchesco. La totale assenza di una contestualizzazione rende questi ritratti celebrativi decisamente *sui generis* rispetto alla tradizione encomiastica aragonese che invece, con l'esclusione del solo Sannazaro, si dimostra sempre molto legata al dato storico.

Questa prima sequenza assume alcuni tratti della celebrazione *sub specie amoris*, anche se non viene lasciato alcun dubbio sul fatto che le liriche siano rivolte ad un uomo e che il sentimento descritto non sia propriamente d'amore ma di rispetto, fedeltà e ossequio.

I numerosi testi di corrispondenza ai poeti cortigiani, oltre a descrivere un rapporto di amicizia, tentano di definire un comune ambiente cortigiano, mentre i testi di elogio a Federico si collocano su un livello intellettuale più alto, con la celebrazione di virtù dell'animo e la descrizione di un rapporto esclusivo e disinteressato.

2. *I testi romani*

Dopo aver dedicato alcuni testi al tema amoroso, Rustico torna alla poesia politica, fornendo finalmente delle informazioni storiche più circostanziate. La canzone 2, come recita la didascalia («Al condam Paolo Balbo Veneto, Pont. Max. Roma parla»), fu scritta in occasione dell'elezione di Paolo II al soglio pontificio, nel 1464, quando probabilmente Rustico, come ipotizzò Pèrcopo, si trovava ancora a Roma. Come già rilevato, anche negli anni successivi al trasferimento, pur avendo come interlocutori privilegiati gli Aragonesi, l'attaccamento alla patria natia rimane tratto distintivo della produzione di Perleoni.

In questo testo Rustico finge che Roma stessa rivolga al neoeletto papa parole di speranza ed incoraggiamento per il suo futuro operato, unite a sofferte lamentazioni per la situazione presente e per la condotta dei suoi predecessori. La

stima e l'ammirazione che traspaiono da questi versi furono offuscate, pochi anni dopo, dalle conseguenze della congiura dell'Accademia romana e dal successivo avvicinamento del poeta a Ferrante, con cui Paolo II intratteneva rapporti tesi. Si delinea così la figura del perfetto cortigiano, in cerca di protezione e riconoscimenti economici e letterari, e pertanto pronto a mutare i propri versi al mutare delle condizioni.

La prosopopea di Roma assume nella canzone caratteristiche ibride in cui si fondono mescolandosi echi della storia classica, in modo particolare repubblicana, e accenni al cristianesimo: la figura si carica dell'eredità antica e pagana e di quella contemporanea nel tentativo di creare una sincretica continuità tra passato e presente.

Perleoni rievoca, nelle prime due stanze, alcuni personaggi noti della storia antica, prima Romolo e Numa Pompilio, ritenuto il fondatore delle istituzioni religiose, di seguito Cincinnato, Scipione, Fabio, Fabrizio e Camillo, campioni di virtù e eroici interpreti dei valori repubblicani ed infine Ottaviano, in grado di imporre all'impero un duraturo periodo di pace e prosperità. La scelta è evidentemente orientata all'esaltazione della Repubblica, come dimostra, in primo luogo, la scarsità di rimandi alle età regia ed imperiale ed in secondo luogo all'assenza di Cesare nella rassegna.

L'autore sente la necessità, visto il destinatario, di legittimare queste figure come *exempla* morali e difatti dichiara:

Dico che forse Dio non gli condanna
ma se pur è cagion di quel baptesmo
che fa parer si larga e piana via
tal che s'alchun tornasse al christianesimo
la lor, benché tirrena, hornata scanna
volta serrebbe al figliol di Maria
(*Perleone* canz. II, 29-34)

Il neoeletto papa necessita di modelli etici cui ispirarsi per compiere la missione che Dio gli ha affidato ma, evidentemente, i suoi predecessori non sono in grado di fornirgli alcun esempio positivo; pertanto è necessario volgere lo sguardo fuori dai confini ecclesiastici. Inoltre la cultura laica di Rustico, ostentata in tutto il *Compendio*, fa sì che i valori classici siano posti al centro delle riflessioni, mentre quelli religiosi assumono il più delle volte un ruolo secondario e marginale.

Difatti, dopo aver offerto ampia esemplificazione delle personalità illustri della Roma antica, in posizione di apertura della stanza successiva, egli sceglie

volontariamente di non soffermarsi sui pochi modelli positivi che la Chiesa è pur in grado di offrire:

Taccio Calisto, Urbano e gli altri electi
pontifici che tanti in ciel ne stanno
s'heber del mondo anchor l'alma bellezza;
et dichò i successori i qual non hanno
sequite l'orme di lor sancti effecti
per la nuova stagion ch'al mal n'avezza
(*Perleone* canz. II, 43-48)

È molto probabile che Perleoni alluda a san Callisto I, noto soprattutto per la proclamazione dell'editto secondo cui, dopo una giusta penitenza, anche coloro che avevano commesso i peccati di adulterio e fornicazione potevano ricevere la comunione e al beato Urbano II, che con il concilio di Clermont (1096) chiese l'aiuto per la liberazione di Bisanzio contro l'invasione selgiuchida.

Come si vede, la personificazione di Roma esalta prima il fiore della classicità romana, non soffermandosi sulle figure negative e poi, in termini opposti e speculari, tralascia i personaggi positivi del mondo cristiano appuntando invece l'attenzione su coloro che non hanno seguito l'esempio dei primi padri.

Perleoni denuncia il malgoverno cui la Chiesa è da tempo soggetta (*Perleone* canz. 2, 57-58 «così da rintuczati ingegni e vili / sendo mal governita hormai molt'anni»), ma esprime, subito oltre, la chiara speranza che con l'elezione di Paolo II Roma e la cristianità tutta possano tornare ad una primigenia età dell'oro. Egli esalta soprattutto il compito che il novello Papa è chiamato a compiere:

Et dar silencio ad mie pensieri hostili
per quel che prima in me chiamar si debe
che facilmente in noi morto serrebe
l'uno e l'altro valor se questo alunno
non apria il vado a l'una e l'altra fama;
che se per la più gente hogi si brama
veder scolpito Cesare o Neptunno
né più che homini funno
privi sempre di quel che questo ha in pegno:
hor quanto più di lui veder sia degno?
(*Perleone* canz. 2, 61-70)

Il papa deve dedicarsi non solo all'attività politica terrena ma anche alla salvezza delle anime, compito che dai suoi predecessori era stato evidentemente trascurato. Perleoni rivendica inoltre la propria fede repubblicana negando a Cesare non solo la natura divina ma pure il diritto, guadagnato grazie alle sue imprese, alla gloria eterna. Soltanto il volgo infatti desidera l'esaltazione di Cesare con effimeri feticci, a conferma dell'evanescenza della fama raggiunta dal condottiero.

Roma, grazie a Paolo II, può finalmente abbandonare il suo tipico stato di vedovanza e tornare alla vita¹⁰:

Venuto è dunque il desiato tempo
che le mie sparte e lacerate chiome
raccolgha e lasci hormai mia gonna negra.
Venuta è l'hora ch'io rimpreda il nome,
e se mi gloriai per alchun tempo
vie più digno e che hormai ritorni alegra
(*Perleoni canz. 2, 71-76*)

Nella sezione conclusiva della canzone, la prosopopea di Roma incoraggia Paolo II a seguire la volontà divina – che già aveva determinato la sua elezione – senza temere le avversità che necessariamente, nel corso del suo pontificato, dovrà sopportare e superare. Il poeta offre inoltre al papa delle norme di comportamento, indicandogli le virtù che deve possedere e gli obiettivi che deve perseguire.

L'entusiastica speranza encomiastica con cui Rustico accoglie la notizia dell'elezione a papa di Paolo II è stemperata dal realismo cupo con cui descrive la situazione di crisi in cui versa Roma, al di là delle immagini topiche ormai canoniche: il paragone con figure classiche è funzionale a delinere una situazione in atto che il poeta pare conoscere bene. Tuttavia Perleoni non rinuncia all'oscurità del linguaggio, ad alcune velate allusioni e ad uno stile allegorico tipico della profezie dantesche. La consapevolezza di tali tratti salienti fa sì che nel congedo, rivolgendosi alla canzone, egli dichiari: «Canzon, se ad molti tu parrai confusa / non curar perché tu vai dinanzi ad quello / che vede, intende, et ama el tuo tenore».

¹⁰ Sullo stesso tema è pure il sonetto «De patria» che precede la canzone, in cui il poeta esprime la speranza che la volontà di Giove possa porre fine alle sofferenze imposte a Roma e riportare la giustizia.

3. *Il genere pastorale: Egloga facta in la morte del condam S. Duca de Millano collocutori Phylemone et Thelemo*

Nel corso del *Perleone* Rustico Romano s'incontrano due testi dedicati al duca di Milano Galeazzo Maria Sforza: il primo, un'egloga pastorale in terzine sdrucchiole, venne composto per la morte del milanese, mentre il secondo, in forma di canzone, che cronologicamente e diegeticamente dovrebbe precedere l'altro, come lo stesso autore ammette nella didascalia, ne celebra l'entrata trionfale nella città ambrosiana e la conseguente assunzione del titolo di signore (*Triumpho al illustrissimo condam. Signor duca de Milano: posposto a la egloga per inadvertentia per che dovea star prima*).

L'attenzione riservata agli Sforza da parte dei poeti aragonesi (si veda anche il sonetto 108 di De Jennaro dedicato all'effigie di Francesco Sforza) si deve principalmente alle nozze di Alfonso duca di Calabria con Ippolita Sforza, figlia di Francesco e sorella di Galeazzo Maria. Nonostante i rapporti tra Napoli e Milano abbiano conosciuto fasi di profonde ostilità, la figura di Ippolita, attorno cui si radunò un cenacolo di fini intellettuali, fu sempre celebrata sia per le sue virtù intellettuali sia per quelle morali. Lo stesso Rustico, come si è visto, compose in suo onore un trittico di sonetti in morte (*Perleone* 45-46-47).

Questi testi non solo si focalizzano su due eventi biografici fondamentali per Galeazzo Maria – la successione a duca e la morte – ma danno un significativo saggio dei due generi più sfruttati nella poesia politica italiana. Da una parte il trionfo, che, come già si è visto, diviene un canovaccio narrativo polimorfico, sia per ciò che concerne la metrica (nello specifico del *Compendio*, Rustico sceglie il metro della canzone e non la terzina), sia per ciò che riguarda lessico e stile e orientamento ideologico; dall'altra parte l'egloga, che pur comparando assai di rado nei canzonieri lirici, assume, in contesto aragonese, delle connotazioni costanti cui raramente gli autori contravvengono. Il trionfo si propone come fine ultimo la celebrazione, l'egloga la denuncia.

È bene ricordare però che, sulla base delle acquisizioni biografiche di Pèrcopo, il primo tassello del dittico a Galeazzo Maria fu elaborato a Roma mentre il secondo, circa dieci anni dopo, a Napoli: la nomina a duca dello Sforza risale, difatti, al 1466, anno in cui Rustico quasi certamente si trovava ancora a Roma, mentre l'egloga venne scritta certamente dopo il 1476, quando ormai il poeta aveva assunto come propria dimora la capitale partenopea.

Come si è detto nel capitolo introduttivo dedicato alla poesia pastorale e come già è stato osservato in alcuni importanti studi dedicati al genere bucolico¹¹, l'oscurità del dettato e l'uso di un complesso codice sovente di ardua comprensione permettono agli autori di concedersi osservazioni pungenti sul reale o severe accuse rivolte contro un personaggio specifico. L'indefinitezza dei contorni di tali reprimende garantisce ai poeti una maggiore libertà d'espressione, anche se molti di tali enigmi, una volta assunta maggiore dimestichezza col codice pastorale, risultano in fondo di facile decifrazione; e tanto più dovevano risulterlo all'epoca, quando i fatti trasfigurati in forma bucolica erano di stringente attualità.

L'egloga in morte di Galeazzo Maria rimane in alcune sue parti, nonostante le ipotesi proposte, piuttosto criptica; soprattutto sfugge il nesso tra la didascalia e la materia stessa del componimento. Secondo l'indicazione contenuta nel titolo essa dovrebbe ricordare il tragico assassinio dello Sforza avvenuto il 26 dicembre 1476 per mano di alcuni nobili milanesi estenuati dalle angherie e dalle dissolutezze del duca, mentre il testo pare concentrarsi su tutt'altro.

L'impossibilità di trovare una connessione logica tra contenuto e rubrica era già stato rilevata da Velli¹² e recentemente confermata dall'Addesso che suggerisce che l'egloga possa essere stata composta in una diversa occasione e poi «ricondata dall'autore sotto il segno di un pubblico lutto (la morte del Duca Galeazzo Maria), stante il pessimismo che la informa»¹³.

Contrariamente alla consuetudine di genere, l'egloga non è ambientata in un bosco idillico, bensì su una spiaggia solitaria, nonostante i due interlocutori siano pastori e usino un lessico tipicamente bucolico. Infatti, a differenza dell'*Arcadia* e della *Pastorale* di De Jennaro, nel testo di Rustico i boschi non sono in grado di garantire rifugio al poeta, ma assumono i contorni allegorici di una realtà cupa e desolante. I pastori sentono dunque la necessità di fuggire in un altrove ancora più lontano – la spiaggia¹⁴ – una sorta di spazio sospeso, privo di elementi caratterizzanti, definito solo per sottrazione.

¹¹ Lo studio più recente che offre convincenti interpretazioni di alcune egloghe politiche dell'*Arcadia*, supportate da puntuali confronti con le opere bucoliche di Rustico Romano, Galeota e De Jennaro è il già citato M. Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio*. Specificamente sui testi bucolici di Rustico si rimanda a C. A. Addesso, *Un pastore "cortigiano" su un «sentiero angusto et solitario»*. *I testi bucolici del canzoniere di Giuliano Perleoni detto Rustico Romano (1492)*, in D. Perocco (a cura di), *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca*, Bologna, Archetipolibri, 2013.

¹² G. Velli, *Sannazaro e le «Partheniae Myricae»: forma e significato dell'Arcadia*, in Id., *Tra lettura e creazione. Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, Antenore, 1983, p. 24n.

¹³ C. A. Addesso, *Un pastore "cortigiano"*, p. 55.

¹⁴ Secondo l'Addesso (*Un pastore "cortigiano"*, p. 56) il luogo d'esilio «ha vaghe consonanze pescatorie nell'essere collocato sotto la protezione di Nettuno»

Nell'egloga si alternano le voci di due pastori, Thelemo, romano e quindi molto probabilmente controfigura dell'autore, e Phylemone. Il dialogo ha come sfondo la stagione invernale (*Egloga*, 4-6 «non vedi ben che gli è giunto ianuario? / E che il mar freme e le montagne imbiancano? / E ch'ogni vento a le cime è contrario?»), esattamente come la congiura consumatasi ai danni di Galeazzo Maria, come se il tragico evento toccato al nobile milanese fornisse lo spunto per un'amara riflessione sui tempi presenti.

Phylemone, sin dai prime battute, utilizza un lessico che, alla luce delle interpretazioni che vennero offerte di alcuni passi di *Arcadia* e *Pastorale* dejennariana, pare aderire al codice pastorale:

non senti già che per le silve mancano
le dure quercie e che le fiere indomite
correno ad morte poi che al giugo stanchano?
[...]
Convien così che per exemplo nascasi
acciò che i Lupi e gli Leoni insegnino
come dal sommo de la rota cascasi;
convien che l'agni e l'arieti regnino
e non pur d'herbe ma di mirtho e lauro
resten pasciuti, e non di vento impregnino.
(*Compendio*, *Egloga* 7-9 e 13-18)

La piena convergenza lessicale delle egloghe del *Perleone* con quelle di *Arcadia* e *Pastorale* che, come noto appuntano l'attenzione su eventi occorsi durante la congiura dei baroni, induce ad interrogarsi se sia stato effettivamente Rustico ad elaborare il codice politico bucolico aragonese, costruendo così le basi per il suo consolidamento operato negli anni '80 dai due poeti sopra ricordati, o se per contro, anche la stesura di questo testo sia da ascrivere al periodo della rivolta baronale.

Quest'ultima ipotesi è sostenuta da Cristiana Anna Adesso, secondo cui Rustico – in relazione con i De Petrucciis – allo scoppiare dello scandalo rischiò seriamente di finire sotto processo trovandosi per un certo periodo isolato nella corte. Ecco spiegata – secondo la studiosa – la descrizione del suo esilio lontano dai boschi, in una spiaggia desolata, e pure il senso della rubrica che suggerirebbe un generico riferimento alla congiura, quasi a creare una sorta di correlazione a distanza – sia cronologica sia geografica – con l'attuale situazione del regno. Se anche le cose andarono così, Perleoni trovò il modo di riscattarsi testimoniando contro i De Petrucciis al processo e ricevendo in cambio una lauta ricompensa.

Seppur suggestiva, l'interpretazione appare ardita anche alla Addresso; in primo luogo bisogna chiedersi perché Rustico, se veramente scrisse l'egloga tra l'84 e l'86, abbia scelto di fare riferimento nella didascalia alla morte di Galeazzo Maria, avvenuta ben dieci anni prima. Da parte di un cortigiano messo da parte – secondo l'ipotesi dell'Addresso – rievocare un episodio nefasto in cui è il principe a soccombere e i congiurati a trionfare, seppur in maniera effimera, poteva forse sembrare di cattivo auspicio. Se la rubrica aveva come unico obiettivo quello di alludere alla congiura, sarebbe forse parso più adatto un riferimento all'attentato dei Pazzi del 1478, cronologicamente più vicino e soprattutto con un esito ben diverso rispetto a quello di cui fu vittima lo Sforza.

Insomma, anche seguendo l'interpretazione dell'Addresso, l'egloga di Rustico è talmente sibillina e contraddittoria da non risultare comunque chiara in ogni sua parte.

Forse più probabile, come si cercherà di mostrare nelle pagine che seguono, è ipotizzare che l'egloga venne scritta non oltre gli anni '70 e che quindi l'allusione alla congiura dello Sforza si inserisca in una coerente ricostruzione cronologica di una realtà desolata e drammatica non solo aragonese ma italiana in generale. Purtroppo bisogna rassegnarsi a delle incongruenze, ma vista l'oscurità del testo sarebbe forse più rischioso avventurarsi in ardite esegesi.

Inoltre non è così inverosimile che proprio Rustico abbia iniziato a modellare il linguaggio bucolico aragonese, poi perfezionato in anni successivi; d'altronde lo stesso pseudonimo che l'autore si era imposto denuncia un amore per genere bucolico, su cui egli dovette meditare a lungo.

Tornando al testo, come ha notato Marina Riccucci¹⁵ sia nell'*Arcadia* sia nella *Pastorale* gli alberi simboleggiano la nobiltà napoletana divisa in due opposte fazioni, una rimasta fedele a Ferrante, l'altra responsabile della congiura.

Nei versi 180-85 della X egloga dell'*Arcadia*, Sannazaro oppone l'edera ai pini, trasfigurazione faunistica della buona nobiltà:

non aspettate che la terra ingiunchesi
di male piante, e non tardate a svellere,
finché ogni ferro poi per forza adunchesi.
Tagliate tosto le radici all'ellere,
ché se col tempo e col poder s'aggravano,
non lasseranno i pini in alto excellere
(Sannazaro, *Arcadia* X, 180-85)

¹⁵ M. Riccucci, *Il neghittoso e il fier connubio*, pp. 94-97.

Sempre la Riccucci individua una precisa corrispondenza, che conferma una piena condivisione del codice allegorico bucolico, nel *Trascorso del volontario exilio* che funge da prologo in prosa della *Pastorale* dejennariana:

[...] ritornerai alle derelitte selve, a le quale, dove hora sono de duri sterpi et pungenti dumi colme, de dritti faggi, de ombrosi abieti et alti pini totalmente ornati le troverai.
(De Jennaro, *Pastorale*)

In coerenza con quanto detto sinora, si può credere che Rustico Romano prima di De Jennaro e Sannazaro, avesse tentato di creare un legame allegorico, sostenuto anche dall'araldica, tra piante e nobiltà. Inoltre la quercia produce le ghiande, vivanda che tradizionalmente rappresenta un ideale di vita semplice in piena armonia con la natura.

Nelle terzine successive, l'associazione di Lupi e Leoni suggerisce una collusione tra potere regio (i Leoni) e forze contrarie al bene pubblico (i Lupi) o semplicemente in dissidio col partito o la classe di appartenenza del poeta. La loro unione non ha però, a quanto pare alcun esito positivo, in quanto è soggetta anch'essa ai rovesci della fortuna (*Egloga*, 14-15 «acciò che i Lupi et gli Leoni insegnino / come dal sommo de la rota cascasi»).

Nonostante negli esemplari bucolici più noti il lupo si identifichi con la figura del barone ribelle, non vi è al momento alcuna prova che dimostri che Rustico faccia qui riferimento agli eventi della seconda congiura dei baroni; più plausibile è l'ipotesi che egli voglia alludere genericamente ad alcuni episodi di malgoverno e alla mai sopita volontà eversiva del baronato.

Va ricordato che i baroni si erano già resi protagonisti di una congiura contro Ferrante tra il 1459 e il '62, dando prova della loro forza e capacità di ricatto nei confronti del potere regio. Poco oltre il poeta oppone al binomio negativo di leoni e lupi quello positivo di arieti – cui è affidato il compito di governare – e agnelli, sudditi fedeli e mansueti.

Sempre secondo l'Addesso gli agnelli e gli arieti potrebbero identificarsi con i letterati ed i poeti; tuttavia, se si segue tale interpretazione bisognerebbe ammettere che Rustico si auguri la nascita di uno stato retto da loro soltanto (*Egloga* 16 «convien che l'agni e l'arieti regnino»), senza intervento alcuno della classe politica. È più probabile credere che con arieti e agnelli Perleoni volesse genericamente indicare coloro che, con saggezza, umiltà e amore (non a caso si nutrono di mirto e alloro) sono in grado di mantenere l'ordine e garantiscono la pace.

Proseguendo con le sue moralistiche argomentazioni, Phylemone auspica il ritorno dell'età dell'oro, della povertà primigenie, quando gli uomini vivevano felici solo con ciò che era loro necessario, senza inutili orpelli e ricchezze. Tuttavia il pastore constata amaramente che la realtà dei fatti è opposta alle sue speranze e aspettative: i superbi trionfano, mentre gli umili e onesti sono schiacciati senza possibilità di salvezza.

A questo punto Phylemone si rivolge direttamente a Thelemo invitandolo ad abbandonare la «diserta piagia» e fare ritorno alle sue greggi dove potrà, senza il pericolo dei lupi, vivere finalmente tranquillo. Nelle terzine successive fa inoltre esplicito riferimento alla patria romana di Thelemo:

Già so ben io qual fu tua prima patria,
so ben gli sdegni che fugir ti fero
la nuova turba, exemplo de ydolatria.
So gli altri affanni che ad pensar ti dereno,
li travagli, le doglie e la miseria
né mai l'animo tuo vincer poterono
(*Perleone Egloga*, 55-60)

Questo versi confermano dunque l'ipotesi di Pèrcopo secondo cui Rustico fu costretto a fuggire da Roma a seguito dell'arresto dei membri dell'Accademia romana; tuttavia il riferimento alla «nuova turba» idolatra rimane per certi versi oscuro perché, seguendo il senso del discorso di Phylemone, essa dovrebbe identificarsi proprio con Paolo II e il suo *entourage*.

Il discorso di risposta di Thelemo è costruito in maniera simmetrica a quello di Phylemone: dopo aver espresso l'auspicio che si possa finalmente tornare ad un regno di pace e prosperità¹⁶, il pastore guarda alla reale situazione presente, constatando quanto essa sia diversa dalle speranze preconizzate:

Vedrai che 'l boscho ormai fructo non germina
e che le Stelle e gli animal delirano;
vedrai che ogni bon seme in terra invermina
e li gigli conversi in spine e lappole
tal che nel fango ogni virtù si termina.
Vedrai gli aratri d'oro e reti e zappole,

¹⁶ Thelemo fa nuovamente riferimento alle querce, di cui già Phylemone aveva parlato, a conferma dell'importanza che viene attribuita loro: «così le rote infra la neve aprissero / né curasser le querce al cielo ascendere» (*Perleone Egloga*, 76-77); tuttavia qui la prospettiva sembra in parte rovesciata, in quanto viene attribuita alla quercia l'ardire di ascendere al cielo e quindi di ergersi a divinità pur non avendone i diritti.

Fortuna amica ad tal che non l'adorano,
e gli topi danzar dentro le trappole.
Vedrai diversi lupi che divorano
gli basci ovili e tanta ingratitudine
che sol de rimemprar sento me accorano.
(*Perleone Egloga*, 89-99)

Poco oltre, anche Thelemo, dopo aver rivendicato la scelta di vivere nella solitudine assoluta (*Egloga*, 102-04 «viver elessi in questa solitudine. / Qui non palaczi su la arena edifico / non semento fra l'onde ho cerco mettere») associa nuovamente le fiere agli alti alberi, come se essi rappresentassero una vera e propria minaccia:

qui non ombra de pin, fagi o abetere
mi danno noya, o fiere che m'acrescano
veneno e morte ad le mie piaghe vetere.
(*Perleone Egloga*, 106-08)

La presenza degli alberi infastidisce il poeta in quanto – pare – ne limita la libertà; allo stesso modo le fiere gli provocano dolori e sofferenze.

Poco oltre egli descrive, sempre sotto il velo allegorico pastorale, il regno di re Ferrante, una vera e propria età dell'oro, cui però il poeta pare essersi volontariamente sottratto per ragioni a noi ignote:

Vero è che socto ad quel pastore egregio
de mia forte contento et lieto stavame,
sub la dolce ombra del gran lume regio
e tra le gregie sue cantando andavame
per l'herbe fresche e talor socto un frassino,
si ch'altra vita me dispiace e gravame.
Socto ad tal guida par che solo ingrassino
le mandrie prive d'ogni externa inopia
[...]
(*Perleone Egloga*, 127-34)

Il pastore rivolge infine alcuni versi alla sua patria natia, Roma, rievocando, al solito, figure ed episodi tratti dalla storia classica e repubblicana e lanciando un minaccioso monito a coloro che esercitano senza alcuno scrupolo il proprio potere:

Senza paura hormai nel campo aspecto:

viva in suspecto chi le mandre occupa.
La stanca lupa non dormirà sempre
che in mutar tempre vegio il Ciel si muove
(*Perleone Egloga*, 154-56 e 165-68)

Il senso generale del testo risulta nel suo complesso chiaro: i pastori, in volontario esilio, descrivono una realtà corrotta, devastata dal vizio e dalla sopraffazione e attendono che finalmente Dio voglia porvi rimedio imponendo la sua volontà e restaurando la virtù e la giustizia in terra (*Egloga*, 169-70 «O sommo Giove, tu ch'el mondo regi, /corregi i figli toy che ti fan guerra»).

Al termine dell'egloga Thelemo pronuncia parole di ottimismo, dicendosi certo che in quell'anno e in quella stagione finalmente le cose cambieranno:

Ma che questo fia l'anno e la stagione,
o Phylemone mio, ben chiaro il vegio,
che si cambierà segio e festa e gioco
in questo loco; dunque ad pianger lassame
in fin che 'l suono della tromba sentase.
(*Perleone Egloga*, 174-78)

Solo il regno aragonese viene rappresentato come un'oasi felice di pace e prosperità garantita dal governo di Ferrante, raffigurato, secondo gli schemi tradizionale del codice bucolico, come un «pastore egregio».

Tuttavia l'oscurità del testo non consente di sciogliere alcuni fondamentali nodi: anzitutto non sono spiegati, neppure in forma allegorica, i motivi che inducono il poeta a rifugiarsi nella landa solitaria, nonostante la floridezza del regno aragonese; in seconda istanza non è chiaro se l'autore voglia alludere a fatti storici che lo videro protagonista in prima persona o si limiti a pronunciare generiche invettive moraleggianti contro la corruzione del presente.

È alquanto verosimile che Rustico volesse cristallizzare un'opposizione tra Roma, polo negativo, e Napoli, polo positivo; Phylemone ricorda infatti la sofferta e dolorosa fuga cui Thelemo era stato costretto, e a sua volta Thelemo minacciosamente avverte che il risveglio della lupa non è un'ipotesi così remota. Dall'altra parte, anche per ovvie ragioni encomiastiche, il poeta tratteggia l'immagine di una Napoli perfetta, priva di zone d'ombra che possano offuscare il suo dorato splendore. Non si comprende allora quale realtà allegorica rappresenti il bosco: se fosse Napoli, tale immagine sarebbe in contrasto con quella offerta poco oltre, anche se, vista l'oscurità generale del testo, non è escluso che l'autore

sovrapponga allegorie e simbologie diverse al fine di creare un testo volutamente criptico¹⁷.

4. *La Satyra morale e prophetica*

La Satyra morale et prophetica in la rebellione de li baroni et morte del condam conte de Sarno, secretario et figlioli, accolta nel *Perleone*, e stampata integralmente in appendice a *La prima imitazione dell'Arcadia* di Pèrcopo¹⁸, presenta uno statuto di genere ambiguo, che il titolo – nonostante l'indicazione di satira – non contribuisce a chiarire.

Nel suo studio sulla satira ariostesca, Piero Floriani¹⁹ esclude l'esemplare di Rustico dal canone satirico quattrocentesco considerandolo un esperimento troppo lontano da qualsiasi, seppur ampia, definizione di satira.

In effetti, il titolo scelto dall'autore pare non avere un nesso così precipuo con il testo che segue, soprattutto per ciò che concerne i personaggi coinvolti nell'azione – in particolare una ninfa – e i temi affrontati, tanto che la scelta di espungerla da un ideale *corpus* satirico non crea un eccessivo stupore²⁰.

Il componimento accoglie considerazioni morali e filosofiche sulla morte di Francesco Coppola, Antonello e Gian Antonio de' Petrucis, coloro che ordirono la seconda congiura dei baroni contro re Ferrante di Napoli tra il 1484 e il 1486. Essi, fallendo nel tentativo di sovvertire la dinastia aragonese, furono condannati a morte, senza neppure subire un regolare processo.

La satira riporta un dialogo immaginario avvenuto fra il poeta e una ninfa bellissima, forse immagine della sirena Partenope e quindi di Napoli stessa: il primo sostiene che causa della rovina dei congiurati sia stato il fato avverso, mentre la seconda ribatte affermando che solo loro sono responsabili della propria morte.

¹⁷ L'esiguità di informazioni biografiche riguardo le peripezie di Rustico dopo la cacciata da Roma non aiuta a far luce sulla questione. Non è noto anzitutto se il trasferimento dalla città natale a Napoli avvenne in maniera diretta o se prima Perleoni tentò altre destinazioni.

¹⁸ Per le citazioni si impiega l'edizione Pèrcopo.

¹⁹ P. Floriani, *Il modello ariostesco*, p. 59 n. «Malgrado il titolo “satyra” mi pare che questo interessante testo sia estraneo alla storia del “genere”, complessivamente settentrionale». Santagata in *La lirica aragonese*, pp. 260-62 pur descrivendo brevemente il testo non accenna alla questione di genere.

²⁰ Bisogna però ricordare che nel Quattrocento anche il genere della satira fu fatto oggetto di ardite sperimentazioni metriche (Filosseno scrive una satira in ottave) e tematiche; pertanto è piuttosto difficile individuare i caratteri essenziali di tale tipologia di testi.

Il testo si configura come una sorta di visione ambientata in un luogo dichiaratamente anti-arcadico, dai connotati danteschi. Anzitutto il poeta assume, sin dall'esordio, i contorni del *viator* dantesco, tanto che le prime terzine si offrono come una palese riscrittura, in termini contenutistici, dei versi d'apertura dell'*Inferno*:

Per un sentieri angusto e solitario,
cinto de ripe et d'una selva altissima,
dal mio anticho camin tutto contrario,
doglia et pietà de nostra vita orbissima,
su l'houra prima, un dì stanco mi trassero;
(*Perleone Satyra*, 1-5)

La «selva altissima» non è altro che la «selva oscura» in cui Dante si trova costretto all'inizio del suo viaggio, mentre il v. 3 espone lo smarrimento dell'anima del poeta di fronte al peccato (esattamente come il verso di *If I*, 3 «che la diritta via era smarrita»).

Subito oltre, il poeta *viator* fa la conoscenza della bellissima ninfa che inizialmente assume il ruolo di guida, salvifica e rassicurante, del Virgilio della *Commedia*. Rustico ribadisce però, nonostante la presenza di una ninfa, figura pastorale, di trovarsi in un ambiente infernale:

qui non eran uccelli che cantassero,
non fiere o altri voci vi si udivano,
né acque corrente che si murmurassero;
ma gente humane, che vestite givano
de l'abito de' morti o de Vincentio²¹,
e tucto el boscho de lamenti empivano.
(*Perleone Satyra*, 7-12)

I recuperi lessicali, ma soprattutto situazionali dalla *Commedia* hanno un valore fondamentale anche per la definizione del genere del componimento. Rustico riprende, seppur con modalità particolari, la terzina dantesca, che, come noto, divenne il metro eletto della satira: dopo 70 terzine sdruciole il poeta prosegue con 60 endecasillabi con rima al mezzo e chiude infine con 10 terzine.

Ma l'avvicinamento a Dante non si compie tanto sul terreno della metrica quanto su quello della diegesi: è evidente la volontà dell'autore di riprodurre

²¹ Si tratta di Vincenzo Ferrero, domenicano, santo caro agli Aragonesi. I domenicani seppellirono le salme dei congiurati Coppola, De Petrucciis padre e figlio di cui parla Rustico. (Pèrcopo).

alcuni episodi narrativi della *Commedia*, recuperando l'espedito topico della visione, e la duplice natura didascalica e satirica del poema dantesco.

Come si è detto, il dialogo tra i due protagonisti, il poeta e la Ninfa, verte su una questione etica e filosofica di primaria importanza, ovvero se la responsabilità della caduta dei congiurati sia da imputare al fato, come crede il primo o agli uomini, come invece sostiene la seconda.

Se inizialmente è il poeta, come avviene di norma, a chiedere alla guida di sciogliere i suoi dubbi, nel corso del testo egli riesce ad imporre il proprio punto di vista assumendo a tutti gli effetti il ruolo di guida, tanto che sarà la ninfa ad affidarsi alla sua autorità. Anche questo particolare, niente affatto secondario, contribuisce a inquadrare questo testo come una vera e propria satira in quanto di norma in questa tipologia testuale è la voce del poeta, l'io satirico, ad indirizzare i lettori.

I due interlocutori sottolineano, esprimendo sentimenti di pena e commiserazione, la crudeltà con cui si compì la vendetta contro i congiurati, scendendo addirittura nei dettagli dell'esecuzione: nel testo si ritrovano ad intervalli costanti le espressioni «repente crutio», «doloroso exitio», «exterminio», «spectaculo acerbo», «vil stratio» e ancora molte altre, per alludere alla fine toccata ai tre nobili²². La donna accenna pure allo scempio che i tre cadaveri subirono dopo la decapitazione (*Satyra*, 70 e sgg.), e alla tragica morte del quarto congiurato, Francesco de Petrucciis, figlio del segretario Antonello e fratello del poeta Gian Antonio, il cui cadavere venne trascinato per tutte le vie di Napoli senza trovare sepoltura.

Come sostiene il poeta, il responsabile di tale scelo non può essere Ferrante, che in altre occasioni aveva dimostrato la propria umanità e clemenza, ma Dio che fece del sovrano il suo strumento per compiere la necessaria vendetta:

Questo me accerta che l'alta Iustitia
converse un tanto re, benigno e placido,
pien d'ira, ad castigar lor malitie.
(*Perleone Satyra*, 106-08)

Per dimostrare la magnanimità di Ferrante, Rustico fa riferimento ad un notissimo episodio della prima congiura dei baroni quando il novello re decise di

²² I vv. 35-36 «[...] et non previdero / l'amara festa ad sì lunga vigilia?» potrebbe essere un'amara allusione al modo orchestrato da Ferrante per arrestare i baroni: convenuti tutti al matrimonio tra Gian Antonio De Petrucciis e Sveva Sanseverino – che doveva sancire secondo la volontà regia, la pace dopo la congiura – il re ordinò la cattura della maggior parte degli ignari invitati.

perdonare il cognato Marino Marzano principe di Rossano, pur sapendo che aveva attentato alla sua vita (1463), senza tuttavia perdere l'occasione di vendicarsi imprigionandolo a Castel Nuovo appena l'anno successivo. I retroscena della vicenda, sicuramente noti all'epoca, non impedirono a poeti e scrittori aragonesi di rappresentare l'iniziale perdono concesso da Ferrante come un gesto di pura e sincera clemenza e di proseguire ad esaltare il re per virtù che, alla prova dei fatti, non dimostrò affatto.

Anche Iuniano Maio nel suo trattato *De Maiestate* nel II capitolo, dal titolo esplicativo «De non propulsare la iniuria», offre come esempio della magnanimità di Ferrante l'epilogo del 'caso Marzano': venuto a sapere che il cognato, ormai in stato d'arresto, voleva tentare la fuga, il re pare avesse pronunciato la frase «Si benignamente volesse Iddio che 'l principe Marino sua futura presa ante sapesse acciocché el modo a me tolto fusse de impersonarlo et ad esso fusse dato de fugirlo» entusiasticamente chiosata da Maio: «O parola benigna e clemente, o generosa voce e de core magno, de grande levità e pazienza!»²³.

Dai versi di Perleoni citati poco sopra si evince, dunque, che il Fato coincide con la provvidenza divina ordinatrice cui è impossibile opporsi e di cui gli uomini possono divenire strumenti. Tuttavia, come si vedrà a breve, ciò non esclude l'esistenza della fortuna.

La morale umana, dunque, non sempre coincide con la giustizia divina e, ancora più importante in una dimensione laica e terrena, la ragione di stato impone spesso scelte che possono essere in contrasto con l'indole del monarca. Come si è già detto però, l'intervento della provvidenza priva il re della responsabilità individuale sia esse morale o politica.

I congiurati riceverono, dunque, la giusta punizione per la loro insaziabile sete di gloria; soltanto chi possiede una natura divina, come gli Aragonesi, può infatti ambire alla fama eterna:

la cupidigia de l'humane glorie
solo è licita in terra ad quei che nacquero
del divin seme et per nostre memorie
(*Perleone Satyra*, 154-56)

²³ I. Maio, *De maiestate*, p. 41. Anche nella descrizione offerta da Maio Ferrante appare costretto dalle circostanze a compiere gesti di violenza; per giustificare tali gesti l'umanista cita un passo dell'*Ethica* di Aristotele (V, 11, 5): «iniuria contra iniuria non è iniuria, ma iusta vendetta per a antefatta iniuria» (*De maiestate*, p. 38).

Seppur Rustico si premuri di difendere il ruolo di Ferrante, egli dimostra di non essere completamente supino alle imposizioni del potere regio, ma di mantenere, per quanto ridotta, una propria capacità autonoma di giudizio e critica; come già detto, sia il poeta sia la ninfa appuntano sovente l'attenzione sull'efferatezza dei delitti commessi contro i congiurati ed in secondo luogo attribuiscono alla vendetta divina non un valore punitivo, ma al contrario assolutorio: alla domanda della ninfa sul perché di tanto accanimento il poeta risponde che solo espiando le colpe in terra i ribelli potranno salvarsi e giungere in paradiso:

per trargli fuor de vita aspra e miserrima,
o Donna mia gentil, purgati e solidi,
ad patria più gioconda e celeberrima,
ch'eran perduti al fin, tra gli altri stolidi,
se morian in lor dolce amaritudine:
questo conforto el tuo dolor consolidi
(*Perleone Satyra*, 265-70)

Il fine ultimo dell'intervento divino – far ottenere ai baroni la beatitudine – muta radicalmente il punto di vista sulla questione, in quanto se Ferrante non ha colpe, anche i baroni, pur avendo peccato, non sono perduti. Ben altri anatemi scaglierà De Jennaro nella *Pastorale* e nelle *Rime* senza lasciare loro alcuna speranza di salvezza.

Sempre sul medesimo argomento è incentrato il sonetto 49 *In la morte de Iohan Columbrello fulminato*, in cui il poeta recupera in parte il codice pastorale, mantendo un atteggiamento ambiguo nei confronti dei congiurati. La prima quartina, se decriptata in coerenza con i significati allegorici di *Arcadia* e *Pastorale*, si configura come una velata ma decisa accusa contro Ferrante:

Sprecza il forte leon la debil fiera,
né il generoso cor l'humil contende
che se per victo un infimo si rende
non è vincendo gloria a chi lo impera.
(*Perleone son.* 49, 1-4)

Se con il «forte leon» l'autore avesse voluto identificare Ferrante, allora la posizione di Rustico sarebbe di sdegno nei confronti del re che non solo ha sconfitto i propri avversari, ma li ha schiacciati togliendo loro la dignità nonostante la resa. Il resto del sonetto completa l'accusa nei confronti del re:

Qual dunque irà nel Ciel qualmente efferà?
Fulminar dee qua giù chi non gli offende?
Per certo o tal misterio non se intende,
o indarno esser là su pietà si spera.
Già Typho è spinto, e qui non son Giganti,
perhò Iove, se sai donde ad te guerra,
miser chui dorme ad tua tarda vendecta.
Ma quel felice sia se alchun ne interra,
che decto vive e con la morte inanti
poy che in diverse forme ognhor se aspecta.
(*Perleone* son. 49, 5-14)

Il poeta pronuncia una reprimenda nei confronti di Ferrante, rivelatosi talmente spietato da lasciare nell'incertezza della vendetta i propri nemici, costringendoli ad una condizione di costante pena, anche peggiore della morte stessa.

Rustico sembra voler completare qui il ragionamento già sviluppato nella *Satyra* in cui affermava che la crudeltà dell'Aragonese era uno strumento di punizione divina: difatti persino dal cielo è ormai difficile aspettarsi pietà (v. 8) e dunque le colpe del re sono in parte dovute a responsabilità divine. Nonostante il poeta si mostri fedele alla ragion di stato, contesta sia qui sia nella *Satyra* i metodi di Ferrante, prendendo le parti dei congiurati, nel tentativo di difendere la loro dignità.

Come già anticipato, Rustico mantiene distinti i concetti di Fortuna e Fato, inteso come volontà divina; per ben due volte nella *Satyra* compare il binomio «Fortuna e 'l Ciel» (*Satyra*, 73) e «Fortuna o Signore» (*Satyra*, 218) a conferma della dualità ideologica ben attestata anche in molti altri autori. La terzina «O sentenza de Dio qui memorabile, / qual può salvarsi inanzi a tua furia, / né socto ad l'yra de Fortuna instabile!» mette in guardia parimenti dalla vendetta divina e dai colpi di fortuna, come se le due forze, seppur ontologicamente distinte, fossero altrettanto temibili.

La Fortuna assume caratteristiche opposte rispetto a quelle della Provvidenza: essa è volubile e cangiante e difatti ha come correlativo simbolico la ruota (*Satyra*, 125 «rota volubile»). Secondo Rustico, dunque, l'esistenza umana è governata da due forze contrarie, la prima razionale e imperscrutabile, la seconda casuale e ateleologica, legata alla contingenza terrena. È molto probabile però che l'autore considerasse la fortuna una forza subordinata alla Provvidenza e che pertanto essa potesse assumere solo un ruolo contingente nell'esistenza umana.

Nell'opinione di Perleoni espressa nella *Satyra*, al di là degli accidentali casi di Fortuna, è la provvidenza divina ad avere il pieno controllo dell'esistenza umana, senza che l'individuo possa in alcun modo imporre la propria volontà.

Purtroppo la mancanza di sistematicità terminologica da parte di Rustico, come di molti autori coevi, non permette di giungere ad una conclusione che possa dirsi soddisfacente; è solo possibile tentare di individuare delle linee di tendenza che abbiano una certa validità, al di là delle oscillazioni nell'utilizzo della terminologia specifica.

In piena coerenza con la natura moralistica della satira quattrocentesca, Rustico fa pronunciare alla Ninfa una dura condanna dei tempi presenti e dello stato di profonda crisi in cui versa il Mezzogiorno d'Italia, con toni e parole non molti dissimili da quelli che De Jennaro e Sannazaro utilizzeranno nelle rispettive opere pastorali:

già d'ira tucta avampo – et de disdegno,
che vegio el mio bel Regno – pien di frode,
dove ognun del mal gode – del vicino.
Vegio fuor de camino – ogni virtute;
fede et pietà perdute, – et poste in terra
(*Compendio, Satyra*, 232-36)

Effettivamente, da un punto di vista tematico, la *Satyra* di Rustico mostra maggiori punti di convergenza con le opere bucoliche del tardo Quattrocento napoletano, le uniche che trattino in maniera estesa della congiura dei baroni. Vi è però una differenza fondamentale tra queste pastorali e la satira: quest'ultima infatti non si avvale di un linguaggio oscuro e misterioso, non sfrutta un codice chiuso di difficile interpretazione né tantomeno lascia aperte questioni esegetiche. Il testo affronta scopertamente un fatto di strettissima attualità – la morte dei congiurati e la fine della guerra civile – senza fare ricorso a misteriosi traslati allegorici e simbolici, come di norma i testi pastorali, ma sviluppando estese considerazioni morali ed esistenziali, che qualificano in generale gli esperimenti satirici quattrocenteschi. Inoltre Rustico, pur denunciando una situazione di crisi e mettendo in rilievo la misera sorte toccata ai congiurati, compone un testo che ha tra le finalità primarie l'assoluzione di Ferrante dalla responsabilità della vendetta contro i baroni; gli autori bucolici invece, proprio perché protetti dal velame pastorale, non risparmiavano critiche al potere regio incapace di opporsi alle angherie dei ribelli o addirittura colluso con essi.

Nella sezione conclusiva Rustico torna su un tema carissimo ai lirici aragonesi (e non solo, vista la diffusione capillare in molti dei componimenti politici dell'epoca), ovvero il pericolo di un'invasione turca. Come per la vendetta contro i baroni, egli ritiene che anche questa minaccia possa concretizzarsi solo per volontà divina; trovandosi a fronteggiare un comune nemico, infatti, l'Italia potrà ritrovare unità, dimenticando le continue lotte intestine. L'appello ad un'unità panitaliana diviene un vero *Leitmotiv* dei testi politici di Rustico: come De Jennaro, egli vi sovrappone il motivo encomiastico, suggerendo di affidare il comando della milizia italica ad un Aragonese che grazie alla vittoria sul nemico potrà portare gloria alla casata napoletana. La difesa dell'Italia e la percezione che la penisola, al di là della frammentazione territoriale, possa vantare un'unità di fondo diviene un nucleo tematico centrale nella poesia del *Perleone*.

Nella figurazione allegorica della *Satyra* il turco si identifica con il Drago:

Ecco che'l Drago è desto a bacter l'halya,
per divorar la terra e quella femina
che fu de clari figli eterna balya
[...]
Et quello iniquo et infernal demonio
che sitibundo va de' nostre litora,
fia vinto al fin dal gran nome aragonio.
(*Perleone Satyra*, 275-77 e 289-91)

E ugualmente De Jennaro nella canzone 55 delle *Rime*, scritta nello stesso giro di anni, sfrutta espressioni affini per descrivere gli invasori turchi:

So che 'l crudele e perfido aversario
che sitibundo va del nostro sangue,
non teme se non sul della pace.
(De Jennaro, *Rime* 55, 71-73)

Dopo aver analizzato il componimento di Rustico rimane da chiedersi se esso possa rientrare nell'alveo della tradizione satirica quattrocentesca, e, conseguentemente, con quale consapevolezza l'autore abbia scelto la definizione di satira.

Sono soprattutto i contenuti ad avvicinare questo testo ad altri esemplari satirici coevi: le movenze moraleggianti, la trattazione di questioni filosofico-

esistenziali²⁴, unita ad un'attenzione a fatti di attualità, ed infine la drammatizzazione dialogica, che diverrà nel Cinque e Seicento un tratto saliente di questo genere letterario, contribuiscono a confermarne lo statuto di satira.

Inoltre, come è noto, la satira quattrocentesca è sovente il risultato di un intreccio di suggestioni diverse. A Napoli l'unica letteratura di opposizione che contemplasse un approccio critico alla realtà è quella bucolica: non è quindi così strano che Rustico ne ereditasse alcuni tratti e li fondesse ad altri che più facilmente si possono associare alla satira.

Ciò che veramente manca alla *Satyra* di Rustico è un legame implicito o esplicito con i satirici precedenti: di norma l'io-satirico tiene a dichiarare i propri modelli, ponendosi come vertice estremo di una ricca tradizione poetica, cui egli vuole accostarsi.

L'unico autore che chiaramente riecheggia, almeno nei versi iniziali, è Dante, considerato, per molti versi, un poeta satirico. Può dunque bastare questo riferimento alla *Commedia* per creare un legame abbastanza forte con la tradizione satirica? Forse sì, anche perché Rustico non è il solo satirico a rifarsi a Dante per ostentare il proprio *pedigree*: Leonardo Montagna, in particolare, conclude il capitolo ternario dedicato a Francesco Gonzaga, denso di spunti satirici, con la precisa citazione dei versi iniziali della *Commedia*.

La mancanza di richiami agli autori satirici classici, in particolar modo Giovenale, punto di riferimento indiscusso per la satira del Quattrocento, non deve stupire in un autore che programmaticamente elimina dal proprio orizzonte letterario la tradizione latina, dichiarandosi, nel frontespizio del *Perleone*, imitatore dei soli poeti volgari.

5. *Un Trionfo non aragonese: Tryumpho al Illustrissimo condam S. Duca de Milano*

Come anticipato, Perleoni dedica due componimenti a Galeazzo Maria Sforza: il primo, in ordine di apparizione nel *Compendio*, fu scritto in occasione della morte, mentre il secondo celebra l'entrata trionfale in Milano del novello duca.

Dopo la morte del padre (8 marzo 1466), Galeazzo Maria, che in quel momento si trovava in Francia, partì immediatamente per fare ritorno in patria; il

²⁴ La contrapposizione tra fato, fortuna e libero arbitrio viene trattato anche da Antonio Vinciguerra in una satira dal titolo *De variis hominum cupiditatibus et quod omnia, non fortune arbitrio, sed dei providentia reguntur*.

20 marzo entrò trionfalmente nella città ambrosiana passando per porta Ticinese, acclamato dalla folla in festa. La madre Bianca Maria desiderava che non ci fossero dubbi sulla sua legittima successione e pertanto organizzò con cura la cerimonia d'incoronazione, così che risultasse chiaro, anche dall'apparato simbolico, la posizione e il potere che Galeazzo aveva assunto.

La visione trionfo di Rustico, nonostante il tema tipicamente petrarchesco, svela fin dall'esordio i suoi debiti con Dante, autore che già nella *Satira* si è visto essere fondamentale in alcune determinazioni di stile e di genere.

Il poeta afferma nelle prime battute di assistere a «ciò che la fantasia vagha distilla» (v. 3), e poco oltre precisa trattarsi di una visione in sonno; riflettendo sulla natura di tale visione, Rustico dichiara l'impossibilità di tradurre in versi ciò che ha visto:

vano ad sperar che in versi mai si stampi
cose stupende inaudite e nuove
che 'l suonno monstra fin che l'alma accampi;
ché lo spirito human sempre si muove
non poria decto appena ricordarse
iuxta la vision che vide altrove.
(*Compendio, Tryumpho*, 31-36)

Nelle parole del poeta riecheggiano alcuni versi del *Paradiso* in cui, allo stesso modo, il *viator* tentava di offrire una giustificazione per le proprie mancanze, dovute essenzialmente ad una carenza mnemonica:

perché appressando sé al suo desire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire
(*Pd I*, 7-9)

Da quinci innanzi al mio veder fu maggio
che'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
(*Pd XXXIII*, 55-57)

A differenza della maggior parte delle visioni del Quattro e Cinquecento, mancano in questo caso le espressioni che generalmente contraddistinguono gli esordi di questa tipologia di testi, come per esempio il sintagma «vinto dal sonno» o le topiche descrizioni della stagione primaverile e del *locus amoenus*. Difatti il poeta si ritrova sin da principio, sulla sommità di un monte, forse immagine del

paradiso dantesco, senza che al lettore vengano fornite ulteriori informazioni su come vi sia giunto:

Pariemi esser d'un monte al sommo giunto
florido e verde e tant'alto de cima
che 'l capo quasi havia col ciel congiunto
(*Perleone Tryumpho*, 7-9)

Da questo momento in poi egli assiste immobile alla visione che gli sfilava davanti agli occhi. L'iniziale scalata al monte, seppur non descritta, implica, però, che l'io narrante abbia compiuto un viaggio per arrivare alla contemplazione del trionfo, così come Dante nella *Commedia* per giungere nel Paradiso terrestre dove rivede finalmente Beatrice.

Dalla sommità del monte, dopo aver assistito alla sfilata delle antiche glorie di Roma – il popolo di Marte – e di cinquanta carri d'oro carichi di ogni tesoro, il poeta vede giungere una donna gentile, sua guida nella visione:

[...]
Una donna gentil ch'anzi m'apparse
di tempo antica e pur giovane in volto
con meza negra e meza aurea gonna
di meze chiome havia lo capo advolto
(*Perleone Tryumpho*, 39-42)

Il fatto che la donna abbia soltanto una metà del capo ricoperta di capelli induce a credere che si tratti proprio della figurazione allegorica della Fortuna, rappresentata nel Rinascimento calva con un solo ciuffo di capelli in fronte. Il poeta sembra qui voler restituire all'individuo un ruolo centrale nella determinazione del proprio destino, mentre nella satira egli giungeva a tutt'altra conclusione. È evidente dunque che egli si serva dell'una e dell'altra tesi a seconda della finalità che si propone: la difesa dell'innocenza di Ferrante richiedeva di delegare la responsabilità della sua efferatezza ad un'autorità superiore, mentre il panegirico politico di Galeazzo richiede di porre in primo piano le sue virtù.

L'esaltazione di Galeazzo Maria e di altri illustri condottieri romani viene affidata significativamente alla Fortuna, allo scopo di mostrare che l'uomo, per poter raggiungere gloria e fama, deve sfruttare al meglio le proprie virtù sapendo cogliere l'occasione per mostrare al mondo la propria eccellenza.

Pur con toni diversi, nel sonetto 56 a Giovan Francesco Caracciolo, Perleoni riproduce il binomio oppositivo fortuna-virtù:

Caracciol mio, che 'l tempo o la fortuna
guiden le cose al mondo hogi al reverso
non si de già, però tener che adverso
fato contraste ad chuy virtù raguna.

(*Perleone* 56, 1-4)

Tornando al *Tryumpho*, il poeta *viator* chiede alla donna gentile chi sia l'uomo «[...] più d'altro adorno / da milli e mille Donne e Cavalieri / sequito» (*Perleone Tryumpho*, 19-21) ed ella risponde esaltando la figura del novello duca di Milano:

quell'è il quinto Signor duca soprano
Galeaczo Maria, sagio e possente
non men che fusse el tuo sagio Africano

(*Perleone Tryumpho*, 55-57)

Il paragone con Scipione Africano conferma la fedeltà ai valori repubblicani già ostentata più volte nel canzoniere da parte di Rustico, nonostante la celebrazione sia rivolta al duca di Milano.

Rustico pronuncia un ampio panegirico in onore di Galeazzo, esaltando le sue virtù e pronosticando il suo glorioso futuro quale pacificatore degli stati italiani e liberatore dall'oppressione straniera.

L'Italia è raffigurata come una donna dormiente, secondo un *topos* invalso in tutta la poesia politica rinascimentale:

Vedrassi libera dal lungo affanno
la bella donna che dormendo acquista
fama non già, ma pur vergogna e danno.
Vedrassi tryumphar socto una lista
e le diverse voglie insieme unite
per te, ad un tanto bene optimo artista.

(*Perleone Tryumpho*, 103-109)

Come già visto, l'appello irenico all'unità italiana è uno dei tratti più caratterizzanti della poesia di Rustico; egli si sofferma sui concetti di identità e di coesione che sembrano avere un fondamento ideologico ben radicato, non comune ad altri scrittori aragonesi che mirano ad assolvere solo a finalità encomiastiche riconoscendo al proprio sovrano il compito di guida dell'intera penisola:

voi siate pur frategli in un reame
un Dio sequite una ragione accoglie
tucte in un subio le diverse trame
(*Perleone Tryumpho*, 151-53)

L'obiettivo di ritrovare unità interna è al solito legato all'esigenza di sconfiggere il nemico che viene dall'esterno, ovvero i turchi, pericolo che Rustico sente in quegli anni vicino e pressante. Solo così l'Italia potrà finalmente togliere il lutto e riacquistare l'antica libertà:

et Madonna tornata in libertade
in tucto lasciarà la gonna negra
stendendo il braccio in mill'altre contrade
(*Perleone Tryumpho*, 167-69)

6. *La celebrazione aragonese*

Oltre alla corona iniziale dedicata interamente a Federico, Rustico compone un ridotto gruppo di testi inneggianti ad alcuni membri della casata regnante, prevalentemente concentrati nella prima sezione del *Perleone*: il son. 22 «Per la illustrissima Elyonora de Arago[na]», la sestina 1 «Per la illustrissima donna Madama de Rossano», sempre Eleonora d'Aragona, sorella di Ferrante e moglie di Marino Marzano²⁵, il trittico di sonetti 45-47 in morte di Ippolita Sforza duchessa di Calabria (19 agosto 1488) e i due sonetti, sempre in morte di Pietro d'Aragona, figlio di Alfonso duca di Calabria.

Gli unici due testi politici celebrativi delle figure di re Ferrante e del figlio Alfonso sono rispettivamente la *Canzone morale IIII a la Maestà del S. Re Don Ferrando in la obsidione di Hydronto* e la *Canzone V de nuova textura al Illustrissimo S. Duca di Calabria recitata in un convito in forma d'un pastore in la Recuperatione de Hydronto*²⁶. Come si vede, le due canzoni affrontano due momenti fondamentali del travagliato regno aragonese ovvero l'assedio di Otranto da parte dei Turchi nel 1480 e la liberazione della città pugliese nell'anno successivo.

²⁵ Secondo Pèrcopo, *Artisti e scrittori*, p. 129 il sonetto dedicato ad Eleonora fu composto nel 1477, in occasione del suo viaggio a Napoli, mentre la sestina nel 1474 quando accompagnò la figlia Margherita in Grecia data in sposa al duca Orazio Abriatim.

²⁶ Ad Alfonso Rustico dedica pure il sonetto 51 per una sua infermità che Pèrcopo crede essere la febbre terzana che lo prese nell'agosto 1489.

I due componimenti, nonostante trattino di un fatto storico di attualità, non accolgono riflessioni politiche di particolare rilevanza, ma si configurano come degli estesi panegirici dei due Aragonesi; inoltre, vengono reiterati alcuni motivi presenti in altri testi e già visti in precedenza, come il paragone con personaggi di Roma antica e l'invettiva contro i turchi, ovviamente più che giustificata dal tema generale del dittico.

In questo caso, l'invocazione all'unità e alla coesione si affianca alla celebrazione di Ferrante come capo indiscusso per diritto divino:

onde poi che Fortuna e 'l Ciel te elesse
fra soi regnanti el primo e che ti monstra
la via di non lasciar sì bel camino,
prendi il vexillo, tal che l'età nostra
simile ad quella sia che 'l mondo resse
l'altro inventor del gran sceptro latino.
Monstrisi un giorno ad quel impio vicino
che sitibondo va de' nostri liti²⁷
tucta la forza italica; e 'l tuo senno
invoca e desta in cui spronar ti denno
gli animi contra lor medesmi arditì,
che s'una volta uniti
seranno ad ben sequir tua sagra insegna
vedrassi al fin di lui vendetta degna
(*Perleone* Canzone 4, 85-98)

Di nuovo, il poeta cita congiuntamente le due forze di Fortuna e Provvidenza, come se esse avessero pari potere nella determinazione dei destini dell'uomo, e come in altri testi politici del *Perleone* ribadisce che l'età presente potrà dirsi perfetta solo tornando ai fasti del passato, intendendo il progresso e l'evoluzione solo come regresso cronologico ed etico.

Nell'ultima parte, invece, Rustico accoglie un lungo elenco di governanti, tra cui è compreso il papa, pronti ad intraprendere una guerra contro i turchi, con cui – sempre secondo il poeta – è impossibile arrivare a comporre una pace. Rustico tenta anche qui di rappresentare l'Italia nella sua totalità, unita nella comune lotta contro lo straniero.

La canzone al duca di Calabria offre, a cominciare dal titolo, qualche ulteriore spunto di riflessione: la didascalia anzitutto dà conto di una pratica cortigiana diffusa, ovvero la recitazione, sovente da parte dello stesso autore, del

²⁷ Verso quasi identico a *Satyra*, «che sitibondo va de nostra litora»

proprio testo di fronte al dedicatario. L'indicazione «in forma d'un pastore» suggerisce che fosse prevista una messa in scena con travestimenti pastorali e scenografia bucolica, per altro senza che vi sia alcun nesso con il contenuto e lo stile della canzone stessa.

Anche qui l'encomiastica di rito, perfettamente combaciante con quella della canzone a Ferrante, ha come perno l'esaltazione dei valori romani:

altro non vegio di tal gloria degno
che 'l nome italiano
ne truovo per Italia o in altro regno
principe ad te soprano,
tu solo imitator del gran romano
che vindichò le offese
contra il Carthaginese
che vinto prese il venen per disdegno.
(*Perleone* Canzone 5, 81-88)

Seppur il culto per la Roma classica sia piuttosto comune in tutta la poesia rinascimentale, Rustico esclude che i moderni possano vantare virtù e qualità proprie, a meno che esse non siano concepite come emulazione delle antiche.

I personaggi della Roma antica divengono dunque la misura per valutare la virtù dei moderni, nella ben radicata convinzione che la vera *renovatio* non sia altro che un ritorno alle origini, storiche (la repubblica) o mitiche (l'età dell'oro).

Rustico riflette ancora sul rapporto tra virtù, fortuna e volontà celeste:

Tucte le cose che Fortuna rege
han termino e misura,
ma in quelle che virtù sola correge
non può tempo o natura.
Non pensar dunque in tua sorte futura,
o magnanimo duca,
ma che il Ciel te conduca
et che riluca in te nostra lege.
(*Perleone* Canzone 5, 65-76)

Secondo questi versi, il poeta concepisce una dicotomia forte tra l'accidentalità dettata dalla fortuna e la virtù dell'individuo: egli ritiene però che l'uomo non sia supino ai rovesci della sorte, ma che proprio grazie alle sue qualità possa imporsi su di essi.

Tuttavia vi è una forza, la Provvidenza, superiore sia alla virtù sia alla fortuna, che ha pieno potere su entrambe. Come già visto, anche nella *Satyra morale et prophetica*, Rustico aveva introdotto il medesimo tema giungendo però a conclusioni differenti, negando, ovvero, che all'uomo fosse concessa la libertà di scelta e di azione, ma confermando la compresenza del binomio sorte – provvidenza.

Infine, la canzone visione *Sopra una visione de Ioachin propheta directa al Illustrissimo S. Don Federico*, posta a suggello della prima parte della raccolta, come tutta la serie proemiale dedicata a Federico, seppur rispetti i canoni tradizionali del genere visionario di tipo petrarchesco, presenta una profonda commistione con elementi danteschi, che confermano, ancora una volta, il rilievo fondamentale della *Commedia* all'interno del *Compendio*. Il testo, che si configura come una complessa profezia, non sempre di facile comprensione, è – assieme all'*Egloga* – il più oscuro ed articolato componimento non solo della silloge di Rustico, ma in generale dei canzonieri aragonesi e può essere accostato, quanto a cripticità, solo ad alcuni passi bucolici di De Jennaro e Sannazaro.

Il profeta Gioacchino, cui si accenna nella rubrica, non può che essere Gioacchino da Fiore, monaco cistercense e abate del monastero di Corazzo vissuto in Calabria tra il 1130 e il 1202. Nelle sue opere, in cui si propugna il rinnovamento spirituale della Chiesa, fece alcune previsioni che, nonostante l'indeterminatezza, vennero interpretate come delle vere e proprie profezie di palingenesi messianica.

Era convinzione di Gioacchino che all'era del Padre – regolata dalla legge veterotestamentaria – fosse seguita quella del Figlio, ovvero l'età presente, dominata dalla Chiesa. L'ultima età, ancora da venire, sarebbe stata quella dello Spirito Santo in cui il destino dell'umanità si sarebbe compiuto.

Il personaggio ricordato da Dante in *Pd XII*, 140-41 come «il calavrese abate Giovacchino / di spirito profetico dotato», è collocato nel cielo del Sole, tra gli spiriti sapienti; egli riceve così una piena legittimazione teologica e letteraria.

Ma l'attenzione che Rustico Romano riserva a questo personaggio, confortato anche dalla canonizzazione dantesca, si deve probabilmente ad una profezia a lui attribuita secondo cui sarebbe spettato proprio ad un monarca spagnolo condurre la crociata che avrebbe determinato la salvezza dell'umanità.

Sotto il regno aragonese, ed in particolar modo negli anni di governo di Alfonso il Magnanimo, la profezia messianica divenne uno dei più efficaci strumenti di controllo e propaganda politica. Oltre ai pronostici gioachimiti e pseudo gioschimiti (in realtà quelle che potrebbero riguardare più direttamente i

monarchi napoletani sono espresse per la prima volta nel *De mysterio cymbalorum* del catalano Arnau de Vilanova) va ricordato un testo, contenuto nel ms. 336 della Bibliothèque Inguimbertaine di Carpentras, in cui si sostiene che Alfonso sarebbe stato destinato a sottomettere l'Egitto, a punire i religiosi corrotti e a dominare l'Italia; in suo soccorso sarebbero venuti una regina castigliana, la moglie Maria, e il figlio Ferrante che assume i contorni dell'anticristo mistico, un angelo sterminatore implacabile, riformatore della Chiesa e annientatore dell'Islam²⁸.

Il testo di Rustico risente, dunque, di suggestioni culturali ben attestate alla corte aragonese, in questo caso di eredità spagnola e più precisamente catalana. Come si vedrà anche in altri autori la componente profetica, declinata in forma mistica, messianica o più comunemente trionfale diviene uno dei tratti salienti della poesia politica napoletana, con l'ovvia necessità di aggiornare le profezie incompiute adattandole alle nuove generazioni in un'attesa eterna e sempre insoddisfatta.

Il poeta trovatosi, secondo il tradizionale *topos*, in un *locus amoenus*, «stanco e solecto» (v. 4) vede apparire la donna amata, pronta ad assumere il tradizione ruolo di guida in virtù della sua superiorità gnoseologica.

Nel corso del componimento riecheggia il passo proemiale della *Commedia* cosicché si sovrappongono, come nella *Satyra*, la figura del *viator* dantesco alla propria controfigura:

sapendo quanto ogni human veder falle
in le cose che 'l Ciel futuro innesta
qual viator che 'l dritto camin perde
smarrito in la foresta
altro non mi restò che 'l pensier verde.
(*Perleone Visione*, 76-80)

La struttura del componimento è complicata da una *mise en abyme*, per cui alla visione di primo grado se ne sovrappone una di secondo, collocata in un altrove immaginario ed inesistente, creato da una palla di «specchi trasparenti e tersi», offerta dalla donna al poeta, attraverso cui è possibile assistere ad una trasfigurazione allegorica del futuro.

²⁸ Sull'argomento si veda D. Barca, *Alfonso il Magnanimo e la tradizione dell'immaginario profetico catalano*, in Aa. Vv. *La corona d'Aragona ai tempi di Alfonso*, XVI Congresso internazionale di storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997), 2 voll., Napoli, Paparo, 2000, pp. 1283-91.

In realtà la visione che scaturisce dalla palla sembra costituita da piccole scenette irrelate che nell'insieme dovrebbero comporre il futuro di Federico. È verosimile credere che il poeta voglia fare riferimento a fatti e situazioni reali, nonostante il velo allegorico ne impedisca una chiara identificazione.

Dopo aver visto un popolo glorioso amato da Marte e Febo, che forse è proprio il popolo napoletano, il poeta assiste ad una scena che ha per protagonisti un'«aquila gentil» e un «gran leone»:

Dico ch'io vidi qui con l'hali aperte
quell'aquila gentil che ad Iove piacque
che un gran Leon tenea fra l'unghie stricto;
questo tucto vid'io pender sopra acque
salvo un pié dietro ch'al natio paese
teneva posato e torvo nel aspecto.
(*Perleone Visione*, 49-54)

L'aquila gentile potrebbe essere il correlativo simbolico di Ferrante, come indurrebbero a credere i versi del congedo, rivolti, secondo l'indicazione della didascalia, a Federico:

Chi dicesse, Canzon, che tu vacilli
non ti turbar, ma va con fronte allegra
cercando Italya ovunque ir te bisogna;
poy che al figliuol di quella Aquila negra
serai davanti, senza dubio dilli
che vedrà presto che 'l mio dir non sogna
(*Perleone Visione*, 161-66)

Se la canzone è diretta a Federico «figliuol di quella Aquila negra», allora l'aquila nominata sopra potrebbe essere proprio Ferrante, o più in generale la dinastia aragonesa. L'aquila nera infatti faceva parte dello stemma aragonesa dei re di Sicilia voluto da Alfonso il Magnanimo: oltre al loro scudo araldico verghettato rosso e oro, il novello re aggiunse l'aquila degli Hoenhstaufen, quasi a voler suggerire un rapporto di continuità – anche dinastica (Alfonso era un erede di Costanza di Svevia, figlia di Manfredi) – con Federico II.

Il leone sembra invece essere, in questo caso, la figurazione allegorica di Venezia, città che estende i propri domini sul mare, limitando invece la presenza sulla terraferma («salvo un pié dietro ch'al natio paese / tenea posato»); il 19 maggio 1484 Venezia aveva ampliato i propri possedimenti fino alla pugliese Gallipoli a scapito del Regno di Napoli. Federico si era distinto, alla guida della

flotta aragonese, per la strenua guerra condotta contro le galee lagunari, tentando un'incursione, anche grazie al sostegno delle milizie pontificie, a Lissa e Curzola e ostacolando il commercio veneto nell'Adriatico. Gli scontri ebbero termine il 7 agosto 1484 con la pace di Bagnolo favorevole alla Serenissima; nonostante ciò la questione della supremazia sul Mediterraneo non era affatto risolta.

La seconda immagine che si presenta di fronte agli occhi del poeta riguarda invece, molto probabilmente, il conflitto turco-aragonese, che già aveva occupato i due testi rivolti rispettivamente a Ferrante e Alfonso duca di Calabria:

Così mirando sopra un palafreno,
che socto i pié tenea morto un fiero angue,
vidi ad Cavallo un Cavalier possente
et da la dextra havia tincta di sangue
la spada che recisa in sul terreno
havea la testa de quel gran serpente.

(*Perleone Visione*, 65-70)

Il serpente, incarnazione simbolica tradizionale del diavolo, non può che essere il turco, sconfitto ad Otranto nel 1481, ma ritenuto una minaccia costante per il Regno di Napoli e l'Italia tutta anche nei decenni successivi.

Nella terza visione il poeta vede un Cavaliere con alle spalle due angeli, uno con un bracciale d'oro e l'altro con una Mitra:

Sopra un cavalier in ahere stava
un angelo con capo e braccia in giuso;
un altro in ver l'ucel per poco spatio
nel simigliante gesto si monstrava
quello un aureo torque in man portava,
questo una mitra e quasi ciascun dessi
tempo aspectar pareva per poi calarsi

(*Perleone Visione*, 83-89)

I due angeli, anche alla luce dei simboli che recano, potrebbero rappresentare il potere pontificio; coerentemente alle due visioni precedenti, che pare facessero riferimento a fatti avvenuti nei primi anni '80, è verosimile credere che Perleoni pensasse specificamente alla figura di papa Sisto IV, che nel corso del suo pontificato fu un fedele e valido alleato del regno di Napoli.

Le ultime due apparizioni si rivelano invece più oscure e di dubbia interpretazione: il poeta vede nuovamente un leone che lecca il sangue di un colombrino morto e in un secondo momento orsi e fiere non meglio specificate

uscire da un antro oscuro; anche se è impossibile formulare un'ipotesi più precisa, non si può escludere che il poeta pensasse ai disordini causati dalla congiura baronale e che quindi le fiere altri non fossero se non i ribelli.

Dopo aver assistito ad altre «hor vision tremende hor vaghe», di cui nulla si sa più nel dettaglio, il poeta, sempre accompagnato dalla propria donna, vede comparire il profeta Gioacchino:

et mira come in Spirito se accorse
tant'anni inanzi el Iachin propheta
del nuovo dominar de Italya bella
(*Perleone Canzone* 6, 103-05)

A questo punto, infatti, il *viator* torna alla visione di primo grado, abbandonando quella di secondo creata dalla palla di vetro.

Con l'apparizione del santo il poeta comprende la profezia e vede comparire la figura scelta per dominare l'Italia; Rustico preferisce non rendere perspicua al lettore la sua agnizione: si può solo ipotizzare, con ragionevole certezza, che si tratti proprio di Federico.

Reso edotto sul futuro del Regno, il poeta abbandona la prima guida e fa il suo incontro con una donzella vestita di bianco che gli narra a parole la conclusiva profezia. Il cambio di guida, come nella *Commedia* dantesca, dà il senso di un'evoluzione spirituale e gnoseologica, confermata anche da alcune parole che il poeta stesso pronuncia a proposito della propria esperienza:

d'ogni passato error libero e sciolto
ma solo al dolce suo bel viso intento
vidi fruir in essa i pensier mey
tal che suspenso in l'alta prophetia
sì gran piacer sentei
(*Perleone Visione*, 123-27)

Nonostante l'evocazione del profeta Gioacchino da Fiore, sono le due donne a consentirgli di avere le visioni profetiche, la prima grazie ad una palla di vetro, la seconda riflettendo ella stessa i suoi pensieri e permettendogli di antivedere il futuro.

Se le apparizioni allegoriche descritte poco sopra erano probabilmente connesse ad alcuni fatti avvenuti nel corso degli anni '80 nel regno di Napoli, l'ultima si configura come una generica rievocazione dell'età dell'oro che tornerà

sotto l'Impero di un «Signore», in grado di riportare la pace e la giustizia in terra, favorendo inoltre la poesia e le arti.

Come già accennato, il testo si conclude con un congedo in cui il poeta chiede alla propria canzone di raggiungere Federico per comunicargli la profezia di gloria che lo riguarda. Nulla si sa invece sul ritorno del *viator* alla realtà dopo l'esperienza visionaria.

È plausibile credere che le prime visioni generate dalla palla di vetro siano in realtà profezie *post eventum*, scritte alla luce dei successi aragonesi contro Veneziani e Turchi, nella speranza che tali vittorie si consolidassero garantendo al regno pace e prosperità perpetua. L'ultima visione che evoca l'usurato *topos* dell'età dell'oro è invece chiaramente un auspicio generico, che risente dell'influenza dei pronostici di Giocchino da Fiore riguardo l'era dello Spirito Santo che avrebbe dovuto condurre l'umanità alla salvezza.

La canzone fu dunque composta non oltre gli anni '80 per celebrare l'astro nascente di Federico, divenuto per i suoi successi ammiraglio del regno.



Il canzoniere di Rustico Romano si rivela nel suo complesso un collettore di suggestioni eterogenee, organizzate secondo criteri eccentrici, ma meditati seppur non in linea con le tendenze del petrarchismo.

Assieme a De Jennaro, Perleoni è tra i poeti aragonesi quello che maggiormente accoglie e rielabora l'eredità dantesca, anzitutto a livello situazionale e diegetico, e – quale conseguenza diretta – anche lessicale e stilistico. Ciò costituisce un elemento importante di novità e originalità che scardina la supremazia petrarchesca.

Come molti altri scrittori napoletani, Rustico dedica ai concetti di fortuna, fato e virtù, numerose riflessioni, pur senza giungere a concepire una teoria organica e coerente: seppur ritenga che l'uomo manchi di autonomia perché eterodiretto dalla volontà divina, in alcuni testi encomiastici esalta la virtù, come unico mezzo per opporsi alla fortuna – magmatico insieme di forze accidentali – ed imporsi su di essa.

Il *Perleone*, forse anche per scelta programmatica, rinuncia a richiami ed echi di autori classici, concentrandosi sull'emulazione dei volgari, ed in particolar modo, come si è visto, di Dante, vera e propria *auctoritas* etica ed ideologica della raccolta.

La silloge, ed in particolar modo la prima sezione, riesce a mostrare la corte napoletana dal punto di vista di un autore 'esterno', ovvero non di formazione aragonese, imbevuto di valori repubblicani e legato, evidentemente, ad un ambiente culturale profondamente differente.

Va sempre ricordato inoltre che, seppur la raccolta sia stata allestita a Napoli, molti testi sono stati composti a Roma, quasi trent'anni prima della pubblicazione, risentendo dunque di tutt'altre suggestioni e essendo stati concepiti per assolvere a diverse finalità encomiastiche.

Nel panorama della lirica aragonese, il *Perleone* è la silloge maggiormente legata ad istanze di socializzazione e omaggio cortigiano: lo dimostrano le costanti e particolareggiate didascalie e la massiccia presenza di testi encomiastici raccolti in una sezione a parte definita dall'autore extravagante.

Seppur non si possa affatto dire che i risultati cui Perleoni giunga siano di assoluta originalità, bisogna ammettere che la sua silloge ha rappresentato per i poeti aragonesi un paradigma con cui confrontarsi, soprattutto per ciò che concerne la trattazione della materia politica e la sua organizzazione.

Non va inoltre dimenticato che il *Perleone* è l'unica silloge lirica aragonese pubblicata nel corso Quattrocento, quando la dinastia Trastàmara era ancora al potere; altre rimasero manoscritte, altre ancora vennero pubblicate quando ormai Napoli era sotto la dominazione spagnola, venendo così in parte spogliate dei significati politici.

3.

L'ENCOMIASTICA ELEGIACA: LE EPISTOLE METRICHE DI GIOVANNI COSENTINO

Giovanni Cosentino¹, nato nel 1432 in Calabria a Sant'Andrea Ionico, fu al servizio di Ippolita Sforza e Alfonso duca di Calabria, cui dedicò la sua opera poetica, interamente manoscritta e tradita dal codice Ital. 1053 della BNF.

Sul modello delle *Heroides* ovidiane, egli compose quattro epistole metriche in terzine dantesche, in cui finge che Ippolita si rivolga al marito assente, commentando gli eventi politici che lo tengono lontano dal regno.

La prima di esse si sofferma sull'episodio della guerra tra Napoli e Firenze (1478-80) in cui il duca di Calabria diede prova del suo valore militare, la seconda tratta della riconquista di Otranto (1480-81), la terza della guerra di Ferrara (1482-84) ed infine l'ultima della congiura dei baroni, conclusasi nel dicembre del 1486.

Le epistole vennero dunque scritte nel corso degli anni '80 del Quattrocento, certamente prima della morte di Ippolita, avvenuta il 19 agosto 1488.

¹ Le epistole sono pubblicate integralmente in F. Sica, *Poesia volgare a Napoli tra Quattro e Cinquecento: testi di G. Cosentino, Anonimo, G. Britonio*, Salerno, Edisud, 1991. Su Cosentino si veda la voce del *DBI* a cura di M. De Nichilo, vol. 30 (1984). Si segnala inoltre l'articolo di B. Croce, *Canti encomiastici di Giovanni Cosentino a Ippolita Sforza*, in «Archivio storico per le Province napoletane», 16 (1930), pp. 313-18 in cui si riportano alla luce per la prima volta questi testi; si segnala inoltre A. Falco, *I canti di Giovanni Cosentino a Ippolita Sforza*, in «La nuova ricerca», 3 (1994).

Esse appuntano l'attenzione su quattro momenti fondamentali della vita del regno e della carriera militare di Alfonso che si distinse per l'impegno profuso nel garantire salvezza e pace a Napoli e al re.

Le epistole sono precedute da una dedicatoria in prosa in cui l'autore presenta il proprio lavoro e esprime generici giudizi sulla poesia cortigiana. Egli afferma di aver voluto dar voce al dolore di Ippolita, afflitta dalla lontananza del marito e dalle continue guerre che coinvolgevano, più o meno direttamente, i sudditi aragonesi.

Cosentino ritiene che, dati i tempi, al poeta spetti il compito di comporre poesia eroica, così da lasciare eterna memoria delle gesta e delle imprese compiute dai regnanti.

Di conseguenza egli non può che condannare i generi d'intrattenimento cortigiano poiché inadatti a dare legittimazione e forza politica ai sovrani:

[...] ho prima voluto quella confortare in tanti casi adversi, et consequenter per questa inanimare li altri che sono in tale arte periti ad non dovere loro tempo consumare in frottole, driussole, strambotti, canzoni e sonetti, ma fare tintinnare la mente de' lectori in sì alte e digne materie, parte de l'invictissimo re don Ferrando, parte del magnanimo e Ill.mo Signor mio don Alfonso, duca de Calabria, e parte de V. Ill.ma, sotto de' quali protectione debe nascere Virgilio, Lucano e Horatio, acciò che ferventissimamente havessero possuto cantare le alte imprese del quilli e le eminentissime virtute de sì alta e gloriosa donna.

(Dedica)

Nell'elenco dei generi rifiutati mancano soltanto capitoli e poemi in terza rima, evidentemente, nell'opinione del poeta, preposti ad accogliere poesia politica-encomiastica.

Cosentino, come Sannazaro qualche anno più tardi, sostiene che la maturità artistica del poeta conduce all'abbandono dei generi di svago e di chiusura solipsistica (per esempio la lirica amorosa) a vantaggio di un'apertura a tematiche sociali e civili.

È importante sottolineare che proprio i valori laici e non più quelli religiosi guidano ed indirizzano la maturazione etica ed estetica della maggior parte dei poeti aragonesi: l'avvicinamento ad un ideale di vita cristiano non rappresenta il fine ultimo e obbligato del percorso descritto in canzonieri e poemi, ma anzi potrebbe addirittura ostacolare la presa di coscienza politica del poeta.

La riflessione di Cosentino sembra non considerare però che nel Quattrocento napoletano anche i generi occasionali e d'intrattenimento erano a tutti gli effetti degli strumenti politici. Come è già stato osservato e come doveva

apparire evidente anche allora, la materia encomiastica aragonese non ebbe mai un genere d'elezione, ma veniva accolta nelle forme più diverse, comprese strussule e frottole, e i poeti cortigiani erano pronti a farsi portavoce della propaganda regia, costruendo l'intreccio narrativo attorno a vicende storiche e politiche.

Altro punto non del tutto chiaro – se analizzato più nel dettaglio – riguarda le *auctoritates* che l'umanista chiama in causa: non si spiega infatti come mai egli scelga di accostare agli autori epici Virgilio e Lucano proprio Orazio che, seppur nelle *Odi* si profonda nell'elogio di Augusto, vanta una produzione, per natura e genere completamente diversa rispetto a quella degli altri due. Si deve ipotizzare, allora, che Cosentino abbia operato una scelta stilistica più che di genere eleggendo Virgilio, Orazio e Lucano a modelli letterari da seguire ed emulare anche nella produzione volgare. Rimane tuttavia singolare la scelta di non nominare Ovidio, cui il poeta si ispira per la struttura e il titolo stesso delle sue opere.

Le quattro epistole si contraddistinguono per una sovrabbondanza di reminiscenze classiche, che più che arricchire il tessuto poetico lo appesantiscono: le divagazioni, i parallelismi mitologici, le rievocazioni storiche interrompono di frequente il discorso che finisce per risultare poco perspicuo. Inoltre il poeta allude a personaggi e situazioni in termini oscuri, anche se non del tutto inintelligibili, soprattutto per un lettore dell'epoca; se nelle intenzioni dell'autore l'ostentata erudizione classica unita alla vaghezza dei riferimenti avrebbe dovuto conferire al tessuto poetico una maggiore eleganza e solennità, alla prova dei fatti ciò conduce soltanto ad una scarsa fruibilità.

Seguendo il modello elegiaco ovidiano, queste quattro epistole hanno l'ambizione di delineare il rapporto tra Alfonso ed Ippolita, ed in particolar la personalità e i sentimenti di quest'ultima.

Alfonso, nonostante sia il destinatario delle epistole è assente non solo fisicamente ma anche emotivamente; la donna esprime invece ripetutamente, con accorati slanci patetici, l'amore per il marito e la lealtà verso lo stato, consapevole di occupare un ruolo marginale sia all'interno della coppia sia nella gestione del regno.

La sua volontà risulta così annullata a causa della superiore ragione di stato che pur non condividendo sa di dovere accettare (*Ep.* I, 40-41 «e pur mi appago sotto il verde syrte / perché a Jove lascio il mio desire»). L'unica ragione che la Sforza conosce è quella dell'amore, sentimento totalizzante cui non si può opporre:

Amor m'ha dato la disciplina,
Marte me molesta con s'ua guerra:
battuta più che scoglio da marina,
(*Ep.* IV, 213-15)

All'amore disciplinato e disciplinante, anche perché legittimato dal vincolo matrimoniale, si oppone Marte, che però – è importante ribadirlo – non è un ostacolo alla salvezza dello stato, ma solo alla tranquillità familiare dei duchi di Calabria.

Come nel *Colibeto* di Galeota (50), la figura di Ippolita assume i contorni della Vergine Maria: è lei stessa, nella II epistola, a rivolgersi al marito con queste parole: «Tu me si patre, tu marito e figlio»; se dunque la Sforza s'identifica con la Vergine, Alfonso non può che essere Dio. Tuttavia se nel *Colibeto* la donna mette al servizio del popolo le proprie virtù mariane, nelle epistole di Cosentino, preserva la propria intimità, senza aprirsi mai alla dimensione pubblica.

Nonostante faccia esplicito riferimento, in ognuna delle quattro epistole, a fatti storici d'attualità, Ippolita non pare per nulla interessata a compiere riflessioni politiche a riguardo, ma anzi si rifugia sovente nella realtà intima degli affetti.

Senza considerare le cause e le conseguenze dello scatenarsi di un conflitto per il Mezzogiorno e l'Italia intera, la donna si limita a provare angoscia per la lontananza del marito e per i pericoli cui egli va incontro:

Non te ricordi da me meschinecta,
jovene sola, tutta abbandonata,
già so che vivi e so' s' vedovetta?
(*Ep.* II, 64-66)

Addirittura Ippolita chiede al marito di abbandonare l'impresa per amor suo, fingendo di dimenticare gli obblighi ufficiali che la posizione di Alfonso impone²:

² Dalle testimonianze storiche che sono giunte sino a noi sull'indole e l'educazione di Ippolita, Cosentino fa un grave torto alla duchessa nel descriverla come una donna chiusa alla realtà politica aragonese: seppur i primi anni del suo soggiorno partenopeo fossero caratterizzati da scene di gelosie nei confronti del marito sempre assente, dalla nostalgia per Milano e da una mancata integrazione nella nuova corte, con la maturità Ippolita seppe dare sfoggio di abilità diplomatiche non comuni, tanto da essere tenuta in altissima considerazione dagli Aragonesi che la interpellarono in più di una circostanza per ottenere suggerimenti ed informazioni sicure. A

Se tu di me te recordassi un' hora,
come fòne io, ben tu lassarisse
la grande impresa de to 'Lionora;
o più fervente tu te mostrarisse
ad vincere [...]
(*Ep.* III, 76-79)

La «Lionora» citata in questi versi è ovviamente la sorella di Alfonso e la moglie di Ercole d'Este. La Sforza riconduce gli esiti alterni della guerra all'insufficienza di motivazione del duca di Calabria nel fare ritorno a casa.

Il poeta pare difatti più interessato a definire la psicologia di Ippolita piuttosto che a contestualizzare storicamente e politicamente gli eventi rievocati che forniscono solo il pretesto per gli sfoghi e i lamenti della Sforza.

Qualche anno più tardi, con tutt'altro espediente retorico, come si vedrà meglio in seguito, anche Rogeri di Pacienza Nardò nel poema *Lo Balzino* tenterà di offrire un'immagine intima e familiare della coppia reale formata da Federico e Isabella del Balzo.

Gli esiti delle due operazioni sono però opposti: se qui i due sposi, nonostante i sentimenti professati da Ippolita, sembrano condurre vite separate, ne *Lo Balzino* Rogeri insiste sulla cooperazione dei coniugi per raggiungere un obiettivo comune, ovvero pacificare il regno e fare ritorno finalmente a Napoli. Isabella per prima si sente investita di un compito fondamentale ed esprime, esplicitamente ed implicitamente, una consapevolezza politica, che manca totalmente all'Ippolita di Cosentino. Inoltre la Del Balzo di Rogeri sa di essere un personaggio pubblico e pertanto sfrutta l'amore e la dedizione che le viene dimostrata per la causa del marito, sottoponendosi a sfilate e trionfi per legittimare il suo ruolo e guadagnarsi la fedeltà del popolo.

Ippolita invece è chiusa in un mondo che non lascia spazio alle istanze del reale e pur essendo emotivamente coinvolta nelle sorti del regno, non sembra né interessata a farsi portavoce della propaganda ufficiale aragonese né a offrire il proprio contributo.

La seconda epistola che tratta, come si è detto, della presa di Otranto, è quella che fa maggiormente appello al *pathos* e al sentimento di unità e coesione del regno.

proposito si veda il già citato V. Mele, *La creazione di una figura politica*, anche per gli opportuni rimandi bibliografici.

Il poeta indugia nella descrizione dello scelo compiuto dai turchi sulla popolazione innocente, mettendo in rilievo la ferocia degli invasori:

Marte bagnaro de sangue innocente,
tanto era dispietata loro ruina!

Crida lo sangue, con la carne e l'ossa
de quilli che ad furor fuoro dispinti
da questa vita per l'empia percossa.

Le tante, violate vergenette
fuôr poste ad sacco e mandate al bottino,
sacrate monache e donne perfecte?
(*Ep.* II, 35-36, 46-48, 79-81)

I versi di Cosentino si caratterizzano per una forte componente patetica, che esclude qualsiasi riflessione di più ampio respiro su tematiche politiche: nulla viene detto a proposito della causa dell'invasione né dell'indifferenza degli altri stati europei di fronte al fatto, né ancora sulla necessità di unirsi per combattere Maometto.

Ma il dolore della terra idrontina è lo stesso di Ippolita che, infatti, invoca il marito affinché intervenga prontamente ponendo fine a tale tragedia. Solo in questo caso la donna si espone pubblicamente, considerando la tragedia di Otranto non solo come un episodio che può minare la propria serenità familiare, ma come un evento sconvolgente per il regno intero. Tuttavia i suoi pensieri non si traducono in azione né si offrono, come conforto, alla popolazione locale: anch'essi, pur avendo come oggetto un fatto pubblico, si esprimono solo in privato e privati rimangono.

L'epistola si contraddistingue stilisticamente e retoricamente per il continuo ricorso all'imperativo con cui la donna formula la propria richiesta di aiuto ad Alfonso:

Succorri, Duca, a la nostra travaglia,
frena un poco la de spietata possa
a questi che non temeno pontaglia!

Soccurri, Duca, a lo gran vitupero
che fan quisti mastin', senza sapere
del loro errore, con acto severo.
(*Ep.* II, 43-45, 103-05)

E al grido della donna si unisce quello di Otranto:

Ah, hotrantina terra vedovetta,
tu piange la gran preda e po' lo Duca
chiami che venga per la to vendetta!
(*Ep.* II, 85-87)

Cosentino tratteggia un'Ippolita vicina dalle sorti della popolazione di Otranto e del regno tutto in un *climax* di tensione che raggiunge livelli parossistici (*Ep.* II, 131-32 «[...] tutta me contristo / con lacrime e suspir' [...]»; *Ep.* II, 181-82 «Hor pallidesco, hor de color arrossio, / hor tremo, hor iaczio, e hor piangendo strido»; *Ep.* II, 227-28 «perché tengo bagnato il seno, il pecto, / lacrime spisse che labesse al volto»).

L'epistola si conclude con una nuova, in questo caso entusiastica, invocazione imperativa con cui Ippolita prefigura ad Alfonso la gloria che potrebbe scaturire da tale impresa:

Hor su, per noi fa tanta difesa
acciò che sua de voi più chiara fama,
recuperando l'hotrantina presa;
e poi triumpha, ché 'l sceptro te chiama!
(*Ep.* II, 244-47)

La quarta epistola è invece interamente dedicata alla congiura dei baroni. Anche in questo caso, dalle parole di Ippolita risulta chiaro che essa venne scritta a rivolta conclusa.

Solo in quest'ultima Ippolita dimostra una maggiore consapevolezza critica e tenta infatti di giustificare le azioni compiute da Alfonso e da Ferrante, lettigimando così il loro potere:

To son le ragione, e le to fôro
dal principio, e ancho durerando
contro i nemici per darli martòro.
(*Ep.* IV, 7-9)

Il poeta, nelle vesti della duchessa di Calabria, condanna duramente i baroni, affermando che la loro pena verrà decisa direttamente da Dio; in questa maniera egli deresponsabilizza Ferrante ed inoltre rivendica una continuità forte tra l'agire terreno del re e la volontà divina:

Idio vorrà che l'ultimo supplicio
del loro fallo porteno la pena,
como ad corso de male principio.
(*Ep.* IV, 19-21)

Il re non assume il ruolo dello spietato vendicatore³, come invece in altri testi, ma anzi si mostra magnanimo e conciliante:

e ben divenne quel signore umile,
non remirando i danni trapassati,
monstrando ad altri quanto era gentile.
(*Ep.* IV, 70-72)

Ferrante concordò con i baroni un incontro, avvenuto a Miglionico nel settembre del 1485, nel tentativo di porre fine alla rivolta; l'esito non fu quello sperato e infatti, come noto, la guerra proseguì ancora qualche mese per concludersi con la schiacciante vittoria del potere regio.

Ippolita pronuncia contro i baroni aspri anatemi, invocando i poteri di maghe, eroi e divinità classiche affinché li annientino. L'invocazione si prolunga per più di cinquanta versi e nel suo complesso appare più un'ostentazione di cultura classica piuttosto che un sentito grido di sdegno. Ancora una volta l'eccesso di erudizione spezza il *pathos* distraendo dal tema principale del ternario.

Anche quest'ultima epistola si chiude con un ottativo ad Alfonso – «Hor su, refranca li toi oltraggiati» – affinché riporti la pace nel regno.

Come si è già accennato, nel panorama aragonese, i testi di Cosentino, per ciò che concerne temi e finalità possono essere accostati al ben più strutturato poema di Rogeri di Pacienza Nardò, intitolato *Lo Balzino*.

Per quanto concerne invece il metro e il genere, Cosentino offre un esempio di riuso classico delle *Heroides* ovidiane, con un'originale attualizzazione dei contenuti. Anche Galeota nel *Colibeto* si avvicina al modello ovidiano, limitandosi però a volgarizzare la materia di alcune epistole che viene accolta in metri vari della tradizione popolare.

La ben più ambiziosa operazione letteraria condotta da Cosentino, al di là dei risultati raggiunti, dimostra, ancora una volta, la disponibilità dei poeti aragonesi ad accogliere temi politici encomiastici in quasi ogni genere letterario. Se si guarda nel complesso al sistema letterario della Napoli del secondo

³ Nella *Satira morale e prophetica* di Perleoni, Ferrante diviene lo strumento della vendetta divina, pur tentando sempre una conciliazione con i ribelli.

Quattrocento si vede che poemi epici, didascalici, visioni, componimenti lirici, epistole metriche, farse, strussule, gliommeri contribuivano, a seconda della specifica connotazione di genere, a comporre un'immagine completa della dinastia regnante.

L'opera di Cosentino non è che un tassello di tale ritratto celebrativo, ma di particolare interesse perché abbandona l'apparato solenne e celebrativo per lasciare spazio ad un'immagine più intima e familiare dei regnanti, cosicché i sudditi potessero vederne il lato più umano e quindi sentirli più vicini alla loro sensibilità.

4.

IL COLIBETO DI FRANCESCO GALEOTA: L'AMORE IN POLITICA E LA POLITICA IN AMORE

Tra i poeti aragonesi minori il nome di Francesco Galeota è sempre stato, nei secoli, tra i più citati. Ciò si deve, probabilmente, all'interesse che la sua produzione lirica, eccentrica ed eterogenea, ha sempre suscitato ed al fatto che essa sia, molto più di altre, intrinsecamente legate alle dinamiche di vita cortigiana.

Francesco Galeota, poeta e funzionario di corte al servizio di re Ferrante, nacque nel 1450 da Carlo Galeota, appartenente alla nobile famiglia dei Capece. Combatté in Toscana e a Otranto a fianco di Alfonso duca di Calabria, proprio nel terribile anno – il 1480 – in cui la città venne assediata e conquistata dai turchi. Nel 1483 fece parte della delegazione reale che accompagnava l'eremita Francesco di Paola in Francia, su richiesta di Luigi XI, che sperava di ottenere una guarigione dalla sua grave malattia.

Egli svolse inoltre attività funzionarie in Oriente e in Spagna, che lo portarono per qualche tempo lontano da Napoli¹; lasciò ampia testimonianza dei suoi viaggi nelle rime in cui esprime nostalgia per la città natale e stupore e curiosità per i paesi in cui soggiornò.

¹ Sui dati biografici di Galeota e relativa bibliografia si veda la voce del *DBI* a cura di M. Colletti vol. 51 (1998). Sull'attività diplomatica di Galeota si veda B. Figliuolo, *Su Francesco Galeota, poeta e diplomatico napoletano del secondo Quattrocento*, «Archivio Storico per le province napoletane», 126 (2008), pp. 93-106 pubblica alcune lettere diplomatiche di Galeota al fine di ricostruirne gli spostamenti e le attività.

Nel 1484 Galeota divenne segretario di Ferrante e con la nomina ottenne importanti incarichi diplomatici, che, anche in questo caso, lo portarono a viaggiare in Italia ed in Europa; alla morte del re, nonostante il servizio quasi decennale, si schierò con la fazione angioina sostenendo Carlo VIII. Tuttavia una volta che Federico ebbe ripreso il potere Galeota si riaccostò agli Aragonesi recuperando le terre che gli erano state confiscate a seguito del tradimento. Morì nel 1497 senza vedere la disfatta definitiva di Federico e quindi della dinastia aragonese di Napoli.

Il canzoniere di Galeota – significativamente chiamato dal suo autore ‘colibeto’² – si compone di un totale di settantatre lettere in prosa, e ben duecentocinquantatre poesie, singole e raggruppate.

Esso venne composto negli anni ‘80, come indicano chiaramente le allusioni ai fatti di Otranto (1480-81) e alla congiura dei baroni (1484-86), e presumibilmente allestito non oltre il 1487-88.

La lettera dedicatoria che apre la raccolta è rivolta a Costanza d’Avalos, una delle donne più potenti del regno attorno a cui si radunò un cenacolo di poeti e intellettuali che le dedicarono numerosi testi encomiastici e consolatori.

La silloge di Galeota è tradita da due manoscritti, il cod. membranaceo XVII, 1 della Biblioteca Nazionale di Napoli, purtroppo acefalo e mutilo nella parte finale, e l’Estense α M. 7. 32 [ital. 1168], in cui si può leggere l’epistola dedicatoria. È qui che l’autore conia la definizione di *Colibeto* («imperò che tu sei più presto un colibetto de cosse varie che quaterno né libro a qualche laudabile fine scripto») per la propria raccolta, definizione che dà conto della mescolanza, priva di un chiaro disegno narrativo o macrotestuale, dei testi prosastici, che comprendono anche una novella, e i componimenti poetici.

Alcune rime di Galeota si possono leggere pure nel codice Riccardiano 2752, studiato da Giovanni Parenti³, nel Vat. Lat. 10656 e nel parigino 1035, che tramanda il noto *Cansonero* del Conte di Popoli.

Il primo ad interessarsi a Galeota in epoca moderna fu Francesco Flamini che pubblicò in un articolo, corredato da un’introduzione biografica e una breve

² Galeota definisce la propria raccolta nell’epistola di dedica un “colibeto” (come riporta Santagata in *La lirica aragonese*, p. 181 dal latino ‘quolibet’ «di qualsiasi (argomento)»). Lo studioso osserva inoltre che «la sua raccolta non sopporta alcuna analisi che ricerchi strutture architettoniche o tessiture che in qualche modo ne garantiscano una tenuta unitaria». (*Ivi*, p. 180). Inoltre mette in rilievo lo scarto tra questa raccolta di lirica occasionale e canzonieri come quelli di Aloisio, autore molto più consapevole di meccanismi di coesione macrotestuale.

³ G. Parenti, *Antonio Carazolo desamato*.

descrizione del canzoniere, alcuni testi, per la maggior parte di tema politico-encomiastico tratti dal codice estense⁴.

Nel 1955 Cianflone in appendice ad un suo studio su Galeota editò ben cento strambotti tratti dal cod. Riccardiano 2752⁵.

Ma per l'edizione critica del *Colibeto* bisogna attendere il 1987, quando Bronzini, a partire dal codice napoletano XVII, 1⁶, pubblicò integralmente la «raccolta di diverse lettere e canzoni amorose» (così è difatti intitolata nel manoscritto), senza alcun commento, se non l'apparato filologico.

Come si evince chiaramente anche da una lettura cursoria del *Colibeto*, Galeota esprime una chiara predilezione per le forme popolari e popolareggianti, in particolare strambotti⁷, nelle quali però, al fine di nobilitarle, accoglie temi e motivi della tradizione lirica alta sfruttando al meglio la loro duttilità. Oltre agli strambotti, usati spesso in serie a formare epistole d'amore o lunghi dialoghi e dispute, sono accolte nella silloge barzellette di tipo meridionale, chiuse quindi da uno strambotto, uno gliomaro dedicato a Federico d'Aragona, una frottola e un'orazione sacra anch'essa in ottave. I metri della lirica alta sono in numero piuttosto esiguo: nove sonetti, due canzoni, un madrigale, una ballata grande e due capitoli. Da un punto di vista tematico, il *Colibeto* si contraddistingue per un numero assai cospicuo di testi di natura bucolica in cui il poeta si presenta con uno pseudonimo fisso – Silvio – e la donna amata prende invece il nome di Tirinthis. Ad essi si accostano testi di natura gnomica, come la «Cansone de proverbij d'una consonansia» (75), e didascalica, in cui il poeta espone precetti perlopiù di natura amorosa.

⁴ F. Flamini, *Francesco Galeota, gentiluomo napoletano del Quattrocento e il suo inedito canzoniere*, «Giornale storico della letteratura italiana», 20 (1892), pp. 1-78; qualche anno dopo Pèrcopo in *Artisti e scrittori aragonesi. Contribuzione ad uno studio su Napoli nel Rinascimento*, Napoli, Giannini, 1895, nella sezione dedicata a Galeota (pp.17-33) ricostruisce la vita e l'attività di corte del poeta correggendo alcuni dati e interpretazioni proposte da Flamini.

⁵ G. Cianflone, *Francesco Galeota: strambottista napoletano del '400. In appendice edizione critica di cento strambotti inediti*, Napoli, Conte, 1955.

⁶ F. Galeota, *Canzoniere ed epistolario (dal cod. XVII.1 della biblioteca nazionale di Napoli)*, a cura di G. B. Bronzini, «Archivio storico per le province napoletane» 104 (1986), pp. 19-157 e 106 (1988), pp. 35-133. Si segnala inoltre l'opera in tre volumi G. B. Bronzini, *Testi e temi di letteratura popolare*, Bari, Adriatica, 1974-77, in cui fornisce la trascrizione del codice napoletano XVII, 1 (vol. 2) e del codice estense ital. 1168 (vol. 3). Le sole epistole del *Colibeto* sono state pubblicate in F. Galeota, *Le lettere del 'Colibeto'*, a cura di V. Formentin, Napoli, Liguori, 1987, corredate da spogli e rilievi di carattere linguistico.

⁷ Gli strambotti sono di tipo meridionale ovvero costituiti da otto versi a rima alternata. Un ristretto gruppo è invece costituito da dieci versi, sempre a rima alternata, o con un distico baciato finale. Altri ancora possono essere caudati.

Come si è detto, ai componimenti poetici si alternano delle prose, il più delle volte epistole amorose d'ispirazione ovidiana, ma anche testi di dedica ai regnanti e ad alti membri della famiglia reale; la presenza di una novella, infine, dedicata a Eleonora d'Aragona, rende ancora più *sui generis* la struttura di questo canzoniere⁸.

Nel suo complesso il *Colibeto* di Galeota si configura come un coacervo di suggestioni provenienti da tradizioni diverse – gnomica, didascalica, lirica, devozionale, politica, bucolica – fuse insieme in un organico insieme non sempre coerente.

La mancanza di unità è in realtà solo apparente: un filo sottile lega i componimenti così che nel loro complesso essi assumono un senso aggiuntivo proprio in virtù della loro vicinanza. Certo, non si può né si deve tentare di ridurre il *Colibeto* ad un ordine di tipo petrarchesco, né per quanto concerne la diegesi, né tantomeno per ciò che riguarda lo stile. Ma non per questo esso può essere derubricato a prodotto disordinato, soggetto solo all'occasionalità cortigiana.

Difatti Maria Corti, nell'introduzione all'edizione delle *Rime* di De Jennaro, è pronta a riconoscere che Galeota insieme a De Jennaro e Rustico Romano abbia una posizione di rilievo tra i petrarchisti napoletani sia per la vastità della sua produzione sia per la rilevanza che essa acquisì all'interno della corte aragonese e non ultimo per il fitto intreccio di relazione che instaurò con altre produzioni coeve.

Nonostante la distanza dai *Rvf*, la Corti accoglie Galeota nel novero dei petrarchisti napoletani riconoscendogli un'importanza di primo livello. Santagata invece, sulla base dei rilievi metrici, ritiene Galeota estraneo alla tradizione petrarchista poiché dipendente in maniera totale da moduli della lirica provinciale e locale. Lo studioso afferma che «la peculiarità dello “strambottista” Galeota emerge nitidamente da un confronto con le altre raccolte della “vecchia guardia” aragonese; basta un solo dato a definirla: in nessun'altra raccolta figurano strambotti e barzellette. Scrive il Dionisotti [*Fortuna metrica del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia medioevale e umanistica», 17 (1974), p. 98] che “la riscoperta del Petrarca imponeva al De Jennaro, al Perleoni, al Cariteo, e al Sannazaro lo scarto dei metri popolareschi”⁹. Di qui, conclude Santagata, la differenza macroscopica con gli altri canzonieri aragonesi che mostrano, pur nella

⁸ Si tratta della novella *Americo di Gascogna e il falcone d'oro* in cui Galeota riprende il tema orientale-europeo del morto riconoscente. Per indicazioni bibliografiche minime si rimanda a F. Galeota, *Canzoniere ed epistolario*, introd., p. 27.

⁹ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 255.

loro diversità, senza mai il ricorso ad un modello unico, una maggiore aderenza ai *Rvf* per quanto riguarda la metrica, lo stile e la lingua.

Tuttavia Galeota non rinuncia al riuso di stilemi e moduli petrarcheschi, quasi sempre però nella direzione dell'*amplificatio* iperbolica. Così è infatti per la catena di strambotti 101 in cui si vede chiaramente in filigrana l'esordio di *Rvf* 129 «Di pensier in pensier, di monte in monte» dilatato per l'intera estensione del componimento (ben sette stanze):

Di ponto in ponto tu me fai durare
de hora in hora più grave è 'l tormento,
de giorno in giorno tu me fai passare
de mese in mese el vivere con lamento,
de anno in anno misero campare
tu me fai sempre vivere in distento,
de tempo in tempo in lacrime sì amare
nutrico l'alma mia che no la sento.

(*Colibeto* 101, 1)

Lo strambotto 104 è costruito invece sulla falsariga di *Rvf* 134 «Pace non trovo e non ho da far guerra»:

vivo in piacere, et pascome de guai,
sto senza doglia, et campo de dolore,
sempre sto fermo, et non riposo mai
[...]

(*Colibeto* 104, 1-3)

Mentre il 220 prende a modello *Rvf* 61, già erede di una ricca tradizione di testi in benedizione:

Io benedico el tempo e 'l punto e l' hora,
e 'l giorno e lla stagione e ll'anno e 'l mese,
la terra e 'l ciel e ll'acqua e 'l focho anchora
e 'l locho dove Amor sciolto mi prese

(*Colibeto* 220, 1-4)

estenedendo il modulo agli elementi naturali che apparentemente non dovrebbero avere nulla a che fare con la donna e il momento dell'innamoramento.

Questa serie minima di esempi può chiudersi significativamente con il sonetto 213, che risente dell'influenza, in questo caso anche metrica, di *Rvf* 365:

Padre del cielo e di la terra artista,
eterno di pianeti almo factore,
degli elementi e d'ogni causa autore,
havendola ordenata e ben provista.
(*Colibeto* 213, 1-4)

La pur evidente vicinanza a Petrarca – per altro non metodica – non determina però, come si è detto, un'adesione, neppure parziale, al modello dei *Rvf*, né da un punto di vista stilistico né da quello diegetico in quanto al *Colibeto* manca un vero e proprio esordio e una trama narrativa riconoscibile con una sua determinata conclusione.

Galeota mostra di amare moltissimo le figure del suono, quali paronomasie e allitterazioni, anch'esse tipiche della poesia orale e popolare; i testi del *Colibeto* sono difatti ricchi di *refrain*, ripetizioni di medesime stringhe in posizione omologa (in apertura o chiusura di ogni strambotto che compone una catena, per esempio) e *coblas capfinidas*: tutto ciò contribuisce a creare un effetto di eco fonico e concettuale che rafforza in maniera significativa i contenuti e gli stati d'animo espressi, oltre ad attribuire un ritmo musicale ben percepibile all'intero canzoniere.

Nella raccolta si trovano accostati inoltre registri stilistici e generi letterari diversissimi senza che l'autore ne giustifichi la presenza con riflessioni metaletterarie, nonostante si mostri consapevole dell'estrema eterogeneità della propria silloge.

1. *Temî e narrazione*

È praticamente impossibile ricostruire una trama narrativa coerente all'interno del *Colibeto*, non solo perché Galeota rifiuta lo sviluppo diegetico dei *Rvf*, ma anche perché pochissimi sono i riferimenti alla donna amata (o alle donne amate) a cominciare dal nome. Come si è detto, nei componimenti bucolici la donna prende il nome di Tirinthia, mentre in alcuni testi conclusivi fa la sua comparsa il nome di Aurora. Non è chiaro, dunque se si tratti di nomi allegorici che fanno riferimento alla medesima figura, o se nella silloge si susseguano intrecci amorosi diversi.

Galeota non pare insensibile alla tematica morale e devozionale, anche se essa non assume mai un ruolo strutturante come è invece nei *Rvf* e in molti altri

canzonieri petrarchisti: i testi penitenziali sono dunque degli inserti che non imprimono alcun cambiamento sul tessuto narrativo circostante.

Il poeta inoltre non si mostra interessato al raggiungimento né della gloria personale né dell'alloro poetico. Anzi, a differenza di Aloisio che pur non rivendicandola per sé anelava alla fama per i propri signori, Galeota si dimostra invece estraneo a tale tensione. L'encomio ai regnanti pare non avere nel *Colibeto* alcuna finalità pratica: la volontà di eternare il ricordo dei sovrani e di legittimare il loro ruolo non rappresenta, almeno nelle dichiarazioni d'intenti, una priorità per il poeta.

Difatti, come si vedrà meglio, la poesia politica di Galeota si propone anzitutto di descrivere il rapporto tra il re e i suoi sudditi come quello che intercorre tra due amanti, nel tentativo di educare l'uno al buon governo e gli altri alla fedeltà e alla lealtà. Tale obiettivo è articolato con chiarezza e coerenza, come denuncia la fitta rete di relazioni intertestuali che si estende per l'intera ampiezza del *Colibeto*.

Ciò riduce la poesia celebrativa ad una dimensione intima, talvolta addirittura lirica, eliminando quasi del tutto la componente trionfale.

Allo stesso modo, i riferimenti extratestuali sono sovente filtrati e riadattati per essere accolti in un tradizionale intreccio amoroso: il re assente per una pestilenza diviene un amante che abbandona l'amata, le riflessioni sulla fedeltà in amore celano in realtà allusioni agli intrighi baronali. In questa prospettiva, come è facile intuire, le rievocazioni storiche e le profezie sono del tutto lasciate da parte.

Inoltre, il substrato ideologico romano, centrale in molti altri poeti, qui è del tutto assente, come assenti sono paragoni e parallelismi con figure storiche e mitologiche dell'antichità. Se da una parte ciò depaupera i testi di una sostanziosa e sostanziale componente ideologica, iconografica e soprattutto etica, dall'altra gli Aragonesi risultano eccezionali in sé e per sé, senza possibilità di confronto con il passato. Inoltre, anche questa caratteristica è una diretta conseguenza della preferenza dell'autore per situazioni narrative ed immagini della poesia erotica (e forme della poesia popolare), per cui nel *Colibeto* ogni tema è ricondotto alla sfera amorosa.

Allo stesso modo l'autore non cerca neppure di fare leva su miti e leggende di storia locale, come la fondazione di Napoli da parte della sirena Partenope, né tenta di rievocare nobilitandole le origini spagnole dei regnanti.

Nella poesia politica del *Colibeto* si intrecciano, dunque, la componente amorosa e quella didascalica, in maniera piuttosto insolita, se si guarda agli esiti

delle altre sillogi aragonesi. In particolar modo l'assenza di suggestioni trionfali appare curiosa in un contesto poetico tanto legato a tale immaginario allegorico, e pure la presenza di un così massiccio substrato didascalico appare assai raro nella poesia politica aragonese e non solo.

2. *La politica sub specie amoris*

All'interno del *Colibeto*, come negli altri canzonieri aragonesi, sono accolti svariati componimenti, non necessariamente di tema politico, dedicati ad alcuni membri della casata regnante. Nonostante l'altezza dei dedicatari Galeota predilige, anche in questo caso, forme metriche popolari, in particolar modo strambotti.

La maggior parte di questi testi, se non fossero destinati ai sovrani, apparirebbero come dei tradizionali componimenti amorosi, in cui viene descritto il tormentoso rapporto tra amante e amata; tuttavia, proprio la dedica induce a riflettere meglio sulla possibilità che essi possano celare dei significati politici.

Il primo testo politico che si incontra nel *Colibeto* è il ternario 50 dedicato ad Ippolita Sforza, duchessa di Calabria, in cui la nobildonna viene implicitamente paragonata alla Vergine. Se De Jennaro e Masuccio avevano fatto assurgere la futura regina a simbolo di pudicizia, e Aloisio l'aveva esaltata perché foriera di pace, Galeota le attribuisce persino le stesse virtù e gli stessi poteri della Vergine, tanto che se non ci fosse la dedica, non sarebbe difficile interpretare questi versi come una vera e propria invocazione mariana.

La donna è infatti colei cui gli uomini si rivolgono per ottenere soccorso, poiché ella sola è in grado di contrastare le ire del cielo:

benigna a chi te pregha e chi te chiama,
soccorso a qualunque anima affannata,
vidi la terra che sovente brama
la tua salute al suo remedio prima,
che per amore e reverencia t'ama.
(*Colibeto* 50, 8-12)

Il poeta allude pure alle sofferenze di Napoli («Videla come piange e sse dellima / Napoli bella toa da parte in parte, / ch'io non so dirlo in angosciosa rima»), ma, ad esclusione di questo riferimento alla città partenopea, il testo non contiene in apparenza alcuna allusione politica, ed anzi, se privato della

didascalia, i suoi contenuti sarebbero, appunto, quelli di un tradizionale componimento devozionale.

Nel testo 53, dedicato a Federico principe di Capua, il poeta esprime un messaggio di fedeltà assoluta, apparentemente rivolto ad una donna. Tuttavia, proprio perché il dedicatario è un membro illustre della casa reale, esso potrebbe arricchirsi di un significato politico; per traslato, come un'amante deve fedeltà all'amata così i sudditi devono fedeltà e amore al proprio re:

la vera fede de la mia liansa
come oro al fuocho e nelle fiamme dura,
per lettere te adviso de certansa,
ch'io più non voglio amando altra ventura.
(*Colibeto*, 53 2, 5-8)

Difatti la quasi totalità dei componimenti politici di Galeota punta l'attenzione proprio sull'importanza della lealtà e della fedeltà in un rapporto d'amore. Non bisogna dimenticare che il *Colibeto* venne scritto ed allestito nel periodo della congiura dei baroni, nel momento cioè in cui il rapporto di reciproca fedeltà tra sudditi e re venne meno. Attraverso il lessico della lirica amorosa, il poeta pare voler trasmettere dei chiari messaggi politici, senza fare accenno alla situazione di profonda crisi che stava vivendo allora il regno.

Nell'epistola III, sempre rivolta a Federico, e nella XXVIII a Ferrante, il poeta dichiara tutta la sua lealtà alla casata regnante:

«ché essendo tu solo albergho immortale del mio obiecto, riposo di gravi affanni, porto de la mia inquiete fortuna, speranza d'ogni mia luce et via de la mia salute»
(*Colibeto* III)

Et, però, Signore mio, se t'è per necessario de bisogno torcereme la vista, amame col core, come io amo a tte, et se no llo cridi, vogli esserne sicuro, ché se l'adverso fosse toglieme non tanto da la toa presencia, ma da la propria vita mia amara in tanta parte.
(*Colibeto* XXVIII)

Come si vede, anche nei testi in cui Galeota si rivolge in maniera esplicita al proprio signore, continua ad usare un lessico connotato in senso erotico, facendo sempre leva sul concetto di amore.

Non diversamente l'«Epistola mandata a lo illustrissimo Signore principe de Capua» (XLV) descrive ancora un amore puro, integro, solidissimo, che soltanto nell'ultimo rigo si scopre essere rivolto ad una donna:

la mia fede non è meno simulata, né rocta, ma integra, caldissima e verdatara. El cor non è cambiato, l'anima non è pentita, e l'amor mio non è mobile, debile, né palese, ma fortissimo, stabile e secretario; non è diviso, pigro, disliale, ma unico, sollicito, fidele, non superbo, crodele e disconoscente, ma grato, humanissimo e benigno [...]

(*Colibeto* XLV)

Come si vede, le parole e i termini usati da Galeota sono identici, sia che egli si rivolga al sovrano sia che si rivolga ad una donna. L'ambiguità e il disorientamento iniziali vengono superati dalla comprensione del doppio registro usato dal poeta: la poesia politica, priva di un lessico autonomo nel *Colibeto*, mutua quello della lirica amorosa e a sua volta quest'ultima può arricchirsi di nuovi significati.

Particolarmente significativa per il discorso che si sta seguendo è la catena di strambotti 141 «Epistola in rima al tempo de la pestilencia in lamento per parte de la terra valerosa de Napuli al suo signore Re Don Ferrando»; in questi versi Napoli si rivolge al re come una donna innamorata che chiede al suo amante di non lasciarla perché solo in lui può trovare la salvezza; Galeota formula la richiesta a re Ferrante sfruttando stilemi e *topoi* della poesia amorosa di lontananza:

De la to vista io sono consolata,
pensando al grande amor che m'ha' portato
per esser toa fedele sempre stata
e sopra ogni altra cosa da me amato;
tu m'hai difesa con la giusta spata,
per me con tanti affanni hai fatigato,
non credo d'esser mai dimenticata,
ché 'n segno del mio amor vai coronato.

(*Colibeto* 141, 6)

In questi versi il sentimento amoroso equivale al senso dello stato e al buon governo: la città si mantiene fedele al suo amante – garantendogli la conservazione del potere – e pertanto deve essere da lui ricompensata e protetta. Egli rende dunque esplicito il parallelismo amante-amata re-sudditi/città, fornendo una chiave di lettura anche per gli altri testi in cui l'interpretazione politica di stilemi amorosi può sembrare meno evidente.

Il componimento che segue, il 142, crea una commistione ancora più profonda e allo stesso tempo intellettualmente raffinata tra la tematica amorosa e quella politica: difatti, come annuncia la didascalia, il poeta si propone di esporre

al re don Ferrante, quali siano le virtù che un buon amante dovrebbe possedere; tali virtù sembrano coincidere proprio con le qualità che Pontano individua in un buon principe nel trattato *De Principe*¹⁰.

In 142 infatti il poeta mira a riprodurre l'insieme di precetti proposti dalla trattatistica politica, nella sua fase di elaborazione pre-machiavellica, ancora legata ad una descrizione utopica del monarca perfetto, per cui il principe avrebbe dovuto regnare in pace e armonia grazie all'amore. L'amore quindi, con le sue regole, diviene una forma di educazione alla misura e il linguaggio della poesia amorosa descrive l'ideale del buon governo. Un buon re, come un buon amante, si deve mettere a totale disposizione della donna, immagine dello Stato; a sua volta la donna, malgrado sia servita, è in una posizione di subordinazione e dipendenza rispetto all'uomo, unico in grado di garantire il suo benessere. Il sentimento che li lega è un amore che prevede dedizione e totale reciprocità. In questa prospettiva infatti l'amore si sovrappone alla perfetta gestione dello stato.

La lettera dedicatoria a Ferrante (LIX), seguita da una lunghissima corona di strambotti (180) pare confermare definitivamente l'intreccio tematico tra amore e politica nel *Colibeto*.

Nell'epistola, Galeota fa un chiaro accenno, uno dei pochissimi, alla congiura dei baroni e ai foschi intrighi e tradimenti degli anni 1484-86:

E come, o Signor mio, tu hai piatosamente raccolti colloro che a gran torto da te erano fugiti, et perdonato a quelli che manualmente te volsero col ferro venenato occidere; come tu solo in meço de tanti adversarij te hai saputo da essi et da la Fortuna defendere; come con uno viso et uno aspecto sincero te sei nelle cose adverse et nelle prospere dimostrato.

(*Colibeto* LIX)

Come si è visto e come si vedrà meglio in seguito, ogni volta che i poeti aragonesi ricordano la congiura baronale elogiano la magnanimità di Ferrante verso i ribelli.

Forse proprio il comportamento tanto crudele e vendicativo del re – solo apparentemente magnanimo – obbligava gli scrittori cortigiani a mitigare, se non proprio occultare la realtà con l'elogio della clemenza regia. Soltanto Rustico Romano, come si è visto, nella *Satyra morale e prophetica*, esprime sincera compassione nei confronti delle sorti toccate al segretario Antonello De Petrucciis

¹⁰ Sull'argomento mi permetto di rimandare al mio *Il canzoniere di Francesco Galeota tra etica amorosa e precettistica politica*, in «Critica letteraria», 156 (2012), pp. 419-35.

e a Francesco Coppola, così da porre l'accento – pur senza accusare Ferrante – sulla barbarie e l'inumanità causata dalla crisi politica del regno.

La successiva catena di strambotti (*Colibeto* 180) sembra, anche in questo caso, un normale componimento amoroso di lontananza: Silvio, alter-ego bucolico del poeta, si trova costretto ad abbandonare Napoli e la sua amata; tutta la prima parte del testo accoglie un lungo e straziante dialogo tra i due amanti, reciprocamente innamorati. Nella seconda parte, Silvio, ormai giunto nelle selve si confronta con un Remito su questioni che riguardano, almeno a prima vista, la natura dell'amore.

Il testo si contraddistingue inoltre per l'insolita presenza dell'«autore», che in alcuni strambotti commenta, da un punto di vista esterno e onnisciente, le sorti dei due amanti, esprimendo partecipazione e commozione per il destino toccato loro.

La dedica a Ferrante¹¹ si rivela essere anche in questo caso il segnale della presenza di un sottotesto politico.

Anzitutto la donna non è solo amata, ma anche amante, particolare poco comune nei canzonieri lirici e nel *Colibeto* stesso, in cui quasi sempre viene presentato un sentimento unilaterale e disforico. La perfetta intesa tra i due amanti, immediatamente scardinata nel componimento successivo, potrebbe allegoricamente sublimare il rapporto tra il re e i suoi sudditi.

La definizione che la donna dà di se stessa dopo l'abbandono di Silvio – «vedova et captiva» (*Colibeto* 180, 2, 8) – risulta topica soprattutto in contesto politico, in quanto coincide con la raffigurazione dantesca di Roma, abbandonata dal suo signore imperatore e con numerose altre immagini che i poeti partenopei danno in poesia della loro capitale¹².

E, sempre nel *Colibeto*, nel già visto lamento di Napoli a Ferrante (141), il cui tema è invece evidentemente politico, la personificazione della capitale partenopea, come la donna abbandonata da Silvio, si definisce «vedova» (*Colibeto* 141, 3, 1-2 «Vedova et sola sono da te absente, / misera, dolorosa e tempestata») e fa appello all'ardente amore dell'amante-re affinché la salvi dal completo disfacimento (*Colibeto* 141, 7, 6).

¹¹ La rubrica [LIX] recita: «Comensa uno Dialogo facto partendose da la sua amante; et se pose nome Silvio, che per alghun tempo nelle selve se stette ad scrivere; el quale dialogho con sua sequente epistola donò a la M^aaestà de l'invictissimo S. Re don Ferrante de Aragona, Re de la gran Sicilia, suo bon signor».

¹² L'ipotesto cui molti poeti aragonesi fanno riferimento è *Pg* VI, 112-114 «Vieni a veder la tua Roma che piagne / vedova e sola, e dì e notte chiama: / “Cesare mio, perché non m'accompagne?». De Jennaro in *Rime*, 14, 51 chiama Roma «derelitta vedovella stanca».

Inoltre Silvio, parlando al Remito, allude più volte all'amata con il nome di «Sirena», come per esempio nello strambotto 46:

Sirena mia, col tuo dolce cantare
nel fondo de la rota m'hai tirato,
non sai ch'io moro per soverchio amare,
non sai ch'io piango de l'altrui peccato
(*Colibeto* 180, 46, 1-4)

Il termine «sirena» è nella poesia aragonese un *senhal* preciso ed inequivocabile che indica concretamente Napoli o, in altri casi, l'idea più astratta di Stato. Non si danno casi in cui «sirena» alluda semplicemente alla donna amata. Da questi indizi si può facilmente dedurre che alla figura dell'amata si sovrappone quella di Napoli così che il testo possa subire una doppia interpretazione, amorosa e politica.

Nella seconda parte del componimento il Remito chiede al poeta i motivi che l'hanno costretto all'esilio, ricevendo come risposta una generica invettiva nei confronti della crudele Fortuna:

El mio paese è la Italia bella,
Parthenope mia terra anco se dice;
misero me, che la Fortuna è quella
che me n'ha tolto, ch'altro mal non fici
(*Colibeto* 180, 55, 1-4)

Ma il Remito insiste, non accontentandosi di una così generica spiegazione, ed anzi incalza Silvio mostrandogli quanto il suo nome e le sue imprese siano note persino nelle selve (*Colibeto* 180, 58 e 60); Silvio ammette di aver perso la libertà, ma ancora è recalcitrante a dichiararne la causa:

La libertate mia altro la tene,
come li piace al suo voler me volta,
quanto più dico più me adiungo pena,
che la mia vita è presa e va disciolta.
(*Colibeto* 180, 61, 1-4)

Dalle parole pronunciate in seguito da Silvio pare proprio che la causa di tanto dolore sia da attribuire, oltre che ai rovesci di Fortuna, pure all'amore; tuttavia la solennità con cui il Remito ribatte e il lessico bellico utilizzato lasciano aperte altre possibili interpretazioni:

Gran fatica e perigliosa impresa
pigliasti allora quando amor voliste,
ma chi ben ama mai teme d'offesa:
come ne la toa guerra non perdiste?
Come non fosti pronto alla difesa?
Come fugendo qui te 'nde veniste?
et non la sciogli al tempo che porriste?
(*Colibeto* 180, 66)

Seppur le metafore belliche siano assai frequenti nella poesia amorosa, in questo caso esse potrebbero riferirsi anche alla situazione sociale del regno: re Ferrante, pur dimostrandosi un buon amante fedele e leale, si è fatto trovare del tutto impreparato a fronteggiare una guerra e ad organizzare una difesa dagli attacchi dei baroni. Si ricordi inoltre che sia l'*Arcadia* di Sannazaro sia la *Pastorale* di De Jennaro descrivono un esilio in luoghi solitari sullo sfondo della congiura dei baroni.

La risposta di Silvio sfrutta nuovamente i medesimi traslati, che più che metafore, sembrano essere la fedele trasfigurazione poetica della crisi politica del regno:

Misero me, ch'è morta la speranza
e lo amor vive e sempre più rinova;
no me poria giovar nulla possança,
ingegno o arme, né null'altra prova;
non basta tradimento, non lianza
[...]
(*Colibeto* 180, 67, 1-5)

E ancora, il Remito nelle sue risposte fa riferimento al tradimento, all'inganno e alla mancanza di fede nell'amore:

Di me ti fida, ch'io anchora foi
al mondo e per fortuna assai dolente,
e per li inganni e tradimenti soi
io vinni in parte ove no alberga gente.
(*Colibeto* 180, 56, 5-8)

Come non pensi che l'amor fallace
ei senza fede e mai non vede lume?
In ipso non fo mai tranquilla pace,
in ipso non fo mai vero costume.

(*Colibeto* 180, 68, 1-4)

Più che generiche riprovazioni del tempo presente, questi versi sembrano alludere concretamente alla congiura dei baroni, proprio alla luce della lettera dedicatoria cui già si è accennato. Si tratterebbe, anche in questo caso, di una poesia politica *sub specie amoris* per cui *topoi* ed espressioni tradizionalmente legati alla tematica amorosa sono in realtà riconducibili a quella politica.

I numerosi punti di contatto, sul piano sia contenutistico sia formale, tra questo dialogo e il 141 sembrano inoltre indizio sufficiente per individuare delle profonde commistioni tra la sfera politica e quella amorosa.

Nella canzone 189 Ferrante appare nelle vesti di maestro d'amore e pertanto viene interpellato come *auctoritas* per risolvere un quesito in materia: secondo una prospettiva tradizionale Amore deve essere vinto poiché conduce solo a sofferenze e rovine. E soltanto Ferrante viene ritenuto in grado di sconfiggere il fanciullo ciprigno incoronandosi vincitore:

Cesar non hebbe mai cotanta gloria:
s'Amor legato sotto un carro d'oro
constringi, per ragion ch'el habia a freno,
quest'è fra l'altre toe doppie victorie,
e de più verde loro
avrai tuo sacro fronte intorno pieno.
(*Colibeto* 189, 34-39)

In uno dei pochi riferimenti all'immaginario trionfale, Galeota dichiara Ferrante superiore a Cesare non per le sue conquiste e per le sue vittorie in campo bellico, bensì per il fatto di essere riuscito a soggiogare Amore. Ciò dà il polso di quanto l'amore fosse fondamentale anche per definire il valore militare e politico dei regnanti. La celebrazione di tale trionfo diviene inoltre il segno del superamento delle passioni giovanili a vantaggio di un controllo maturo e razionale su di esse.

Il *Colibeto* si configura, dunque nel suo complesso, come una silloge dalla marcata impronta etica in cui, cioè, il poeta si ritaglia il ruolo di maestro d'amore e conseguentemente di politica, per il principio che un buon re deve comportarsi con i suoi sudditi come un buon amante con la sua amata.

La dimensione sociale e cortigiana dei canzonieri, e più in generale delle opere di età aragonese, come pure dei loro autori, nella maggioranza dei casi legati al re fanno sì che, anche se non dichiaratamente, il tema politico sia sempre presente in forme e modi diversi. D'altra parte proprio la trattatistica che esalta

l'amore come strumento di buon governo sembra aver agevolato l'osmosi tra sfera politica e amorosa.

3. *La congiura dei baroni e la disfatta di Otranto*

Non tutta la materia politica del *Colibeto* si esaurisce però nella metafora erotica. Sono in particolare due eventi ad essere rievocati con maggiore frequenza, ovvero la congiura dei baroni – di cui si è già parlato a proposito dalla poesia *sub specie amoris* – e la conquista turca di Otranto.

La richiesta di soccorso rivolta ad Alfonso duca di Calabria, durante i primi travagliati mesi della seconda congiura dei baroni diviene per i poeti aragonesi un vero e proprio *topos* soprattutto in ambito bucolico. Alfonso, impegnato nella guerra di Ferrara, come ricorda bene Boiardo nelle *Pastorali*, viene invocato affinché faccia rientro in patria e ponga rimedio alla tragica crisi che attanagliava il regno.

Come si è visto, nella *Pastorale* dejennariana Alfonso – celato sotto il facile anagramma di Osnofla – assume a salvatore della patria, l'unico in grado di riportare la pace nel Mezzogiorno; non diversamente, nell'epistola XXII del *Colibeto*, il poeta descrive la sofferenza di Napoli-Partenope sapendo il duca di Calabria – chiamato Sonofla, che, come spiega Galeota, «vole dire Alfonso» – lontano da lei:

insieme con le secrete lachryme, desiderare venirtene a la tua Partenope, ché non manco te tira l'affanno de chi t'aspetta che 'l tuo proprio. Pertanto, fedelissimo amico et unico Signore mio, io te prego, se la Fortuna m'è prospera, te guide et in breve spacio al tuo paese tranquillo [...]

(*Colibeto* XXII)

Ed ancora una volta Napoli assume le caratteristiche di un'amante afflitta e abbandonata.

L'epistola successiva, diretta a Federico principe di Capua, in cui il poeta lamenta l'assenza della sua donna, in termini sostanzialmente identici a quelli con cui poco prima aveva espresso il dolore per la lontananza di Alfonso, rinsalda nuovamente il parallelismo amore-politica.

L'osmosi tra i due ambiti tematici può procedere, dunque, anche a distanza – in due componimenti distinti ma giustapposti – come se per Galeota, come si è

già più volte visto, l'unico traslato metaforico possibile sia quello amoroso e attraverso di esso debba essere filtrato ogni altro tema.

Il testo 140, la «strussula in laude del duca di Calabria» ha, come numerosi altri testi del *Colibeto* un'ambientazione pastorale: all'usuale lamento per la degenerazione dei tempi presenti, vero e proprio cardine tematico della poesia bucolica, si aggiunge la lode di Alfonso, anche in questo caso ritenuto il salvatore della patria. Egli viene nuovamente indicato, oltre che con il nome di Alfonso, con l'anagramma quasi perfetto di «Sonofla», in coerenza con una delle caratteristiche più comuni della poesia pastorale, ovvero la ricerca di oscurità del linguaggio. In questo caso, però, si tratta di un semplice gioco enigmistico, che l'autore si premura di sciogliere anche per i lettori meno avveduti.

Il componimento si articola in un dialogo tra l'anziano e saggio Norima e il giovane Silvio.

Norima esprime il suo dolore per la miseria presente causata anche dall'assenza del duca, cui sempre era stato fedele anche nelle sue campagne militari; ora, troppo vecchio per seguirlo, attende il suo ritorno a Napoli; Norima rievoca, poco oltre, una delle prime imprese di Alfonso, ovvero la battaglia della Riccardina (23 luglio 1467), dove si erano fronteggiate le truppe della Repubblica fiorentina del giovane Lorenzo il Magnifico, sostenute da Napoli e Milano, e i fuoriusciti alleati con Venezia. Il duca ebbe modo in questa battaglia di mostrare il suo valore ancora in giovanissima età:

che iamai Lelio in amistà con Scipio
non fo, com'io fui prompto al suo servizio
quando volse il Lion non far mansipio
c'ora son vecchio [...]
(*Colibeto* 140, 25-28)

Come già si è visto, Aloisio, nel celebrare l'astro nascente di Alfonso, rievoca il medesimo episodio sfruttando la nota allegoria del leone per indicare Venezia (*Naufragio* III 3, 13-14 «niente temendo il nome et la possança, / frenata ha l'altereça del lion»).

Silvio prosegue descrivendo l'umile condizione di vita dei pastori:

quanti pastur de socto al sol se taceno
de le lor note e le sampogne sprezano,
ché non son lieti i versi ove despiaceno;
così di pianto et de languir se aveçano,
puo' che non hanno la lor luce valida

dove la lira e le serenghe apprezzano.
(*Colibeto* 140, 37-42)

Come si è detto nel capitolo introduttivo dedicato alla poesia pastorale, i poeti aragonesi creano un nesso consequenziale tra la crisi politica del regno e le difficoltà artistiche dei poeti-pastori. De Jennaro, Sannazaro e non ultimo Galeota sottolineano più volte questo aspetto esprimendo anzitutto il loro disagio esistenziale e poetico.

Nella silloge di Galeota, la strussula non è l'unico luogo in cui il poeta tiene a ribadire tale indissolubile nesso: nel primo e nell'ultimo strambotto del testo 142 egli afferma che solo il re e la possibilità di servirlo gli permettono di esprimersi in poesia¹³: il poeta rinuncia qui ad uno dei *topoi* amorosi più usurati anche nell'encomiastica, ovvero l'impossibilità di tessere, con stile alto e solenne, le lodi del proprio signore, per ribadire quanto la tranquillità politica e la vicinanza del re siano condizioni necessarie per il fiorire della poesia.

Nella seconda parte del componimento Silvio rievoca le nobili imprese compiute da Alfonso:

E no 'l possendo alcun ocio ritenere,
Tuscana vinse e 'l monte de l'imperio
spugnò per forza, e non per gioco o Venerel
Poi, senza attediar nel refrigerio,
sconfisse el turcho e soa rabiosa furia,
e non per suono de sinfona o psalterio.
Poi corse ove 'l Lion facea penuria,
per farse in Lombardia sua vana sedia,
e llà remesso e piange altrui la iniuria,
et con la maça d'Ercule lo absedia
per farse de sua pelle un'altra spoglia,
e d'ogni parte in molestar l'attedia.
(*Colibeto* 140, 58-69)

Dopo avere ricordato, qualche verso prima, la vittoria della Riccardina, Galeota prosegue l'elenco delle vittorie alfonsine: a seguito della congiura dei Pazzi, Napoli e il Pontefice mossero guerra contro Firenze; il duca di Calabria, alla guida dell'esercito insieme a Federico di Montefeltro, entrò a Siena il 20 febbraio 1479, sconfiggendo il nemico a Poggio Imperiale, in Toscana. Fu però costretto – come si ricorda nella strussula – a fare ritorno il patria a seguito dell'assedio e

¹³ «tu solo me fai cantar in consonante» (*Colibeto*, 142, 1, 5) e «per te servir apprendo in dir cantando» (*Colibeto*, 142, 11, 2).

della strage di Otranto (1480). Sconfitti anche i turchi, in realtà di molto indeboliti dopo la morte del sultano Maometto II, egli fece il suo ingresso trionfale a Napoli il 25 ottobre 1481.

L'anno successivo fu impegnato nella guerra di Ferrara, a fianco di Ercole I d'Este contro i Veneziani, facendo ritorno a Napoli soltanto nel 1484. Atteso a Ferrara come un salvatore (si vedano in particolar modo le *Pastorali* I e II di Boiardo), egli riportò, anche in questa guerra, un'importante vittoria sulla Serenissima, nonostante le condizioni di pace che vennero imposte a Ferrara fossero considerate inique e pertanto anche la considerazione di cui il duca godeva nella città emiliana fu di molto ridimensionata.

La strussula prosegue con insoliti toni di speranza: Norima e Silvio, consci della grandezza del loro signore, sanno che al suo ritorno egli sarà in grado di riportare pace e tranquillità nel regno. Le ultime parole di Norima ribaltano ciò che egli aveva espresso nelle prime battute:

Quant'io son stato in doglia e con tormento,
tanto son lieto, e sento
nel mio core
nove fiamme d'amore,
e del disio
ch'io veda il Signor mio,
che 'n terra adoro,
sopra d'un carro d'oro
ben portato,
per fronde incoronato
de victoria,
cantando laude per la sua memoria.
(*Colibeto*, 140, 97-108)

Oltre al consueto lessico amoroso, si può osservare il recupero di una tipica immagine trionfale, in ricordo, probabilmente, della maestosa entrata di Alfonso a Napoli dopo la vittoria otrantina. Il carro di Alfonso ha delle evidenti affinità con la personificazione della Senectù descritta da De Jennaro ne *Le sei età de la vita*:

Jn quello che era de finissimo oro
stava una donna con negri e canuti
capelli in testa e girlanda d'aloro
(De Jennaro, *Sei età* V 1, 19-21)

In entrambi i casi il vittorioso carro è interamente d'oro e colui (o nel caso di De Jennaro, colei) che lo guida reca in capo una corona d'alloro. Seppur siano tratti generici, come si è visto e come si vedrà in seguito, forse non è un caso che De Jennaro descriva la Senectù, ovvero la personificazione allegorica che supera per qualità morali tutte le precedenti, recuperando alcune caratteristiche che Galeota aveva attribuito ad Alfonso. Potrebbe trattarsi infatti di una suggestione encomiastica nascosta che rafforzava il legame del poeta con la dinastia regnante.

Negli ultimi due componimenti del *Colibeto* che fanno direttamente riferimento a due eventi storici precisi – la conquista di Otranto e la congiura dei baroni – Galeota si lascia andare a un cupo sconforto, come se ormai nulla, neppure gli Aragonesi, potessero riportare la pace e la prosperità nel regno.

Le due ottave a rime alternate che compongono il testo 209 si configurano come un'amara riflessione sulle condizioni in cui versa l'Italia dopo l'invasione turca di Otranto. Il fatto di aver vissuto quei momenti al fianco del duca di Calabria permettono all'autore di esprimere un punto di vista – seppur filtrato letterariamente – molto più sincero e partecipe rispetto a quello di altri scrittori che ebbero soltanto notizia di questi drammatici eventi, senza averne alcuna esperienza diretta. Sfruttando il topos dell'*ubi sunt?* il poeta dichiara che ormai tutto per l'Italia è perduto:

Dov'è la forza e quello ardire che tenne
Italia sola tucto 'l mondo a freno,
e poi tant'anni in pace il mantenne?
Come sì forte devenuto almeno
era fenice in terra, hor non ha penne!
Italia mia, che m'hai di dolor pieno,
Hercole più non è che 'l Ciel sostenne
quand'era pien di stelle et più sireno.
(*Colibeto* 209, 9-16)

Senza rievocare il glorioso passato romano, senza appellarsi a eccezionali figure del passato, Galeota si affida ai miti di Ercole e della fenice per tratteggiare una decadenza ormai definitiva.

La disperazione di Galeota, seppur giustificata dagli eventi, non conosce eguali tra gli altri poeti aragonesi che avevano affrontato il medesimo tema: essi, pur lasciandosi andare a dure invettive contro l'inconsistenza dei governanti italiani, esprimevano la convizione che i regnanti napoletani potessero invece imprimere un andamento positivo alla crisi turca affermando il proprio valore. Galeota invece, pur celebrando la vittoria otrantina di Alfonso nella Strussula 140,

in queste ottave esprime un sentimento di totale sconforto che nasce, molto probabilmente, dal fatto che egli fu spettatore diretto del massacro perpetrato dai Turchi e quindi molto più difficilmente era in grado di sfruttare l'episodio a fini encomiastici.

Altrettanto cupo è il componimento 246, uno degli ultimi, dedicato alla congiura dei baroni. La didascalia «Cansone per una gentil donna chiamata Verità, ch'è morta a la guerra de li Baroni» esprime già di per sé un senso di profondo e definitivo sconforto non lasciando spazio a nessuna speranza.

E difatti con la verità sono morte pure fede e speranza:

sapiati ch'ill'è morta la verità,
con essa insieme andao speransa e fé,
dico beata in sé,
che n'ha lassati in tenebre qui giù,
poi donde scese ritornaò là su.
(*Colibeto*, 246, 7-11)

Come Astrea aveva abbandonato la terra nell'età del ferro, disgustata dalla degenerazione della morale, anche la Verità è tornata nei cieli, anche se, a differenza dalla prima, di cui si auspica topicamente il ritorno, trovò tra gli uomini la morte.

Il profondo pessimismo di Galeota si manifesta proprio nella volontà di non trovare dei colpevoli per questa morte, non riconoscendo dunque agli Aragonesi alcuna superiorità morale, né condannando in maniera ferma e definitiva i baroni. La morte della verità impedisce il discernimento tra bene e male; i primi versi negano di fatto «[...] 'l ciel che le sue gratie non dà, / e 'l sol che in nebia revestito s'è» (*Colibeto* 246, 3-4) ogni possibilità di giudizio morale – che la grazia celeste dovrebbe dare – e gnoseologico, in quanto il sole – simbolo platonico della ragione – è ormai totalmente oscurato.

Forse, anche alla luce di queste parole, si può spiegare la scelta dell'autore di schierarsi con i francesi di Carlo VIII tradendo gli Aragonesi che fedelmente aveva servito per anni. Egli forse li riteneva responsabili quanto i baroni del degrado morale del regno, poiché con i loro atteggiamenti crudeli e vendicativi e soprattutto con la scelta di non garantire ai ribelli un regolare processo prima della confisca dei loro beni, avevano effettivamente decretato la morte della giustizia e quindi anche della verità.

4. *La Fortuna. Un rapporto ambiguo e tormentato*

Seppur la Fortuna rappresenti un tema centrale in tutti i canzonieri aragonesi, nel *Colibeto* di Galeota essa diviene una forza ossessivamente presente e determinante, il cui rapporto con il poeta, straordinariamente, non si definisce soltanto in negativo.

Il suo ruolo è fatto oggetto di riflessione soprattutto nei componimenti amorosi, mentre in quelli politici la Fortuna rimane sullo sfondo, senza assumere mai un rilievo veramente importante, come invece è per Aloisio. Come si ricorderà infatti, nel *Naufragio* la Fortuna è lo strumento grazie al quale gli Aragonesi hanno potuto dimostrare il loro valore: quanto più essa si rivela crudele e spietata tanto più i regnanti possono – superando le prove che via via si presentano – affermare il proprio potere.

Anzitutto la fortuna pare identificarsi, sin dai primi testi, con il destino e non con una forza irrazionale e ateleologica, come è invece per la maggior parte degli scrittori napoletani. Nella catena di strambotti che funge da incipit alla raccolta il poeta precisa che «de llà del gran paese de Indiani / regna l'arbitrio francho et qui Fortuna» creando, appunto, un dualismo oppositivo tra libera volontà umana e fortuna, intesa, dunque, come provvidenza. Non è facile però comprendere cosa significhi esattamente questo distico: forse soltanto nei paesi che riconoscono il Dio cristiano vige la provvidenza da lui imposta, mentre nei paesi in cui vigono forme diverse di spiritualità all'uomo viene concessa una maggiore libertà di azione. Questa interpretazione limita di fatto l'autorità divina in quanto essa si impone solo nel momento in cui è sostenuta dalla fede umana; o forse il poeta vuole semplicemente dire che «gli Indiani», pur essendo soggetti come tutti alla provvidenza non ne sono consci e quindi per loro vige ancora il libero arbitrio.

Non c'è dubbio che Galeota sovrapponga in molti casi il concetto di Fortuna a quello di destino. Nella «Cansone per canto de Fortuna» (211) il poeta utilizza come *refrain* il distico «destinato ha la Fortuna / male e bene, pace e guerra», attribuendo a tale forza la possibilità di decidere su questioni essenziali dell'esistenza umana.

A differenza di altri canzonieri aragonesi, in coerenza con quanto si è finora detto, Galeota invoca di rado il binomio Cielo – Fortuna, come se la seconda entità, di fatto, assumesse le medesime prerogative di norma attribuite alla divinità.

L'appello alla fortuna è capillarmente diffuso nei componimenti amorosi del *Colibeto*, forse ancor più che in altre sillogi aragonesi; ma, come si è anticipato, il

rapporto che si crea con il poeta non è univoco e determinato una volta per tutte ma assume caratteristiche originali ed insolite.

Già Aloisio aveva previsto un'alternanza tra effetti positivi e negativi scaturiti dalla Fortuna, anche se non si era spinto tanto oltre come fa invece Galeota.

Difatti Galeota, partendo dall'assodato presupposto ideologico che essa sia volubile e cangiante, ritiene che la Fortuna possa portare al bene quanto al male; se generalmente i poeti descrivono il suo nefando effetto, che da una situazione positiva conduce alla catastrofe, in questo caso l'autore tratteggia, con pochi rapidi accenni, anche il percorso contrario.

Interrogandosi su questioni amorose, il poeta ritiene che proprio la Fortuna potrà guidarlo verso la soluzione:

S'Amor non ha lege, come porrà fare
amando che sia amato lialmente?
Fortuna, se la rota pô voltare,
donarà luce agli occhi de la mente.
(*Colibeto* 36, 8, 5-8)

La ruota diviene nel *Colibeto* una delle immagini favorite per raffigurare la Fortuna; come in *Naufragio* III 7 e 8, anche qui essa non solo atterra ma innalza: nello specifico di questo testo l'elevazione si traduce nell'acquisizione di conoscenze intellettuali.

Poco oltre, il poeta, invocando la propria amata dichiara che:

poi che Fortuna m'ha mostrata la via
ch'io possa in qualche porto riposare,
io voglio che tu sei la stella mia
e con tua luce voglio navigare.
(*Colibeto* 52, 3, 5-8)

La Fortuna può essere anche forza positiva e benigna, in grado di mostrare al poeta la strada che lo conduca lontano dalle insidie in un porto sicuro.

La «Supplicazione a la Fortuna» (*Colibeto* 169) sembra essere stata concepita in aperta opposizione alla rappresentazione invalsa della Fortuna. Essa assume infatti le connotazioni di una donna pietosa, pronta ad offrire il conforto di un'alleata e di un'amante. Già nel testo 167, il poeta aveva invocato la Fortuna affinché si dimostrasse avversa alla donna amata (167, 1-2 «Io prego la Fortuna che non faccia / cosa più avversa a la nemica mia»); ma in 169 il poeta dopo aver

chiesto speranza e consolazione (*Colibeto* 169, 1, 3 «dona speransa al pianto ch'io versai»), le dichiara addirittura la sua totale fedeltà:

ma in un puncto me fai lieto, essendo
io tuo fidele et tu mia bona amica. //
Fortuna, io lasso Amor crodel ingrato
et prendo ad te per mia donna e regina;
[...]
Io voglio amar Fortuna, che ad sua voglia
me fa in un puncto libero et contento.
(*Colibeto*, 169, 3, 78; 169, 4, 12 e 169, 5, 7-8)

Come un amante servile, il poeta si prostra di fronte alla divinità Fortuna, in grado di donare la libertà: ciò conferma che ad essa viene attribuita una volontà teleologica precisa che può determinare i destini dell'uomo. La Fortuna si dimostra inoltre un'amante gentile, capace di offrire libertà e felicità non solo al poeta ma all'umanità intera (*Colibeto* 169, 6, 7-8 «Io volgio amare la Fortuna mia, / che sens'affanno fa goder la gente»).

Questo componimento conferma inoltre la tendenza di Galeota a sfruttare il lessico amoroso anche per temi altri, in special modo politici ma anche esistenziali, come in quest'ultimo caso. L'autore risemantizza con efficacia retorica il lessico della tradizione lirica, riempiendolo di nuovi significati.

Nonostante questi elementi di novità, la raffigurazione della fortuna non muta radicalmente rispetto a quella offerta in altri canzonieri quattrocenteschi non solo di area aragonese. Anzi, per la maggior parte l'autore si affida a immagini e stilemi topici che si ritrovano identici in numerosi altri esemplari lirici coevi.

La fortuna, il più delle volte, è l'ostacolo principale al coronamento del sogno amoroso; l'alleanza con l'amore, e più di rado con gelosia e cielo, sono effettivamente determinanti nella definizione dell'intreccio narrativo. Data la frequenza con cui tali espressioni e considerazioni compaiono sia qui sia in altre sillogi, non vale la pena soffermarsi su di esse in quanto possono arricchire ben poco la riflessione sull'argomento.

Tuttavia, a partire dalle peculiarità messe in luce si può affermare che Galeota, con una certa consapevolezza tentasse di definire un rapporto più mosso con la Fortuna e, in seconda istanza, volesse attribuire a tale forza una volontà razionale più spiccata.



Come si è visto, Galeota riesce a creare un sistema di simboli organico e coerente attraverso cui omaggiare i regnanti; nonostante la poesia *sub specie amoris* conosca una lunga tradizione letteraria, che certamente ha rappresentato un ottimo modello cui guardare, è rilevante sottolineare la preparazione politica e filosofica dell'autore, che mostra di conoscere tanto bene la trattatistica latina napoletana da poterla rielaborare liberamente nei propri testi poetici. Anche Galeota, che pur programmaticamente si allontana dalla lirica alta, sente la necessità di dare una giustificazione ideologica alla propria scelta stilistica di sfruttare il linguaggio amoroso per la tematica encomiastica.

Nel *Colibeto*, il lessico erotico diviene dunque polisemico e soltanto la didascalia può offrire la chiave di lettura per la corretta intelligenza del testo; se il componimento è rivolto ad un membro della casata regnante, le parole d'amore possiedono anche un significato politico chiaro, mentre se non ha alcun destinatario esso non cela alcun senso secondario.

Tuttavia proprio perché tutti i testi fanno ricorso al medesimo serbatoio d'immagini, l'intreccio tra tema politico e amoroso si fa inestricabile, creando inoltre un senso d'insistita ridondanza.

Dall'analisi di questi primi canzonieri e delle epistole metriche di Giovanni Cosentino si inizia ad avere un'idea di quanto la prima generazione aragonese tendesse a superare i limiti dell'ortodossia petrarchesca per sperimentare nuove soluzioni linguistiche e stilistiche, nonché diegetiche. Se ciò può apparire il risultato della mancanza di un progetto culturale unitario in grado d'indirizzare le scelte estetiche, in realtà l'ideologia encomiastica cortigiana guida sotteraneamente queste sperimentazioni, pur in differenti direzioni: Aloisio mostra una predilezione per i simboli, la maggior parte dei quali si ritrova anche nelle celebrazioni cortigiane allestite dagli umanisti e nella numismatica; Rustico presenta un coerente progetto etico-politico, il cui fulcro ideologico sono i valori della repubblica, ed infine Galeota crea un linguaggio politico mutuato dalla lirica amorosa, riproponendo in chiave semplificata concetti centrali dei trattati pontaniani. Cosentino infine, in coerenza con il genere prescelto, desidera descrivere una realtà più intima, domestica, familiare al fine di avvicinare la famiglia reale al popolo.

Soltanto un'ideologia di potere così forte e affermata può garantire unità ad esperienze artistiche così disparate; soltanto un'entourage preparato e competente poteva governare la varietà delle sperimentazioni riconducendole sempre al medesimo scopo.

TRA LA PRIMA E LA SECONDA GENERAZIONE ARAGONESE: I CANZONIERI
AMORI E ARGO DI GIOVAN FRANCESCO CARACCILO

La produzione poetica di Giovan Francesco Caracciolo è nota per appuntare quasi esclusivamente l'attenzione sulla materia amorosa, a differenza della totalità dei canzonieri aragonesi che contemplano invece ampie sezioni a tema politico.

Il profilo biografico di Caracciolo è stato ricostruito nel volume sulla lirica aragonese di Marco Santagata, cui si rimanda soprattutto per la meticolosa descrizione dei canzonieri e per le approfondite riflessioni sul petrarchismo dell'autore¹.

Visto il taglio critico e tematico del presente lavoro, le sillogi di Caracciolo, nonostante il loro valore e l'influenza che ebbero in ambito aragonese, non possono essere accolte a pieno titolo nel *corpus* preso in esame proprio perché estranee al tema politico.

In questo breve capitolo si cercherà in particolar modo di valutare il senso di questa assenza e di comprendere come Caracciolo, nonostante la sua avversione per i nuovi monarchi aragonesi, divenne per autori come Aloisio e Sannazaro, perfettamente integrati nell'*establishment* aragonese, un modello di poetica e virtù.

Grazie alle ricerche archivistiche condotte da Marco Santagata sappiamo che la famiglia Caracciolo dimostrò sempre un forte attaccamento agli Angioini, inimicandosi così i nuovi dominatori. Galterio Caracciolo, nonno di Giovan Francesco, ai tempi di Alfonso il Magnanimo era stato vittima dell'illegittimo

¹ Si veda inoltre la voce *Giovan Francesco Caracciolo* del *DBI* vol. 19 (1976) sempre curata da Santagata. I canzonieri si leggono nella già citata tesi di dottorato di B. Giovanazzi, *Per l'edizione degli Amori e di Argo di Giovan Francesco Caracciolo*.

esproprio di alcune terre, probabilmente proprio a causa dell'opposizione politica della famiglia agli Aragonesi.

Quando nel 1495 Carlo VIII espugnò Napoli, Caracciolo non ebbe alcun dubbio su quali parti prendere: egli dedicò al francese alcuni sonetti encomiastici in cui celebra la rinnovata libertà dopo anni di schiavitù.

Come testimoniano gli Atti di Cancelleria di Carlo VIII a Napoli², Caracciolo sottopose al re francese la controversia legale per la restituzione del potere che era stata sottratta a Galterio da Alfonso il Magnanimo. Significative sono le parole di questa testimonianza:

I legittimi eredi di Galterio godettero questo privilegio fino al tempo dell'invasione del Regno di Sicilia fatta da Alfonso di Aragona usurpatore e illegittimo detentore, il quale indebitamente li spogliò della detta possessione, perché essi si mantennero fedeli al re Renato, vero padrone di questo regno. Supplica per ottenerne la restituzione.

La supplica ebbe l'esito sperato e Caracciolo riuscì finalmente a riottenere i feudi sottratti.

Le scelte lessicali di questo breve stralcio forniscono alcuni importanti indizi che danno ragione del motivo per cui i poeti cortigiani erano indotti a fare appello, nei componimenti politici, ad alcuni specifici temi. La legittimità dei possessi di Galterio si contrappone in maniera netta all'illegittimità del potere degli Aragonesi, definiti persino usurpatori.

Vista la situazione è evidente che i francesi non potessero avere dei rivali opinione diversa; è però altrettanto verosimile credere che, al di là dell'opportunità politica di stabilire alleanze, la maggior parte degli stati italiani ed europei riconoscessero tale illegittimità, anche alla luce del fatto che Ferrante era figlio naturale di Alfonso. La poesia encomiastica doveva quindi tentare di respingere tali radicate convinzioni per favorire l'integrazione dei nuovi dominatori nel Mezzogiorno.

La vicinanza ai francesi causò a Caracciolo non pochi problemi al rientro degli Aragonesi a Napoli, avvenuta solo qualche mese più tardi. Da alcuni testi poetici (*Amori*, 219) si evince che le sue condizioni economiche dopo il 1495 dovevano essere alquanto precarie tanto da non garantirgli una vecchiaia serena. L'ultimo atto ufficiale che lo riguarda è del 1498, poi il silenzio.

Nel 1506 fu pubblicata a Napoli per i tipi di Giovanni Antonio De Caneto e a cura dell'umanista Girolamo Carbone l'edizione postuma delle rime di

² Pubblicati da M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 79.

Caracciolo. Nella stampa sono disposti due canzonieri distinti, intitolati *Amori* e *Argo*. Il primo è costituito da 220 testi: 202 sonetti, 13 canzoni, 3 sestine, una sestina doppia ed una ballata-madrigale; il secondo, *Argo*, accoglie 108 liriche: 100 sonetti, 4 canzoni, 1 sestina, 2 madrigali e 1 testo di dubbia forma metrica.

La quasi totalità di questi testi è tradita dal ms. Bar. Lat. 4026³, in cui si legge però un unico canzoniere, che testimonia una fase redazionale antecedente all'allestimento delle due raccolte *Amori* e *Argo*.

E proprio nella raccolta barberiniana sono inseriti i due sonetti inneggianti a Carlo VIII, il CCCXXVIII, *Quanto piansi de doglia in servitute*, e il CCCXXIX, *Da l'argastulo chiuso e da l'inferno* poi espunti nell'edizione a stampa.

Inoltre Santagata pubblica in appendice al capitolo su Caracciolo del volume *La lirica aragonese* una serie di rime morali testimoniate dal solo codice Barberiniano e mai giunte alle stampe. Esse danno ragione della presenza del poeta come personaggio nell'*Arcadia*, in un contesto in cui si affrontano tematiche etico-politiche. La vocazione moralistica di questi componimenti s'ispira largamente alla tradizione didattica del Trecento, con echi dei *Triumphs* (il *Triumpho de vanità* sin dal titolo rivendica e dalla scelta del metro una forte continuità con le terzine petrarchesche).

Ciò che emerge, anche solo da una lettura sommaria di queste rime, è la totale indifferenza da parte del poeta per gli eventi storico-politici della vita del Regno. Evidente ogni riferimento alla realtà storica avrebbe tradito il suo lealismo angioino e dunque, per evitare ulteriori ritorsioni, Caracciolo scelse prudentemente di concentrarsi solo su tematiche amorose.

Santagata rileva che tale scelta di opportunità politica, era sostenuta anche da motivazioni di ordine estetico: difatti il poeta esclude dai propri testi l'orizzonte cortigiano, scegliendo di collocare la vicenda amorosa in un cronotopo sospeso, privo di appigli reali.

Il canzoniere, o meglio i canzonieri, si configurano dunque come un monologo amoroso continuo, privo di riferimenti extratestuali che possano distrarre dal tema principale. Rarissimi sono pure i componimenti di corrispondenza e le didascalie introduttive, tipiche di una fruizione cortigiana ed occasionale della poesia.

³ Per l'edizione si segnala F. Gorruso, *Le rime di Giovan Francesco Caracciolo nel Codice Barb. Lat. 4026 della Biblioteca Apostolica Vaticana: studio ed edizione*, Dottorato di ricerca in italianistica con particolare attenzione alla letteratura meridionale, Tutor: Giorgio Fulco, Coordinatore: Raffaele Giglio, Università degli studi di Napoli Federico II, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Filologia moderna, Napoli, 1999.

Visto il contesto in cui s'inseriscono, grande rilevanza assumono i due sonetti dedicati rispettivamente a Sannazaro (*Amori*, 105) e Aloisio (*Amori*, 213), anche se il nome di quest'ultimo non è esplicitamente espresso.

Caracciolo si colloca così in una posizione mediana tra la prima generazione aragonese – di cui egli faceva anagraficamente parte – e la seconda, formata da autori più giovani con i quali entrò in contatto e ai quali la sua produzione si avvicina.

La discriminante rispetto ai poeti della vecchia guardia, secondo Santagata, «è costituita da una concezione meno 'socializzata' e più personale dell'attività lirica, concezione che implica un più aderente rapporto con il modello petrarchesco»⁴. Non è un caso che, tra i coetanei, egli ricordi – seppur senza nominarlo – soltanto Aloisio che, come si è visto, compì alcune scelte stilistiche poi seguite anche da Sannazaro.

A loro volta Aloisio e Sannazaro omaggiano Caracciolo nelle rispettive opere, riconoscendogli il ruolo di guida etica ed estetica: il primo gli dedica un sonetto del *Naufragio*, mentre il secondo lo elegge a personaggio dell'*Arcadia* facendone un modello di virtù.

La scelta di omaggiare Caracciolo in un'opera bucolica e di non ricordarlo invece nel canzoniere lirico, in cui invece compaiono i campioni della poesia umanistica aragonese insieme a Cariteo, rivela però, da parte di Sannazaro, la volontà di definire alcune gerarchie estetiche; il genere pastorale è, come noto, contraddistinto da uno stile umile, mentre la lirica occupa un gradino più alto: evidentemente sembrava più confacente inserire il personaggio Caracciolo nell'*Arcadia* piuttosto che in *Sonetti e Canzoni*, ribadendo da una parte la stima e l'ammirazione per il collega, ma dall'altra anche la consapevolezza di averlo ormai superato.

Nelle raccolte a stampa Caracciolo accoglie un solo sonetto in cui si allude ad un evento storico del suo tempo – la congiura dei baroni – anche se il fatto costituisce in realtà la protasi per una riflessione squisitamente amorosa:

Se 'l mondo hoge iudicio avesse intero,
como hebbe già, non per livor ribello,
da cui Napole mia intestino bello
fa d'ogne tempo, despietato e fiero,
diria senza pentir, lustrando il vero:
«Natura non fe' mai, penna o martello,
simel bellezza, ancudine o pinnello,

⁴ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 52.

come quella che stampa il mio pensiero».
(*Amori* 163, 1-8)

Altro punto interessante è l'assenza di componimenti rivolti a Federico, animatore della politica culturale aragonese e munifico mecenate per vari poeti di corte. Caracciolo si dimostra dunque deciso nella scelta di rifiutare qualsiasi contatto con la dinastia regnante, al di là del ruolo occupato dai suoi membri (Federico, sino alla morte di Ferrandino, non era designato tra gli eredi al trono).

A differenza di altri poeti, come Sannazaro e De Jennaro nella produzione bucolica, che tentarono di offrire un punto di vista più critico sulla gestione aragonese, Caracciolo si allontana aristocraticamente dalla realtà, rifiutando ogni accenno latamente pertinente alla vita di corte e conservando ostinatamente, al di là dell'opportunità politica, le proprie convinzioni.

Forse anche questa rigida intransigenza contribuì, pur nella diversità delle posizioni, a farlo emergere quale modello di moralità.

6.

L'ORTODOSSIA PETRARCHESCA: I TRIONFI DI CAPASSO E ROGERI DI PACIENZA NARDÒ

L'appaiamento di questi autori è dovuto a motivazioni di ordine letterario ed extraletterario. Capasso e Rogeri de Pacienza, pur ricoprendo degli incarichi a corte, ebbero un ruolo piuttosto marginale nella vita pubblica e tentarono con la propria opera di promuovere se stessi, le proprie speranze e le proprie ambizioni.

I rispettivi *corpora* presentano caratteristiche simili, soprattutto per quanto riguarda finalità e destinazione. Entrambi si sono infatti esercitati solo su opere di carattere encomiastico e celebrativo, ad eccezione del *Lamento* di Giosué Capasso, testo religioso da recitare probabilmente ai piedi della croce. Manca nell'opera di questi autori una dimensione intima ed individuale – nessuno dei due ha lasciato componimenti amorosi – mentre quella pubblica ed istituzionale è posta sempre in primo piano: l'encomio e la fruizione pubblica e sociale – non limitata al circolo ristretto della corte – sono il perno delle loro produzioni. Essi si cimentano in vari generi, il poema epico in ottave (Rogeri di Pacienza), le farse teatrali (Capasso) e i trionfi (comune ad entrambi), mostrando quanto fosse duttile la materia encomiastica e come potesse adattarsi ad istanze di genere così diverse.

Vista la presenza costante del canovaccio trionfale in gran parte della produzione politico celebrativa aragonese, si è scelto di dare maggiore spazio al *Trionfo delle nove vedove* di Capasso e al *Triunfo* di Rogeri di Pacienza; per contro, proprio perché il presente lavoro – come già detto – si concentra prevalentemente su opere letterarie, si darà conto dei contenuti delle farse teatrali, senza però insistere sulle caratteristiche strutturali e formali. Dalle

descrizioni di rappresentazioni e spettacoli di corte emerge, come è ovvio, la grande attenzione per gli aspetti iconografici e simbolici, i quali si possono cogliere pienamente solo con la messa in scena. Per comprendere appieno questi testi sarebbe necessario compiere un lavoro di riscoperta dell'imprescindibile componente teatrale, che in questo contesto non è possibile.

Senza voler necessariamente dare delle definizioni, che si rivelerebbero riduttive, la produzione di Capasso e Rogeri può essere considerata per molti aspetti "ortodossa": anzitutto per i contenuti, ideologicamente allineati al sistema di valori imposto dalla corte, e in secondo luogo per l'ossequio ai modelli, rispettati fedelmente per quanto riguarda il riuso linguistico e narrativo, ma semplificati e quindi svuotati di parte di significato per quanto concerne gli aspetti strutturali.

L'ortodossia, se così si può definirla, pone però in risalto gli elementi di maggior successo, diffusi capillarmente in tutte le opere aragonesi e non solo con velleità encomiastiche, al di là delle distinzioni di genere.

1. Giosuè Capasso

Il primo a ricordare questo autore fu alla fine dell'Ottocento Francesco Torraca¹, contestualmente alla segnalazione da parte di Pio Rajna del cod. it. 265 di Monaco, miscellaneo, in cui sono presenti, oltre all'intero *corpus* di Capasso, testi di Sannazaro, Tebaldeo e altri autori, molti dei quali aragonesi. Come già si è accennato, Milena Montanile nel 1990 ne fornì un'edizione critica senza commento, corredata semplicemente da un'introduzione e da un profilo biografico dell'autore².

Giosuè Capasso, appartenente ad una famiglia di antica nobiltà francese, nacque a Napoli tra il 1466 e il 1468. Poco o nulla si sa sulla sua vita privata e sugli incarichi pubblici che potrebbe avere ricoperto; di sicuro il padre fu intimo di Federico e dunque presumibilmente anche Giosuè dovette avere buoni rapporti con la corte, cui presentava in prima persona le proprie opere encomiastiche.

Il *corpus* delle sue opere, che ha come unico testimone il codice monacense, è costituito dal *Trionfo delle nove vedove*, poemetto in terzine diviso in due capitoli, un lamento e due farse, la prima acefala, dedicata a Beatrice d'Aragona, la seconda dialogata *Del Bene e del Male*.

«La farsa del Capasso – scrive la Montanile – si iscrive in una tradizione autoctona di poesia teatrale, fortemente autonoma anche nei riguardi della farsa morale fiorentina che già veniva in fama in quegli anni, perché s'innesta gelosamente nella tradizione napoletana, impostata su una moralità dai supporti laici all'interno dell'ideologia monarchica del buon sovrano che costituisce il fondamento di buona parte della cultura napoletana del tempo»³. La studiosa aggiunge che coerentemente con la produzione napoletana coeva «la realtà extratestuale si allarga fino a coinvolgere, o più spesso, a sovrapporsi al testo» e le fonti come Dante e Petrarca «si muovono in un disegno di omaggio e encomio, di carattere spiccatamente cortigiano, con tutto il supporto di un fitto armamentario di figurazioni allegorico-morali»⁴.

¹ F. Torraca, *Farse napoletane del Quattrocento*, in *Studi di storia letteraria napoletana*, pp. 284-298.

² Un'edizione semidiplomatica delle due farse allegoriche di Capasso era stata offerta da M. Pieri in «*Sumptuosissime pompe*». Inoltre brani del *Trionfo* e del *Lamento* si trovano anche in A. Altamura, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, ma non sono da ritenersi filologicamente affidabili. Si ricorda inoltre l'unica monografia su Capasso: G. Capasso Torre, *Giosuè Capasso: rimateore napoletano del Quattrocento*, Napoli, Istituto della stampa, 1951. Per una bibliografia completa sull'autore si rimanda a G. Capasso, *Il trionfo, il lamento*.

³ G. Capasso, *Il trionfo, il lamento*, p. 14.

⁴ G. Capasso, *Il trionfo, il lamento*, p. 15.

La farsa dedicata a Beatrice, scritta sotto forma di disputa medievale, celebra le virtù eccelse della nobildonna, rientrata in patria dopo essere stata ripudiata da Matteo Corvino, re d'Ungheria, nel 1501. L'Onestà si cimenta in una lunga rassegna di *exempla* di onestà e pudicizia, tutti superati da Beatrice. Apollo omaggia la regina della sua lira, in tributo delle sue virtù e bellezza. La farsa si chiude con un coro di lodi, sempre rivolte a Beatrice.

La farsa *Del Bene e del Male* venne scritta da Capasso dopo 1496, come si evince dalla dedica a re Federico, salito al trono proprio in quell'anno. Anch'essa si struttura come una disputa allegorica con protagonisti il Bene e il Male, chiamati a dare il proprio giudizio sulla donna davanti a Federico, nel ruolo di arbitro. Anche in questo caso il fine ultimo del contrasto è la definizione di una morale laica, estranea quasi del tutto a contenuti religiosi. La rassegna di esempi di donne viziose e virtuose segue lo schema dei *Triumph* petrarcheschi: al mero elenco si affiancano brevi o minimi compendi delle gesta compiute, mentre più rare sono le perifrasi che ovviano alla dichiarazione esplicita del nome del personaggio preso a modello. Nel Quattrocento non era affatto infrequente la messa in scena di farse, dispute tornei tra entità allegoriche antinomiche come Bene e Male o Amore e Pudicizia. Proprio in occasione della visita di Federico d'Aragona ad Urbino nel 1474 venne messo in scena Amore al tribunale di Pudicizia⁵,

Entrambe le farse di Capasso si caratterizzano per il ricorso ad accumuli, allitterazioni e più in generale iterazioni e amplificazioni tematiche e formali. Il gusto per la rassegna, di evidente derivazione petrarchesca, affonda le sue radici nella predilezione medievale per l'*exemplum* e il catalogo di vizi e virtù.

Il *Lamento* infine può ricordare, per struttura e contenuti, le antiche laudi devozionali in cui si rievocano i momenti centrali della passione di Cristo. In questo testo il poeta pronuncia una severa condanna nei confronti della croce, materialmente responsabile del martirio.

L'opera di Capasso presenta delle caratteristiche perfettamente in linea con i tratti della produzione aragonese che si è cercato di descrivere nella parte introduttiva di questo lavoro. Ciò che probabilmente distingue questo *corpus* dalle opere politico-encomiastiche prodotte in altre parti d'Italia è il fatto che la realtà storica abbia un rilievo di primaria importanza e che essa, come i personaggi, sia, al di là delle trasfigurazioni, immediatamente riconoscibile. Nonostante gli schemi e i modelli di queste opere siano ancora legati ad una visione del mondo pre-

⁵ A. Pontremoli, P. La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.

umanistica (oltre a Dante e Petrarca, Capasso s'ispira largamente alle dispute medievali e alle opere che hanno a loro volta fatto da modello a *Commedia e Triumphhi*), il successo che riscossero a corte è da imputare all'indissolubile legame che esse instaurano con la realtà.

1. *Il Trionfo delle nove vedove*

Il titolo dell'opera è di per sé piuttosto evocativo: con il termine 'trionfo' Capasso, oltre a rendere esplicite le finalità encomiastiche, pone una precisa indicazione di genere e rivendica un rapporto diretto di imitazione e emulazione delle terzine petrarchesche; con la scelta di limitare a nove il numero delle vedove egli crea una corrispondenza con le Muse, e forse proprio con le nove muse castigliane del componimento di Gomez Manrique.

Il testo, come anche le altre opere capassiane brevemente passate in rassegna, si caratterizza per il ricorso ad allegorie classiche e alla mitologia, senza alcuna inserzione di elementi religiosi e cristiani. Esso si riallaccia al filone dei trionfi d'amore, soprattutto per la componente allegorico-mitologica, come i capitoli di Bonciani e Bellacci ricordati in precedenza. In questo genere di testi si assiste alla celebrazione di un unico trionfo o alla sfilata di una sola schiera di personaggi per cui il canovaccio petrarchesco non viene colto e riprodotto nella sua interezza, ma smembrato e di conseguenza privato in parte di senso.

Nei primi versi del *Trionfo* Capasso definisce le coordinate spazio-temporali in cui ha avuto luogo la visione, e le motivazioni che l'hanno generata. Come di consueto, essa si svolge durante la stagione primaverile, in un luogo isolato, in grado di favorire la meditazione e la contemplazione.

I versi d'esordio esibiscono il riuso di tessere petrarchesche tratte da *Rvf* e *Triumphhi* facilmente riconoscibili:

Nel dolce tempo che la terra è piena
di fiuri e d'herbe e per costume antiquo
Progne ritorna e piagne Philomena,
scorto del mio dolor dal monte aprico
che Pausillippo è dicto, io fui suspinto
sulo col suspirar col pianto amico,
ove d'aspri pensier di noia cinto,
invitandomi il loco e la stagione
fui d'un bel somno assai suave vinto.
Sientome alzare ad volo in visione

sopra del terzo ciel la sacra sphaera
ove tien Cytherea soa regione.
(*Trionfo*, 1-12)

La prima terzina accoglie la descrizione della stagione, cui topicamente si allude attraverso le figure mitologiche di Progne e Filomena; dalla seconda in poi invece l'attenzione si focalizza sulla figura del poeta *viator*, condotto da una non meglio precisata mestizia fuori dalle mura della città sul monte Posillipo. Il prologo è, come si vede, essenziale, mancante di invocazione, e di ulteriori specifiche sulle motivazioni che conducono il poeta all'isolamento. Lo stesso avviene nei *Triumphs* petrarcheschi, ma la nota vicenda personale del poeta, ampiamente trattata nel canzoniere, non rende indispensabili indicazioni ulteriori.

L'io narrante non è altro che un testimone, uno spettatore che assiste senza possibilità d'intervento alla visione straordinaria, avvenuta, come chiaramente è espresso, in sogno. L'assenza di un io-narrante con una personalità forte che possa intervenire con domande e riflessioni è in perfetta coerenza con la mancanza di un'invocazione: al centro dell'attenzione non vi sono le capacità poetiche del narratore, bisognose di sostegno divino, ma solo gli eventi occorsi durante la visione.

Capasso riprende l'espressione petrarchesca «vinto dal sonno» per segnare il momento della perdita dei sensi e l'inizio della visione stessa. La repentinità con cui il poeta si ritrova catapultato in un'altra dimensione, è tratto comune del genere visionario e trionfale: egli viene trascinato fino al cielo di Venere, dove assiste al dialogo della dea con il figlio Cupido⁶. A differenza della maggior parte dei testi di questa tipologia non gli viene offerta una guida, né gli è reso possibile interagire con i personaggi che via via gli compaiono dinnanzi. Il lungo dialogo tra Venere e Cupido, che funge da prologo al trionfo vero e proprio, si attaglierebbe meglio al genere della farsa piuttosto che a quello della visione proprio per il carattere marcatamente dialogico e la presenza di stringati interventi del narratore atti solo a segnare le battute dell'uno e dell'altro interlocutore⁷.

⁶ Il protagonista dei *Triumphs* veniva invece trascinato fino a Cipro, isola di Venere, per assistere alla celebrazione del trionfo dell'amore. Alla peregrinazione orizzontale e mitologica petrarchesca si sostituisce quella verticale che porta il poeta al terzo cielo.

⁷ P. es. v. 35 «...Venere bella prese a dire», vv. 49-50 «Allor Cupido... / risponde», vv. 76-77 «Allor la dea... / sì respone», v. 89 «respone il fanciullin...», ecc...

In esso Cupido afferma, incalzato da Venere, di essere riuscito a radunare « in un paese assai lieto et iocundo» (v. 58), ossia Napoli, le donne più belle della terra cosicché «qualunque vedrà lor vagho aspetto / et udirà le angeliche parole / in un punto serrà legato e stretto» (*Trionfo*, 64-66). Cupido ha trovato il modo di ottenere vittorie sicure su chiunque tenti di contrastarlo: nessuno potrà più resistere all'amore, nessuna difesa umana o divina sarà in grado di opporre resistenza alla rifulgente bellezza di queste donne. Come si vede, il ruolo che di norma spetta al *viator*, ovvero quello di porre domande e chiedere spiegazioni, dando così inizio alla sfilata allegorica, è qui affidato a Venere.

Da un punto di vista lessicale la caratteristica più evidente di questo primo capitolo è l'uso martellante del verbo "vincere". La celebrazione del trionfo riconduce inevitabilmente alla guerra e alla conseguente determinazione di vincitori e vinti. Non è un caso, come osserva Silvia Longhi⁸ che i verbi "vincere" e "trionfare" siano così diffusi nelle terzine petrarchesche. Nello specifico Capasso insiste maggiormente su immagini e lessico bellico, facendo apparire Cupido come un infallibile guerriero: egli «suol vincer gli huomini e li dei» (v. 29), e difatti, come ricorda Venere (la cui bellezza «vince de richeze ogni thesoro» v. 24), già aveva riportato vittorie su Apollo e Giove (*Trionfo*, 44). Cupido pronuncia una vera e propria dichiarazione di guerra contro chiunque gli si opponga (*Trionfo*, 68-69 «s'io vincer penso ogni superba impresa / e debellar chi contrastar me vole»⁹); le armi di questa battaglia saranno proprio le nove vedove le quali «darran memoria in terra al nostro nome» (*Trionfo*, 63). Da ciò si evince che il trionfo di Capasso è indubabilmente un trionfo d'amore in cui si distinguono nettamente vincitori e vinti: le vedove insieme a Venere e Cupido trionfano sul resto del genere umano, impotente di fronte a tale esercito.

Il secondo capitolo è un lungo monologo in cui Cupido presenta alla madre le nove dame, esponendo le virtù di ognuna. Esso si apre, come il primo, con alcune parole del narratore *viator*, che descrive il cambio d'ambientazione, dal cielo di Venere a Napoli, *locus amoenus* ideale, ma allo stesso tempo luogo reale. La visione infatti si avviluppa su se stessa in quanto il luogo della realtà e come si ricorderà della mestizia, dove il poeta si addormenta, viene a coincidere con lo sfondo ideale della visione allegorica narrata. Cupido offre a Venere una

⁸ S. Longhi, *Vincitori e vinti. La macchina dei «Trionfi»*, in Ead., *Le memorie antiche. Modelli classici da Petrarca a Tassoni*, Verona, Fiorini, 2001, pp. 3-20.

⁹ Simili dichiarazioni anche ai vv. 395-403. Cupido sa che grazie all'aiuto delle nove vedove gli uomini e gli dei «seran constrecti di temer nostr'archo, / che tanta gloria aperta, e tal trophai». Ed infine la dichiarazione finale: «Con questa gente in cui tanto me fido / ogni libero cor sublime e alto / vincer per forza e far servo confido».

lunghissima descrizione (*Trionfo*, 128-181) della capitale partenopea, includendo informazioni geografiche e leggende mitologiche. Se di norma è il luogo immaginario ad essere descritto con dovizia di dettagli, in questo caso avviene il contrario: Napoli è certamente la protagonista indiscussa del *Trionfo*, la risposta terrena al cielo di Venere, grazie alla presenza di donne così straordinarie.

Come ogni *locus amoenus*, questa terra non conosce inverno né mestizia, in lei «[...] se trova ogni scientia et arte, / ogni gentil costume e disciplina, / quivi fiorisce più d'ogni altra parte.» (*Trionfo*, 152-54). Anche in questo caso la formularità del linguaggio di Capasso ricalca lo stile trionfale con le numerose anafore e i lunghi elenchi, che danno al dettato un ritmo monotono e ripetitivo.

Se nel primo capitolo il senso maggiormente coinvolto è l'udito, nel secondo prevale nettamente la vista, come denunciano le catene anaforiche di «vedi» e «mira» e l'uso insistito dei dimostrativi «questo» e «quello», come se realmente Cupido stesse indicando a dito le donne che descrive. In questa seconda parte si chiarisce ancora meglio il ruolo delle vedove, armi micidiali nelle mani di Cupido. Per esempio la duchessa di Milano è « [...]victoria sol del nostro regno / che tien per lei mio stral sì forte audatia / prender ogn'alto cor captivo in pegno» (*Trionfo*, 233-235); Barbara Gonzaga «[...] sol cogli occhi i cor ferisse e piagha» (*Trionfo*, 355); e tutte insieme «[...] han forza tor con lor vagheze / l'archo ad Apollo e le sagette ad Jove» (*Trionfo*, 390-91) ed infine, come conclude Cupido, queste donne «[...] fan victrice ognor le mie quadrelle» (*Trionfo*, 421).

Di queste nobili dame Cupido mostra a Venere l'insegna:

Vedi la invicta, lor sacrata insegna
 che va dinanzi ad tucto il concistoro
 ove fama e virtù sol vive regna.
 In campo negro una Phenice d'oro
 che ten descripto in serico domasco
 tal mocto in precioso e bel lavoro.
 D'ambrosia e nectar sol mi cibo e pasco
 perché le stelle, el ciel m'han facto tale
 che sola vivo e poi morta rinasco.
 (*Trionfo*, 191-199)

Come noto, anche Petrarca, nel *Triumphus mortis* attribuisce alle donne pudiche, alla cui testa vi è Laura, un'insegna altamente simbolica – un ermellino in campo verde – che già in alcuni componimenti encomiastici del *Naufragio* di Aloisio (III 1, III 16) assume un chiaro significato politico.

La fenice, oltre ad essere simbolo di purezza e rinascita spirituale, è pure un noto *senhal* laurano, poi molto diffuso nella poesia del Quattrocento: la suggestione delle schiere vessilifere dei *Triumphs*, si unisce, nell'opera di Capasso, alle allegorie dei *Rvf* con cui il poeta allude all'amata.

Al fascino di visioni e vessilli non è insensibile neppure Masuccio Salernitano; nell'introduzione alla terza parte del suo *Novellino*, in cui tratta degli inganni muliebri, il narratore diviene protagonista di una visione allegorica. Egli si ritrova in un «fulto e orrido bosco», dove fa il suo incontro con Mercurio: il dio gli suggerisce di proseguire il suo cammino, seguendo «gli lassati vestigii del vetusto satiro Iovenale e del famoso poeta commendato Boccaccio», che già a loro tempo avevano descritto i comportamenti deviati delle donne. Tuttavia Masuccio non pronuncia una definitiva condanna misogina e difatti presenta, in opposizione alla orrida selva, «uno dilettevole e specioso giardino, da marmoree mura difeso, e le porte d'alabastro de mirifice scultore ornate [...] chiamato il sacrario della pudicizia, quale da tutta la deità celeste è stato consacrato ed eletto per proprio e comunemente de la nostra Ipolita Maria de' Visconti». Insieme a lei, Eleonora e Beatrice d'Aragona «sue cognate, piene de onestà, modestia e legiadria, con candidissimi armellini in grembo trionfano». Esse sono escluse dal consorzio umano proprio per la loro superiore rettitudine morale, che non conosce pari in terra. Le nobildonne hanno pure un'insegna, raffigurazione iconografica della loro pudicizia e purezza: su di essa un candido ermellino che, come vuole la tradizione dei bestiari, rifiuta di posare le zampe nel fango, simbolo di peccato e traviamiento. Dalla sua bocca esce un motto scritto con lettere dorate «*Malo mori quam foedari*».

Come si è in parte già visto per i canzonieri aragonesi, l'immagine dell'ermellino è assai comune nella lirica amorosa. Certo sono note le suggestioni simboliche che l'animale evoca, ma probabilmente la frequenza con cui s'incontra deve essere spiegata anche alla luce dei significati politici che esso assume con Ferrante, fondatore dell'ordine cavalleresco dell'Armellino.

In alcuni componimenti politici *sub specie amoris* tali simboli hanno dunque una doppia valenza, amorosa e politica; tuttavia non sembra neppure necessario che esse siano inserite in un contesto che ne renda espliciti i vari significati ideologici di cui si fanno veicolo: sono talmente note e diffuse da alludere implicitamente ai regnanti. Infine, come già si è detto nell'introduzione, molte monete recano proprio il simbolo dell'ermellino.

Tornando al *Trionfo*, conclusa la descrizione del vessillo, Cupido presenta una ad una le dame della schiera trionfale. La condizione di vedovanza che

accomuna le nobildonne, per la maggior parte appartenenti alla casata regnante o alla nobiltà napoletana, non ha giustificazioni letterarie e pertanto rimane una scelta incomprensibile.

In questo come in molti altri casi non vale la pena soffermarsi sulle parole di lode ed encomio pronunciate dal poeta: si noti solamente che Capasso non solo enuncia le virtù e le bellezze straordinarie di ogni nobildonna, ma ne esalta pure la posizione sociale, e le imprese compiute in vita. Il potere politico ed economico di queste donne viene quindi celebrato al pari delle virtù morali; questo particolare pone ancora una volta in luce quanto i poeti aragonesi fossero legati alla sfera terrena, laica e materiale, che non si rivela mai – nonostante le dichiarazioni teoriche – inferiore a quella spirituale e ultramondana.

Conseguentemente nel testo vengono portate in trionfo solo donne appartenenti alla contemporaneità, mentre non si fa accenno a personaggi storici, mitologici o biblici del passato. Inoltre la schiera appare piuttosto ridotta, a differenza dei *Triumphs* e di molte delle loro successive imitazioni in cui l'accumulo e l'enumerazioni di nomi diveniva persino estenuante.

Conclusa questa lunga sezione di presentazione individuale, la schiera delle vedove si ricompatta per l'apoteosi finale. Cupido paragona le nobildonne alle Muse (anche loro in numero di nove), ritenendole addirittura superiori per virtù e saggezza, e ripete nuovamente che nessuno potrà più difendersi dai suoi strali, alla presenza di queste bellezze straordinarie.

Il *Trionfo* si chiude così, con le parole di Cupido, senza alcun ritorno alla cornice narrativa che aveva dato avvio alla visione. A differenza dei poemetti dello stesso genere, qui non si narra il ritorno alla realtà del poeta, particolare che rende manifesto ancora una volta quanto il narratore e la sua esperienza siano marginali in questo testo.

2. Rogeri de Pacienza Nardò

Come già si è anticipato, le opere di Rogeri sono state pubblicate in edizione critica e commentata da Mario Marti nel 1977. Accenni sporadici a questa figura erano presenti in alcuni studi di Croce su Isabella del Balzo, protagonista indiscussa delle opere di Rogeri¹. Il volume di Marti raccoglie le lettere, il poema epico *Lo Balzino* e il *Triunfo*, così come sono stati tramandati dal codice F. 27 della biblioteca comunale Augusta di Perugia, fatto allestire dall'autore su richiesta della nobildonna Giulia Paladini.

I dati sulla vita di Rogeri di Pacienza Nardò sono davvero esigui: nulla si sa sulla data di nascita, su quella di morte, né sulla sua vita privata; secondo le ricostruzioni congetturali offerte da Marti, Rogeri dovette essere al servizio dei Paladini, nobile famiglia salentina; solo dopo il 1494 passò al servizio di Isabella del Balzo, futura regina del Regno. Nel 1498 si trovava alla corte di Napoli, anche se non è chiaro quali fossero le sue mansioni; probabilmente sperava di entrare alle dipendenze di Ferrando, figlio di re Federico ed erede al trono, così da garantirsi una posizione sicura all'interno della corte, anche se il giovane erede già era stato affidato a precettori di ben altra fama e livello come Crisostomo Colonna e Antonio Guevara.

1. *L'epica aragonese: Lo Balzino*

Lo Balzino rappresenta l'unico caso di poema epico prodotto durante il regno aragonese. Come da convenzione di genere esso è composto in ottave ed ha per oggetto la biografia romanzata di Isabella del Balzo.

L'opera è divisa in otto libri, ciascuno dei quali è preceduto da due sonetti in cui si riassume il contenuto del libro; la triplice invocazione che apre e precede la narrazione occupa costantemente tre ottave: il poeta si rivolge a Dio, a Maria e ai magi, in particolare a Baldassarre, capostipite della casata del Balzo, il cui simbolo è proprio una cometa. Le invocazioni a Dio dei primi sette libri sono dedicate ai sette giorni della creazione, mentre nell'ottava viene celebrato il trionfo degli

¹ B. Croce, *Storie e leggende napoletane* [1915], a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990. Si veda anche la voce su Isabella del Balzo a cura di S. Fodale in *DBI*, vol. 62 (2004). Su Rogeri si segnala E. De Felice, T. Fiore, *L'impasto linguistico del Balzino di Rogeri de Pacienza*, in «Lingua e storia di Puglia», 24 (1984), pp. 121-48.

Aragonesi, come se simbolicamente soltanto loro fossero in grado di eguagliare e superare in un'apoteosi trionfale l'opera divina.

A partire dai dati interni a *Lo Balzino*, Marti stabilisce con verosimile precisione il periodo di composizione: la descrizione dell'entrata di Federico a Napoli (13 febbraio 1498) dopo la vittoria sul principe di Salerno rappresenterebbe il termine *post quem*, mentre il termine *ante quem* sarebbe la nascita del figlio di Isabella, Alfonso, nel 1499. Infatti Rogeri alla conclusione del poema augura ad Isabella di poter generare un figlio maschio, come effettivamente fu. Giustamente però Marti osserva che se l'autore avesse saputo che la regina era realmente in attesa di un figlio, o se – ancora meglio – ne avesse assistito alla nascita, non si sarebbe limitato ad un generico augurio. Si è già rilevato quanto comuni e sfruttate siano in ambito aragonese le profezie *post eventum*, e pure ne *Lo Balzino* non ne mancano esempi. Di conseguenza è verosimile credere che Rogeri abbia concluso il poema entro l'ottobre del 1498.

Egli si propone di narrare la vita straordinaria di Isabella del Balzo, predestinata ad assumere il titolo di regina fin dalla più tenera infanzia; l'idealizzazione eroica e agiografica della protagonista è sicuramente il tratto più significativo dell'opera, su cui l'autore insiste con maggiore forza. Tuttavia, come sempre nei testi encomiastici aragonesi, il realismo – ovviamente sublimato ed edulcorato – diviene un elemento imprescindibile della narrazione. Come rileva Marti, operando un confronto pertinente per affinità di genere con le *chansons de geste*, se i paladini di Francia «erano fantasmi nella narrativa dotta e popolare del tempo», «Isabella era invece viva e vera, bella in realtà e in realtà ammirata ed amata»², così come pure reali erano le vicende narrate. L'epica di Rogeri si traduce non solo in encomio ma anche in storia – realisticamente idealizzata – attraverso cui si possono cogliere scorci della vita di corte e dell'impatto che le vicende politiche avevano su di essa.

Il poema si caratterizza infatti per la precisione cronologica con cui vengono riportati i fatti: mai Rogeri dimentica di indicare in quale momento un certo avvenimento è accaduto³, corroborando la veridicità della propria narrazioni con frequenti dichiarazioni in questo senso (a titolo esemplificativo *Balzino* I, 646 «...e 'l vero dico»). Non mancano inoltre, in tutto il poema, brevi ma efficaci affreschi della situazione drammatica in cui versa il regno:

tante guerre, tanti affanni, tante pene,

² Rogeri di Pacienza Nardò, *Opere*, p. 21.

³ *Balzino* II, 33 «Nei milli quattrocento novantatre»; *Balzino* II, 53 «A li otto de magio»; II, 265-66 «Fo questo ne li milli e quattrocento / novantacinque, el mese de iennaro», ecc...

tante travaglie e tanto sangue sparso,
tanta penuria e carestia sustene
el miser(o) Regno ià consunto, exarso,
tante vidue, tanti orfani che geme
morendo, de sussidio ciascun scarso;
male francioso et anco poi la peste
per sopragionta a tante altre tempeste
(*Lo Balzino*, I, 881-888)

L'invasione di Carlo VIII è descritta con vivida precisione nel libro terzo ed è evidente che l'autore stesso in prima persona la visse con preoccupazione e angoscia:

Io vedo el Regno tutto imbarazato
e, dentro, al potente e gran nemico;
omne castello io vedo rebellato
senza esserce remasto nullo amico;
a Re Ferrante, ad Isca, se n'è andato
el mio sol signore Don Federico;
né so como, né quando io abia spene
uscir per mal mia sorte de ste pene!
(*Lo Balzino*, III, 73-80)

In altri luoghi invece la rappresentazione di situazioni e personaggi è eseguita secondo schemi messi a punto dalla propaganda di corte. Nel primo libro l'autore torna sulla seconda congiura dei Baroni, mettendo in luce la clemenza di re Ferrante nei confronti dei ribelli:

Redusse po' in gracia omne barone
del serenissimo signor Re Ferrando,
senza far de nullo demostracione,
pace e non vendetta in lor cercando,
ante con gracia e summa affezione
a tutte loro errate perdonando,
che a li subiecti è regio el perdonar[e]
e li superbi et impii debellare.
(*Lo Balzino*, I, 441-48)

Come si è detto nell'introduzione, la clemenza è una delle virtù che ogni buon re dovrebbe possedere, e gli intellettuali di corte non mancano di ricordarlo sia in rappresentazioni allegoriche pubbliche, come nel trionfo per Alfonso il Magnanimo, sia in poesia, come in questo e in molti altri casi, sia infine in

teorizzazioni politiche, come nel *De Principe* di Pontano o nel *De Principe* di De Jennaro.

Rogeri, pur dedicando all'ultima generazione aragonese tutti i suoi sforzi poetici, non rinnova il sistema di simboli che già apparteneva ai primi regnanti: il suo tentativo è quello di offrire un'immagine semplice e genuina della famiglia reale, lasciando alle sovrastrutture ideologiche e mitologiche un ruolo marginale; la maestà e la grandezza continuano ad essere cantate e celebrate, ma l'autore sente urgente la necessità di rendere la raffigurazione dei reali meno fredda e distaccata. Re Ferrante diviene quindi un nonno amorevole, Isabella e Federico una coppia innamoratissima, descritta in *Balzino* III, 705-720 in atteggiamenti di semplice effusione dopo il ricongiungimento:

Pigliarose per mano li dui sposi
e se n'andaro sotto una frascata;
llà se assettaro quei volti graciosi,
el car marito cum la moglie amata.
Cum dolci risi e basi assai amorosi
parlavan de la felice retornata,
che non è al mondo lo maior sollazo
che dir de la tempesta a mar bonazo.
(*Lo Balzino*, III, 713-720)

L'autore de *Lo Balzino* sceglie la strada elegiaco-sentimentale forse anche per avvicinare i regnanti ai suoi sudditi in un rapporto di fedeltà e reciproco amore, che nonostante le varie teorizzazioni e i numerosi tentativi, non si era mai consolidato del tutto.

Il catalogo delle cerimonie⁴ si apre con l'annuncio, nel IV libro, della morte di Ferrandino e della conseguente successione al trono di Federico e Isabella. E difatti l'autore descrive con minuzia di dettagli la festosa accoglienza del popolo riservata ad Isabella durante il viaggio da Barletta a Napoli, per ricongiungersi con l'amato consorte il 15 ottobre 1497. L'entusiasmo per il passaggio della novella regina si manifesta attraverso la costruzioni di archi trionfali e torrette su cui angeli e altri vari personaggi intonano canti encomiastici: è impressionante la frequenza con cui nel quinto libro si ripetono quasi identiche i cori e le ovazioni rivolte alla regina:

or la vidi da tanti accompagnare
cum gaudio, festa, cum leticia, e canti.

⁴ Su questo specifico aspetto de *Lo Balzino* si veda C. A. Adesso, *Teatro e festività*, pp. 119-140.

Audi «Isabella» fi' nel ciel sciamare,
«Fedrico» «Aragona» «Duca» e «Ferrante»
(e) «Balzo» e «Regina» ciascaun gridare,
e verso Campie cum piacer andare.
(*Lo Balzino*, V, 171-76)

Palme portava ciascaun villano,
per mostra loro fede e gran desio,
gridando sempre «Fedrico» «Isabella»
«Balzo» «Regina» «Ferro» «Duca» e «Stella».
(*Lo Balzino*, V, 181-84)

Per brevità si è scelto di citare solo due passi ma l'elenco di esempi potrebbe essere molto più lungo. Basti solo dire che le stesse esclamazioni che inneggiano agli Aragonesi si ritrovano solo in questo libro almeno dieci volte a breve distanza l'una dall'altra.

Rogeri, nella minuziosa ricostruzione che offre del viaggio della regina, testimonia pure l'amore per le rappresentazioni teatrali comune a tutto il Rinascimento; al passaggio della corte vengono offerte dalla popolazione locale piccoli spettacoli celebrativi: attori, musicisti, figure allegoriche di vizi e virtù, angeli, archi trionfali, versi scritti e recitati, in volgare, francese, latino e addirittura croato⁵ per l'amatissima regina Isabella. Come nota Cristiana Anna Adesso il variegato campionario di tipologie testuali, appartenenti a generi diversi, tra il teatrale e il letterario, del poema di Rogeri permette di comprendere lo svolgimento e il conseguente successo di tali spettacoli celebrativi. Ciò che risulta evidente è la stretta contiguità tra spettacolarità e convivialità, come gli stessi nomi 'farsa' e 'intramesa' denunciano: si tratta dunque di generi fortemente connotati in senso cortigiano, offerti come intrattenimento, al pari delle danze e degli spettacoli di buffoni, nonostante essi manifestino un maggior grado di raffinatezza e letterarietà.

Nonostante lo spettacolo fosse pensato e messo in scena per Isabella, esso non ha come obiettivo principale l'intrattenimento della regina, bensì quello di coinvolgere il popolo in un rito di legittimazione e affermazione di potere. Come Alfonso il Magnanimo nel 1443, così Isabella diviene essa stessa protagonista del trionfo sfilando e mostrandosi come una semidea di fronte ad un pubblico adorante. La liturgia del potere, esattamente come quella religiosa, affonda le

⁵ Nella tappa di Gioia di Colle, narrata nel V libro, la festosa danza cui la regina assiste è accompagnata da un frammento di canto popolare in lingua croata del ciclo di Pjesme (XV sec.), a testimonianza del sincretismo culturale dell'Italia meridionale.

proprie radici nel folklore locale, nell'allegorismo collettivo e nell'invenzione di miti e leggende in grado di creare attorno ai personaggi prescelti un'aura magica e in alcuni casi misteriosa. Nei numerosi spettacoli descritti da Rogeri s'intrecciano elementi pagani – tratti dalla storia antica, come l'evocazione dei trionfi – cristiani, come le processioni religiose, particolarmente diffuse in Spagna e di conseguenza nel Mezzogiorno, e la presenza di angeli e prosopopee di vizi e virtù, fino ad elementi moreschi⁶, a ulteriore conferma del sincretismo culturale del regno aragonese. Le rappresentazioni allegoriche ripropongono sovente simbologie come per esempio la cometa – legata in particolar modo alla famiglia del Balzo – e S. Michele⁷, protettore dell'ordine cavalleresco dell'Armellino, istituito da Ferrante per conferire un riconoscimento ai baroni che si erano mostrati fedeli. Il santo, nell'atto di uccidere un drago, è pure rappresentato sulle monete aragonesi di Ferrante, Alfonso II e Ferrandino e pertanto riconoscibile immagine di potere per il popolo.

Non mancano infine rievocazioni di storia recente, come la vittoria sui turchi e Carlo VIII, iperbolicamente celebrate in numerosissime opere letterarie e teatrali.

Ne *Lo Balzino* tutto è descritto e riproposto con estrema fedeltà, al punto da creare dei veri e propri *pastiche* linguistici e metrici: al volgare in ottave si accostano esametri latini, versi francesi e slavi, addirittura una sezione in prosa. Rogeri non adatta la materia per renderla omogenea al resto, ma la riporta con precisione storica e giornalistica, senza alcuna modifica.

Come già si è detto, nel poema non mancano accenni alla situazione del regno, minato da difficoltà interne ed esterne: il poeta pare ricondurre tutte le disgrazie che occorrono alla regina e al regno tutto alla Fortuna⁸ che si oppone strenuamente alla predestinata Isabella. Più volte il poeta le si rivolge direttamente interrogandola sul motivo della sua ostilità nei confronti di Isabella:

Ahi Fortuna instabile e crudele,
dubia, infida, al mundo volgitrice,
che mai persona avesti sì fedele,
che firma stesse sotto tue pendice;

⁶ Si veda *Lo Balzino*, VI, 121-28, dove è descritto un ballo alla maniera moresca eseguito da figuranti travestiti da mori («[...] / in abiti de mori tutti bianchi; / li volti, braze, gambe nude, annegriti, / facendo la moresca e volte de anche»).

⁷ Si veda *Lo Balzino* VI, 383-97.

⁸ La Fortuna viene presentata come una sorta di strega crudele, vera antagonista di Isabella, assimilabile alla Morgana boiardesca, anch'essa raffigurata spesse volte sotto le spoglie allegoriche della fortuna. Ne *Lo Balzino* essa rimane una forza oscura che aleggia minacciosa, senza assumere i contorni di un personaggio definito con una precisa identità.

el dolce trasmutar tu fai in fele
a quelli che te monstri averli amice!
Che colpa ha questa donna diva e santa,
che doglia a doglia agiongì, tale e tanta?
(*Lo Balzino*, III, 209-216)

La concezione umanistica della fortuna che Rogeri mostra di accogliere prevede però che l'individuo grazie a suo mezzi – morali e intellettuali – sia in grado di contrastare gli eventi sfavorevoli tramutandoli, nella migliore delle ipotesi, in occasioni propizie. Per l'autore solo la virtù può opporsi alla forza del destino: nella rappresentazione agiografica della sovrana le avversità e le sofferenze causate dalla fortuna divengono mezzo di salvezza individuale e collettiva. Solo così infatti la regina può dare prova di sé dimostrando la forza e la tenacia del suo carattere, virtù essenziale per assumere il titolo di sovrana.

Il poeta giunge persino a schernire la Fortuna, questa volta personificata, quando risulterà evidente che nulla può sconfiggere la virtù di Isabella:

Parme videre in un canto crucciata,
spallida, smorta e lassa, la Fortuna;
recesseli ià avere tormentata
questa alma stella senza colpa alcuna;
(*Lo Balzino*, IV, 113-16)

Chiamarla voglio si no(n) è umbra o fume.
– Fortuna – Che vòì? – Che fai? – Stome qua queta –
– A che? – Ce so impedita – Da chi? – Da un chiar lume. –
De che? – De la virtù! – De cui? – D'una cometa. –
(*Lo Balzino*, IV, 121-24)

La fortuna è sì una forza implacabile, ma non imbattibile, come dimostra l'esperienza di Isabella; Rogeri dunque guarda alla dialettica tra Fortuna e virtù con un discreto ottimismo, nella certezza che l'uomo, nonostante le sofferenze che è costretto a sopportare, può emanciparsi dalle forze occulte del destino per imporre se stesso grazie alla propria condotta etica.

Per quanto riguarda la struttura e l'organizzazione della materia *Lo Balzino* contrae numerosi debiti con i poemi cavallereschi coevi e con la tradizione epica nel suo complesso, a partire dalle già ricordate *Chansons des geste*.

Anzitutto l'uso dell'ottava rimanda inequivocabilmente alla tradizione cavalleresca; inoltre Rogeri fa largo uso della tecnica dell'*entrelacement*, seguendo più filoni narrativi contemporaneamente e tornando dall'uno all'altro nel

tentativo di rendere più mossa la struttura del poema stesso⁹. Tuttavia, a differenza dei poemi cavallereschi egli non sente l'esigenza di creare suspense e difatti il passaggio da un nucleo narrativo all'altro non avviene nel momento di massima tensione del racconto, bensì a conclusione di esso.

Risulta però impossibile accostare questo poema epico *sui generis* all'*Orlando innamorato* di Boiardo, scritto nello stesso periodo alla corte di Ferrara. Boiardo crea un universo altro, totalmente fuori dalla realtà, in cui prevalgono il meraviglioso e il magico, senza tralasciare la componente encomiastica. Ne *Lo Balzino*, come sempre nelle opere celebrative aragonesi appare evidente il tentativo di tradurre in letteratura la realtà di un momento storico ben definito in cui compaiono trasfigurati ma ben riconoscibili personaggi realmente esistiti.

Altrettanto impossibile è un confronto con le *Stanze* di Poliziano: anche qui ci si trova in presenza di un poemetto encomiastico in ottave, con al centro la figura storica di Giuliano de' Medici. Tuttavia le componenti ideologiche, filosofiche e letterarie stravolgono fino quasi a rendere irriconoscibili gli appigli che pur vi sono alla realtà dell'epoca.

È indubbio che Rogeri, per scarsità di mezzi artistici e culturali, non sarebbe stato in grado di emulare il finissimo prodotto del genio di Poliziano, però è altrettanto indubbio che la volontà di mantenere la realtà storica in primo piano, senza eccessive trasfigurazioni è tratto caratteristico della poesia encomiastica aragonese e dunque essa non è da ascrivere ad un limite individuale, ma ad una tendenza di gruppo.

2. *Il Triunfo*

Come *Lo Balzino*, anche il *Triunfo* è dedicato ad Antonia Del Balzo, sorella della regina Isabella. Nella lettera di dedica il poeta introduce il tema dell'opera ed espone le circostanze in cui ha avuto luogo la visione:

«Remoto da omne pensare, nel passato mese de magio, e desideroso gli ociosi affetti fugire, fra certi delectosi campi da varie ninfe coltivati discorrendo, sotto un fronduto e verde arboscello una matina redutto, per dar quiete a le affannate membra a seder me posi; dove da l'amenità del delectoso loco suspinto, et invitato da l'aura suave da piccol vento con lo odor de fior diversa spirata, ad un piacevol sonno me indusse; nel quale

⁹ Le formule sono le medesime usate normalmente nei poemi cavallereschi. Si vedano ad esempio II, 65 «A la principessa voglio retornare [...]»; II, 233 «Ora tornamo al Re de Franza [...]», ecc...

avendo multe, belle, varie e nove cose vidute e con proprie aurecchie ascoltate e digne de farnose palese per immortal gloria de la Serenissima Signora Regina vostra sore da me ne li superiori versi celebrata, me è parso tal visione in terza rima et in forma de Triunfo componere».

Anche in questo caso Marti offre una congettura precisa e convincente del periodo di composizione dell'opera: il poeta descrive Isabella già regina, nei vv. 103-104 ne indica precisamente l'età – trentun anni – e poco dopo la dichiara incinta (*Triunfo*, 110-111 «[...] nascerà da lei uno tal frutto / che fia restoro de quel Sicul Regno»). Essendo Isabella divenuta regina nell'ottobre 1496 ed essendo nata il 24 giugno 1465, si arriva inequivocabilmente al 1497; se ci si affida infine alla *factio* narrativa del *Triunfo* la visione è precisamente collocabile al mese di maggio, come si legge nel passo sopra riportato.

Tuttavia le indicazioni spazio-temporali sono tradizionali e non introducono nessun elemento di novità rispetto ai capitoli visioni precedenti e coevi. Molto più interessante è il passo in cui l'autore dichiara che il suo poemetto, per esigenze contenutistiche, afferisce alla «forma» del trionfo: esso quindi non è più soltanto un canovaccio narrativo, ma un genere con una sua precisa identità. Rogeri ribadisce implicitamente la corrispondenza tra forma e contenuto che molti suoi colleghi aragonesi non rispettano pienamente, offrendo combinazioni e intersezioni di generi e materia in alcuni casi assai originali. Anche per questa dichiarazione metaletteraria – assai rara in opere del Quattrocento – che conferma la consapevolezza critica di Rogeri il *Triunfo* può essere definito ortodosso. È proprio per questo non sarà difficile riconoscere in questo testo gli elementi tipici del genere riproposti con pedissequa fedeltà ai modelli di *Triumphs* e *Amorosa Visione*.

Come si notava, nel *Triunfo* capassiano viene descritta una battaglia che ancora si deve svolgere: Cupido compie una rassegna delle armi di cui dispone (le nove vedove) e si dichiara sicuro di riportare una vittoria; pertanto prevalgono i riferimenti alla guerra, nei contenuti e di riflesso nel lessico.

Qui invece l'accento è posto sul trionfo, ovvero la celebrazione di una vittoria già ottenuta. Rogeri insiste sulla luminosità e lo splendore¹⁰ dei vincitori,

¹⁰ Nel *Triunfo* il concetto di splendore appare fortemente marcato grazie all'uso di lessico che rimanda alla sfera semantica della luce. Vd. «regina splendente» (v. 17), «più splendide che 'l sol a mezo giorno» (v. 26), «De Apollo i ragi devenëan manchi / per lo splendor de l'onestà [...]» (vv. 31-32), «[...] ma sua luce vinse / la vista fral [...]» (vv. 35-36), ecc... Allo stesso modo l'idea del trionfo viene sottolineata più volte: «[...]carro adorno, / regie del più triunfo e più eccellente» (vv. 20-21) «carro triunfante» (v. 52), «carro triunfal» (v. 95) oltre al verbo «trionfare» che si trova coniugato in vario modo in tutto il testo.

Isabella e le fanciulle che l'accompagnano, mentre manca del tutto il polo negativo dei vinti. Inoltre se il *Trionfo* di Capasso celebra l'amore, quello di Rogeri, come si vedrà meglio in seguito, celebra la pudicizia.

Entrambi i testi presentano dei prologhi molto simili, in cui si accenna, con perifrasi mitologiche al periodo dell'anno – la primavera¹¹ – e al luogo in cui il poeta si trova, che non può che essere un *locus amoenus*.

Le espressioni che segnano l'inizio della visione sono schiettamente petrarchesche: in posizione di apertura troviamo «vinto dal sonno» (*Trionfo*, 1), come pure nel *Trionfo delle nove vedove*, e al v. 13 «vidi una gran luce», ripresa identica da *TC I*, 11. Diversamente dal trionfo capassiano il poeta non subisce alcuna trasumanazione di dantesca memoria e assiste immobile, ma come protagonista senziente e parlante, alla visione allegorica che si svolge – pare – nello stesso luogo in cui il poeta si è addormentato.

La scena, dopo le prime battute, viene classificata dal poeta come trionfo: egli vede giungere su un carro «una regina / de gioie incoronata, sé splendente / monstrando, non umana ma divina» (*Trionfo*, 16-18), accompagnata da donne a piedi di bianco vestite, con ghirlande di fiori in testa. Lo splendore della dama sul carro è talmente abbacinante da rendere impossibile per il poeta fissare lo sguardo su di lei; in questi versi si sente l'eco dei canti conclusivi del *Purgatorio*, in cui si descrive l'arrivo trionfale, ricco di reminiscenze bibliche, di Beatrice, come pure dell'ultimo canto del *Paradiso*, in cui il poeta assiste alla visione di Dio.

Il poeta non è un semplice spettatore, ma reagisce allo spettacolo cui assiste con una fenomenologia di sentimenti e sensazioni tipiche del genere:

E stando sì smarrito, estratto attolto,
qual statua de marmo over colonna,
com'om stupito, insipiente e stolto
(*Trionfo*, 61-63)

Li sensi mei decenne sì smarriti
che tramutato son tutto me stesso
(*Trionfo*, 79-88)

Gli eventi principali che scandiscono la scena del trionfo sono seguiti dalla descrizione delle sensazioni che esse provocano nell'animo del poeta.

¹¹ Comune è il ricorso al mito di Progne e Filomena. Rogeri riproduce *TC IV*, 130-132 «Era ne la stagion che l'equinotio / fa vincitore il giorno, e Progne riede / con la sorella al suo dolce negotio» alludendo, come detto al mito delle due sorelle trasformate in uccelli (v. 12), e recuperando la tessera «Era ne la stagion che» al v. 7 Era stagione che [...].»

Altrettanto comune è il ricorso, come si notava già per il *Trionfo* di Capasso, a verbi quali “vedere” e “venire” che scandiscono i vari momenti della rappresentazione; il primo personaggio che il *viator* vede apparire è la guida che lo assisterà nel corso della visione rispondendo a domande e sciogliendo dubbi:

venire verso me vidi una donna,
mossa da ligiadra compagnia
cum animo viril, lieta e ioconda.
(*Trionfo*, 64-66)

Solo alla fine la donna rivelerà di essere Giulia, figlia di Cesare e moglie di Pompeo, esempio di castità e pudicizia.

Il primo quesito che il poeta le pone riguarda la dama posta sul carro trionfale: si tratta – come spiega profondendosi in lodi la guida – della regina Isabella del Balzo, la cui biografia viene brevemente compendiata da *Lo Balzino*, non seguendo però categorie storiche ed epiche, bensì lirico-mitologiche. L'accento viene posto sulla straordinarietà della vita della regina, costretta più volte ad affrontare ardue prove, e sulle sue virtù morali, perfettamente sovrapponibili a quelle laurane (*Trionfo*, 114 «pensier senili en età tenerella»; *Trionfo*, 122-23 «vaso de prudenciã e de sapere, / d'ogni virtù fonte vivace», ecc...); vengono ricordate infine le sue origini, fatte risalire ai magi. Giulia aggiunge che ogni virtù della regina è frutto di un dono divino: Giove offrì la gloria, Minerva la sapienza, Mercurio la prudenza, e così gli altri dèi fino a Diana che fece ad Isabella dono della pudicizia. La rilevanza di questa virtù è chiarita nei versi successivi:

Per questa sol virtù semo in istoria,
per questa avemo al mundo eterna fama,
per questa fia de noi sempre memoria,
per questa el nome nostro ognor se esclama
per li poeti, che sarà in eterno,
per tal sarem propicie a quel che ne ama.
(*Trionfo*, 178-83)

La pudicizia, che pare coincidere senza alcuno scarto con la virtù stessa, diviene l'unico mezzo per la donna di ottenere fama eterna in terra. Rogeri celebra Isabella così come Ippolita Sforza, mai divenuta regina a causa della prematura morte, era stata celebrata da tutti i poeti aragonesi.

Coerentemente con la cultura essenzialmente laica promossa dalla corte, in questo passo la pudicizia viene magnificata come strumento per raggiungere la gloria terrena e non l'immortalità in paradiso. La progressione dei *Triumphs* non solo viene smentita, perché di fatto il trionfo celebrato è uno solo, ma anche perché manca la componente metafisica e ultramondana. Comune invece ai *Triumphs* è il lungo elenco della parte conclusiva in cui si ricordano le donne pudiche del passato classico e della tradizione biblica e mitologica. Rogeri segue pure la versione petrarchesca della vicenda di Didone, secondo la quale la donna non tradì il marito, ma gli rimase fedele anche dopo la morte:

L'altra è Didon, che castamente visse
e morte più presto che Iarba tolse,
de qual Marone fictamente scrisse.
(*Triunfo*, 394-396)

Il panegirico di Isabella si caratterizza per la ripetizione degli stessi concetti atti a definire l'eccezionalità della sovrana. Ogni risposta della guida si apre con un lungo prologo estemporaneo in cui si rinnovano le lodi ad Isabella, tanto che in alcuni casi il poeta è costretto a riformulare il quesito per vedere sciolto il proprio dubbio. Si tratta di una semplice serie di elogi, in cui non è possibile ritrovare alcun substrato filosofico, etico o politico.

La regina è l'unica donna vivente ad essere rappresentata nella visione, mentre le altre appartengono ad epoche remote. Rogeri chiede conto alla guida di questa anomalia, ma ovviamente tutto si spiega con il valore della donna: come già anticipato nell'introduzione, gli Aragonesi non possono trovare loro pari nella virtù se non nel passato classico; pertanto le uniche donne che possono accostarsi e accompagnare Isabella appartengono ad altre età. Inoltre la sovrana è talmente straordinaria da poter celebrare il proprio trionfo quando ancora è in vita, senza dovere attendere la morte, come invece è toccato alle sue compagne.

A conferma della posizione di rilievo che Isabella occupa all'interno della schiera delle donne pudiche, lo stendardo che le rappresenta è proprio quella della casata Del Balzo:

Vidi portare una nobile insegna,
la qual ben dimostrava che Isabella
de fede e castitate el scettro tegna.
In campo russo era una bianca stella
in mezo d'un stendardo glorioso,
che rendea vista d'una cosa bella.

(Triunfo, 229-234)

Pochi versi dopo compaiono nuovamente simboli assai cari agli aragonesi, anche se in questo caso l'«armellino» è una coroncina dorata che le donne portano in testa:

Ciascuna de esse in fronte avea
circondato de amatisti un armellino
e de topacii una gentil levrea.

(Triunfo, 246-48)

Il gusto iconografico aragonese, l'amore per il ricorso ai simboli si manifesta in maniera chiara anche nell'opera di Rogeri.

Isabella dunque grazie alla sua pudicizia è in grado di riportare l'età dell'oro in terra:

e reformare e restaurare tutto
el secul prisco et onorar questo empio,
che 'l rivo de castità era rassutto!

(Triunfo, 187-89)

Tralasciando l'auspicio encomiastico, è importante sottolineare che Rogeri, in linea con gli altri poeti aragonesi, ripone le speranze di gloria del regno in un futuro sì imminente ma indeterminato, che si oppone al presente «empio».

Nonostante Federico abbia assunto da poco più da un anno il titolo di re e Rogeri si rivolga ad una giovane e novella regina il suo pensiero corre già alla generazione successiva. Egli loda le virtù di Isabella e del marito, ma non li investe della responsabilità di mutare le sorti del regno e riportarlo ai fasti del passato. Questo sarà il compito di Ferrando, l'erede al trono che nel 1498 è ancora un fanciullo:

Discesa gli è da lei na luce aprica,
che 'l turbolento Regno farà chiaro
e fia restoro d'ogni aspra fatiga:
un Cesare novello, un altro paro
de Camill' o Scipione, de quel Fabricio
recusò lo or da Pirro, e non l'avarò.

(Triunfo, 298-303)

El tuo duca Ferrando gracioso
essere quello sappelo per certo,

ché 'l cielo lo farà assai glorioso.
Reposto gli ha li dei un maior scettro
che questo ove se trova, e più gran Regno
quando fia tempo, li sarà offerto.
(*Triunfo*, 310-315)

Le motivazioni per cui l'autore rivolge la profezia alla progenie di Federico sono probabilmente anche di carattere pratico e personale: come nota Marti, Rogeri cercava una propria collocazione all'interno della corte e ambiva ad entrare nell'entourage di Ferrando¹². Legittimando il giovane erede, egli legittimava anche se stesso e le proprie ambizioni.

Si noti infine l'acritico accostamento di Cesare a Scipione e ad altri eroi repubblicani: come già si è detto, la poesia encomiastica, come la trattatistica, non coglievano una divaricazione ideologica così netta tra l'uno e l'altro personaggio poiché entrambi rimandavano all'immaginario classico della gloria, del trionfo e della vittoria senza che fossero necessarie ulteriori specifiche.

Tale profezia conferma però la tendenza dei poeti aragonesi a eliminare dal proprio orizzonte letterario il presente e tutto ciò che con il presente ha stretti rapporti di continuità: non sarebbe stato sufficiente infatti rivolgere tali auspici a Federico, ma era necessario un salto generazionale che garantisse una palingenesi storica e morale. Ferrando si presenta come l'uomo della provvidenza e i suoi genitori come meri strumenti di realizzazione di questo radicale cambiamento. Come Isabella, il giovane re, per volontà divina (vd. *Triunfo*, 312-313) porterà la luce dissolvendo le tenebre che avvolgono il presente del regno; egli viene paragonato ai grandi condottieri del passato, prevalentemente di età repubblicana (Camillo, Scipione e Fabrizio), anche se la prima identificazione è con Cesare. Ferrando dunque è sì l'uomo del futuro, ma allo stesso tempo del passato glorioso:

Al patre, avo e pröavo fia equale,
sequendo, e de' Roman, tutti vestigii;
in guerra, in pace invitto e liberale.
(*Triunfo*, 325-327)

Nella parte conclusiva, dopo il lungo elenco delle donne pudiche, la guida compie anche una profezia sul regno di Federico, senza però dimenticare il

¹² Si noti che la guida parlando al poeta dice «el tuo duca Ferrando», facendo immaginare un rapporto di vicinanza e affetto, reale o auspicato, tra Rogeri e l'erede al trono.

passaggio necessario ed auspicato alla generazione successiva. Un'apoteosi di luce segna la fine della visione:

Per questa Dio ha disposto che reluca
in sempiterno l'aragonia prole
in questo Regno; e Dio ce li conduca – .
E sì parlando, come fulgor sòle
ratto sparir, così i passi volse
col fin de le sue dolce, alme parole.
(*Triumpho*, 607-611)

Rapidamente come la visione era iniziata così si chiude. Il poeta torna in sé (*Triunfo*, 616 «e fui dal sonno suspirando desto») con la gioia di poter raccontare ciò che ha visto (*Triunfo*, 614).

7.

LA POESIA POLITICO ENCOMIASTICA DI PIETRO JACOPO DE JENNARO

Sulla vita di De Jennaro le informazioni in nostro possesso sono poche¹ e in alcuni casi ricavate da dati interni alla sua opera: egli nacque circa nel 1436, primogenito di Giorgio e Maddalena di Gaeta, appartenenti ad una nobile famiglia napoletana del Seggio di Porto (come si legge nel sonetto 92 delle *Rime*). Il padre era proprietario della Rocca delle Fratte che passò in eredità al figlio.

De Jennaro ricoprì importanti incarichi pubblici per conto degli Aragonesi: nel 1471-72 fu ambasciatore a Ferrara e Pesaro; divenne, nel 1479, Presidente della Regia Camera della Sommaria; fu commissario generale delle terre di Bari e Otranto durante il travagliato periodo dell'invasione turca (1480). Nel 1482 fu Capitano della città di Cosenza. Nel 1481 subì l'esproprio del podere delle Fratte da parte di re Ferrante, il quale poi lo rivendette a Onorato Gaetano nel giugno

¹ La biografia di Pietro Jacopo De Jennaro è stata ricostruita da coloro che, tra la fine dell'Ottocento e il corso del Novecento, si sono occupati delle sue opere. Si vedano in ordine cronologico i contributi di G. Barone (a cura di), *Il Canzoniere di Pietro Jacopo de Jennaro accademico pontaniano. Codice cartaceo del XV sec (...)*, Napoli, Stabilimento tipografico del cav. A Morano, 1883, E. Pèrcopo *La prima imitazione dell'Arcadia, aggiuntevi l'egloghe pastorali di Pietro Jacopo De Jennaro e di Filenio Gallo, ecc...*, Napoli, Luigi Pierro, 1894, M. Corti (De Jennaro Pietro Jacopo, *Rime e Lettere*, a cura di Maria Corti, Bologna, Commissioni per i testi di lingua, 1956) e la voce del *DBI*, vol. 36 (1988) a cura di Sandra Niccoli. Qualche riflessione sul poeta partenopeo anche in M. Marti, *Su Pietro Jacopo De Jennaro* in Id., *Dal certo al vero. Studi di filologia e di storia*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962, pp. 147-57.

del 1482². Questo evento traumatico portò il poeta a scrivere le prime egloghe della *Pastorale* in cui chiedeva che venisse fatta giustizia per il torto subito e si scagliava violentemente contro il segretario del re, Antonello de Petrucciis, ritenuto responsabile dell'esproprio³. Fu infine commissario del Molise, della Basilicata e di Cosenza tra il 1487 e il 1485, e ancora nel 1497.

A proposito della sua vita privata si sa che sposò la nobildonna Lucrezia Scarcia, anch'ella del Seggio di Porto, con cui ebbe, pare, tre figli Alfonso, Maria e Alessandro. Di quest'ultimo si hanno notizie solo grazie ad alcuni versi de *Le sei età de la vita*, come si vedrà meglio in seguito.

Agli studi ricordati poco sopra va aggiunto il recente contributo di Montuori⁴, in cui si propone di posdatare la morte di De Jennaro dal 1508 – data unanimemente accettata dopo l'ipotesi avanzata da Pèrcopo⁵ – a dopo il 1512. «In un documento dell'archivio Caetani – scrive Montuori – si legge che il *signore Pe(tr)o Jac(op)o Jan(uari)o* presenziò ai capitoli stilati a Napoli per il matrimonio tra Federico Gaetani d'Aragona e Caterina Sanseverino il 30 agosto 1509, insieme con i personaggi più in vista dell'epoca»⁶. Un altro indizio che lascia supporre a Montuori che De Jennaro sia morto ben dopo il 1508 è interno al ms. laurenziano Ashburnhamiano 1109, testimone integrale del poema *Le sei età de la vita*. Sul manoscritto la profezia del ritorno dei Medici a Firenze, presente nel capitolo S 8, pare essere un'interpolazione a posteriori: Montuori ipotizza dunque che essa sia stata aggiunta dall'autore dopo il 1512, data cioè del rientro effettivo dei Medici a Firenze⁷.

² In appendice a E. Pèrcopo, *La prima imitazione* si trova l'atto di vendita del podere a Onorato Gaetani, conte di Fondi.

³ Come dimostrano alcune varianti redazionali delle prime egloghe, inizialmente il poeta ritiene responsabile anche il re della confisca; in seguito invece tutte le colpe furono attribuite a De Petrucciis, il quale, nel frattempo, si era macchiato del reato ben più grave di aver tramato contro il re nella nota seconda congiura dei baroni. Per approfondimenti si veda il capitolo introduttivo sulla poesia bucolica aragonese

⁴ F. Montuori, «*Le sei età de la vita*» di Pietro Jacopo De Jennaro: *composizione e cronologia*, in «Studi di Filologia italiana» 56 (1998), pp. 129-201.

⁵ E. Pèrcopo, *La prima imitazione*, p. 44 dal colofon e da un epigramma latino scritto da Alfonso De Jennaro, figlio di Pietro, deduce che la stampa della *Pastorale* fosse iniziata quando il poeta era ancora vivente ma che si fosse conclusa postuma, nell'agosto 1508.

⁶ F. Montuori, *Le sei età*, p. 130.

⁷ F. Montuori, *Le sei età*, pp. 161-162.

1. Opere

Nonostante poco, nel complesso, sia stato scritto su De Jennaro, l'interesse per la sua opera non è certo nato di recente.

Come si è detto nella prima parte di questo lavoro, la produzione di De Jennaro è piuttosto vasta ed eclettica: include infatti opere di vario genere, in prosa e in poesia, in volgare e in latino. Scrive la Corti che «se lo strafare è il peccato originale del De Jennaro, in esso ci colpisce una vasta cultura umanistica, una diligentissima formazione letteraria e, per il momento e il luogo in cui scrisse, una seria e veramente notevole preparazione linguistica nei territori del volgare [...]. Membro dell'Accademia Pontaniana, afferrato nel moto della cultura partenopea del suo tempo, egli se ne è sentito subito militante sino a sperimentarne i generi letterari fra loro più dissimili, solo in quanto espressione del genio del suo tempo»⁸.

Per quanto riguarda la produzione poetica, come si è già accennato, De Jennaro scrisse la *Pastorale*, *Le sei età de la vita* e un *Canzoniere*.

Come è già stato esposto nel capitolo dedicato alla poesia bucolica, la *Pastorale*, una raccolta di 15 egloge, amorose e politiche, precedute da un testo introduttivo in prosa, venne composta tra il 1482, anno dell'esproprio delle Fratte e il 1508, data della pubblicazione, a Napoli, presso Giovanni Antonio de Caneto⁹.

L'unica edizione ad oggi disponibile rimane quella di Erasmo Pèrcopo, all'epoca convinto che De Jennaro avesse mediocrementemente imitato Sannazaro. Solo nel secondo dopoguerra Maria Corti tornò su De Jennaro ribaltando la tesi di Pèrcopo e mostrando i profondi intrecci compositivi tra *Pastorale* e *Arcadia*.

Due anni dopo, nel 1956, uscì l'edizione da lei curata del canzoniere dejennariano, con l'aggiunta di alcune rime sparse e delle lettere. Va ricordato che, a differenza delle altre opere dello scrittore partenopeo, le *Rime* avevano già conosciuto un'edizione, corredata di commento e di un'ampia introduzione storico-biografica, alla fine dell'Ottocento, per cura di Giuseppe Barone.

L'ampia introduzione della Corti offre un'immagine della lirica aragonese nel suo complesso e inizia a definire i caratteri del petrarchismo meridionale. Nonostante per molti versi la prospettiva della Corti sia da ritenersi superata, queste pagine hanno il merito di considerare complessivamente alcuni fenomeni

⁸ P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, p. IX.

⁹ Se ne conservano due esemplari, uno incompleto alla Trivulziana, l'altro completo alla Bibliothèque nationale di Parigi.

propri della lirica aragonese e quindi ritenere questi scrittori come un gruppo fortemente coeso. La studiosa inoltre si sofferma sulle peculiarità linguistiche delle rime di De Jennaro, mettendole a confronto con gli esiti di altri lirici napoletani.

Il canzoniere, composto tra il 1464 e il 1486, è costituito da sonetti, canzoni e sestine, generi metrici, come si vede, di stretta derivazione petrarchesca. Si tratta per la maggior parte di componimenti d'amore rivolti ad una dama catalana di nome Bianca, la quale – come avviene di consueto – non ricambia il sentimento del poeta. Vi sono poi testi di tema vario: politico encomiastico, d'occasione, morale e religioso¹⁰. Maria Corti rileva una sorta di frattura tra i due gruppi sia per quanto riguarda il tono sia per la struttura stilistico-linguistica «come se due canzonieri fossero fusi in uno senza l'organicità, la fusione e l'unità dell'opera d'arte»¹¹. La studiosa ritiene giustamente che di maggior interesse e pregio sono i componimenti di tema vario in cui De Jennaro «proietta rancori, simpatie politiche, speranze, che sono più forti della sua religione letteraria e gli fanno persino tradire i toscanismi in favore della vivacità dialettale. [...] Accade così che le liriche del De Jennaro dall'ispirazione più autentica siano quelle dal punto di vista formale più composite e perciò più vulnerabili, mentre le amorose, nell'essere una pura operazione letteraria, si presentano con un aspetto formale più armonico [...]»¹². I componimenti amorosi rielaborano, nella maggioranza dei casi, situazioni ed espressioni petrarchesche attraverso il filtro di altri poeti quattrocenteschi come Giusto de' Conti.

Anche in questo caso come già accennato, De Jennaro mostrò un interesse per la poesia dialettale e popolareggiante componendo barzellette e gliommeri¹³ nello stesso giro di anni in cui compilava il suo canzoniere rigidamente legato ai dettami del magistero petrarchesco. Secondo Santagata¹⁴ De Jennaro mostra una maggiore consapevolezza, rispetto a colleghi aragonesi della stessa generazione come Rustico Romano e Galeota, nei confronti dei limiti della lirica: ciò è dimostrato dalla volontà di tenere ben distinte la produzione aulico-petrarchista

¹⁰ Sui temi accolti nel canzoniere dejennariano si veda il recente studio di A. Di Dio, *Tipologie tematiche di sonetti amorosi. Il canzoniere di De Jennaro*, in «Lettere Italiane», 2 (2009), pp. 177-219; sulle strutture metriche Ead. *La sintassi dei sonetti di De Jennaro*, in «Metrica italiana», 10 (2010), pp. 3-55.

¹¹ P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, p. XLIX.

¹² P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, p. L.

¹³ Alcuni di questi testi si leggono nel ms. Parigino 1035, detto il Canzonero di Popoli, spesso uniti a tenzoni e risposte di altri colleghi ed amici poeti.

¹⁴ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 251.

da quella popolareggiante, evitando incursioni di quest'ultima all'interno del canzoniere amoroso.

Alla fine degli anni '70 Giovanni Parenti ha ascritto a De Jennaro lo gliommero *Eo non agio figli né fittigli*, presente alle cc. 75r-79r del ms. Riccardiano 2752¹⁵, contenente anche il son. XCVII del Canzoniere e l'egloga V della *Pastorale*. Lo studioso ne fornisce un'edizione corredata di ampio commento linguistico, indispensabile per una corretta comprensione del testo in cui oltre a termini schiettamente dialettali si uniscono allusioni spesso oscure e di difficile interpretazione. Lo gliommero, cronologicamente anteriore al 1486, è il vivace racconto in prima persona dell'avventura capitata al protagonista, sorpreso in una situazione imbarazzante in un vicolo di Napoli, e non privo di una sottile vena satirica verso la dinastia al potere.

Di recente però Nicola De Blasi¹⁶, conducendo un'indagine comparativa tra *Eo non agio figli né fittigli* e lo gliommero attribuito a Sannazaro, *Licinio se 'l mio inzegno fusse ancora*, ha ipotizzato la comune paternità sannazariana dei due testi, suggerendo un corretto inquadramento ideologico di questo genere testuale, artificiosamente popolare e latore di istante critiche verso il potere.

L'interesse per l'esercizio della poesia dialettale, da non considerarsi più come un episodio isolato nella sua attività, permise a De Jennaro anche una incursione nel genere burchiellesco, con lo strambotto *Ricipe bianco marmo e ben lo pista*, a lui attribuito dal ms. Vat. lat. 5170 (c. 37v), segnalato per primo da Giuseppe Velli¹⁷.

Tra le rime sparse va segnalata la tenzone con il poeta napoletano Tommaso Grammatico che ha per tema l'opposizione di discipline umanistica – tra cui primeggia, appunto, la poesia – e discipline giuridiche¹⁸.

Il poema didascalico *Le sei età de la vita* fu segnalato a fine Ottocento da Renier¹⁹ e poco dopo Pèrcopo si propose, a quanto si evince dall'introduzione de

¹⁵ Si rimanda al già citato contributo di G. Parenti, *Antonio Carazolo desamato*.

¹⁶ Si vedano J. Sannazaro, *Lo gliommero napoletano «Licinio se 'l mio inzegno»*, a cura di N. De Blasi, Napoli, Dante & Descartes, 1998 e N. De Blasi, *A proposito degli gliommieri dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione*, in P. Sabbatino (a cura di), *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, pp. 29-57.

¹⁷ G. Velli, *Two texts of Neapolitan Quattrocento*, in «Italian Quarterly», 3 (1960), pp. 44-59.

¹⁸ I testi sono editi in G. Parenti, «Antonio Carazolo desamato» e T. Grammatico, *Opere diverse inedite in rima e in prosa*, a cura di F. Sica, Salerno, Edisud, 1992 e poi riediti, adottando scelte linguistiche più conservative, in F. Montuori, *Tommaso Grammatico (1476 – 1556): una tenzone giuridica con Pietro Jacopo De Jennaro*, Casalnuovo di Principe, Phoebus, 2004.

¹⁹ R. Renier, *Notizia di un poema inedito napoletano*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 8 (1886), pp. 248-258.

La prima imitazione dell'Arcadia, di editarlo integralmente. Nonostante affermasse di avere già compiuto le trascrizioni, il progetto non venne mai portato a termine.

Il poema conobbe una prima edizione critica nel 1976 per cura di Antonio Altamura e Pina Basile²⁰; i curatori scelsero arbitrariamente di modificare il titolo in *Le sei età de la vita umana*²¹ e commisero alcuni errori di carattere filologico soprattutto per quanto riguarda la disposizione delle lettere di dedica che precedono i singoli capitoli, e la divisione dei capitoli stessi. Più recentemente Montuori nella sua tesi di dottorato²² si è occupato nuovamente del testo dejennariano fornendo un'edizione critica più affidabile e accurata, anche se estremamente conservativa nei criteri di edizione, preceduta da un ampio studio linguistico²³.

Quanto alla produzione trattatistica si deve nuovamente riconoscere a Renier il merito di avere per primo dato notizia e descrizione del *De regimine principum* e del *Discorso sopra le medaglie*²⁴.

Il primo, il cui titolo completo è *Librecto de Regimine Principum composito per P. Jacopo De Jennaro Neapolitano* è un trattatello di 40 carte, compendio del *De regimine principum* di Egidio Romano, conservato alla Forschungsbibliothek di Gotha con segnatura B. 218²⁵. Esso permette di comprendere quale fosse la

²⁰ P. J. De Jennaro, *Le sei etate de la vita umana, testo inedito del XV secolo*, a. c. A. Altamura e P. Basile, Napoli, Società Editrice Napoletane, 1976.

²¹ Il titolo, come spiega F. Montuori, «*Le sei età de la vita*» di Pietro Jacopo De Jennaro: *composizione e cronologia*, in «Studi di filologia italiana» 56 (1998), pp. 129-201, è tratto dalla legatura ottocentesca del codice Laurenziano Ashburnhamiano 1109 che riporta integralmente il poema. Il titolo proposto da Montuori è invece riscontrato sui mss. Un secondo testimone del poema è il ms. 1699 della Casanatense di Roma anche se in esso sono riportate solo la lettera XII ad Andrea Carafa e i capitoli D 7-10 (in parte lacunosi; per approfondimenti si rimanda sempre a F. Montuori, «*Le sei età de la vita*»).

²² F. Montuori, *Le sei età de la vita di Pietro Jacopo De Jennaro. Edizione critica e studio linguistico*, tesi di dottorato in Scienze letterarie, retorica e tecnica dell'interpretazione, Università degli Studi della Calabria, V ciclo, 1995 (per gentile concessione dell'autore).

²³ Il risultato di questo studio non è stato pubblicato, tuttavia sono riuscita ad avvalermi di esso, per il presente lavoro, grazie alla squisita gentilezza dell'autore.

²⁴ R. Renier, *Opere inesplorate del De Jennaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 11 (1889), pp. 469-75.

²⁵ «Non oltre il 1481 è forse da porsi la composizione del *De regimine Principum*. Infatti sia nel Proemio di dedica ad Alfonso duca di Calabria sia nella Epistola accompagnatoria a Francesco Petrucci, apposta in chiusa del libretto, il D. dice di trovarsi “in alpestre montagne dannato... non da experti et notabili viri anzi da agriculi et larvati bifulchi accompagnato”, cioè probabilmente proprio nel suo feudo delle Fratte, appartenutogli appunto fino al 1481. Sostiene inoltre nel Proemio che, se nella sua adolescenza ha compilato varie “opere in prosa et in rima” di argomento amoroso, ora, che è nell'età della “iuventù”, gli si confanno argomenti più seri: situando dunque, secondo la partizione classica della vita umana, l'età giovanile tra i venti e i quaranta anni circa, si arriverebbe come terminus ante intorno al 1476» (S. Niccoli, *P. J. De Jennaro*, in *DBI*).

visione politica di De Jennaro, sicuramente meno moderna e ancora legata a precetti medioevali e religiosi rispetto al suo contemporaneo Pontano. Secondo dati interni la composizione del trattato deve essere avventia negli anni '70, in quanto nel Proemio il poeta afferma di essere entrato nell'età della gioventù, con la conseguente necessità di abbandonare le rime amorose per dedicarsi ad opere più serie.

Della seconda opera menzionata, dal titolo *l'Opera de li huomini illustri sopra le medaglie composta per Pietro Jacopo Januario Partenopeo* rimane solo il terzo libro, conservato alla biblioteca centrale della Regione siciliana di Palermo con segnatura I. C. 17. La composizione del trattato è stimabile intorno ai primi anni del 1500.

In essa il poeta commenta alcuni fatti della storia antica romana traendone degli insegnamenti per i moderni. Di particolare interesse è la scelta di *exempla* che De Jennaro sceglie di illustrare: infatti molti di essi verranno poi ripresi ne *Le sei età de la vita*.

Egli scrisse inoltre il *Clepsimoginon*, poemetto mitologico sugli amori di Elena e Paride, dedicato a Ercole I d'Este e un contrasto di tipo medioevale tra la Povertà e la Ricchezza al cospetto dell'Onestà intitolato *Dialogo chiamato Plutopenia ad lo illustrissimo don Federico de Aragonia indiczato, composto per P. J. De Jennaro Neapolitano*, di 14 carte, stampato a Napoli intorno al 1471²⁶.

In questo capitolo dedicato a De Jennaro si prenderanno in esame il canzoniere e il poema *Le sei età de la vita*, facendo puntuali riferimenti, ove necessari, alle altre opere dell'autore. Si è scelto di non dedicare una sezione specifica alla *Pastorale* nella consapevolezza che molto è già stato scritto a riguardo. Si rimanda per la trattazione delle tematiche bucoliche negli autori aragonesi all'introduzione dove si è tentato di proporre un'analisi di *Pastorale*, *Arcadia*, Egloghe di Rustico Romano e frottole di Galeota individuando punti di contatto e divergenza.

²⁶ Si veda *La Plutopenia di Pietro Jacopo De Jennaro* in A. Altamura, *Studi di filologia italiana*, Napoli, F. Fiorentino, 1972, pp. 119 e sgg. La seconda parte del dialogo «è conservata anche nel ms. XIV. A. 28 della Nazionale di Napoli, che conobbe la fortuna di una stampa (di cui rimangono due soli esemplari, uno alla Nazionale di Napoli e l'altro all'Estense di Modena), mancante di note tipografiche, ma uscita forse a Napoli, per i tipi di Sisto Riessinger, fra il 1470 e il '71 (vedi M. Fava, in *Rivista delle biblioteche e d. archivi*, IV [1893], pp. 45 s.)» (S. Niccoli, *P. J. De Jennaro*, in *DBI*).

2. Il canzoniere amoroso tra profezia politica e visione trionfale

La predilezione dei poeti aragonesi per la forma della visione trionfo emerge con chiarezza considerando i canzonieri lirici. I poemi e poemetti in terzine si avvalgono principalmente, proprio per identità di genere metrico, dei modelli di *Commedia* e *Triumph*, e quindi non è di per sé inusuale individuare delle riprese, narrative, stilistiche, lessicali e persino retoriche, dai palinsesti danteschi e petrarcheschi. Molto più insolito è invece osservare come il tema politico, anche all'interno di sillogi liriche, sia comunque affrontato seguendo il canovaccio trionfale, mantenendo però l'ortodossia metrica petrarchesca¹ che prevede, in questo contesto, il rifiuto del capitolo.

Il canzoniere di De Jennaro rappresenta un esempio mirabile di una tendenza più che attestata nella lirica aragonese. La raccolta, dedicata a Giovanni Tommaso di Moncada conte di Adernò, testimonia un grado di controllo linguistico e un'aderenza al modello petrarchesco non comune per i lirici coevi, non solo di area napoletana. I 117 testi, divisi tra sonetti, sestine e canzoni, che compongono il canzoniere furono scritti in un arco temporale molto ampio, dagli anni '60 fino al 1486², quando il poeta verosimilmente assemblò la propria silloge dandole la forma attuale. Nonostante ben 51 componimenti non siano di tema amoroso, il canzoniere si presenta, fin dal proemio, come la storia di un'esperienza d'amore, plasmata sulla trama dei *Rvf*. Secondo Santagata seppur il canzoniere di De Jennaro possieda una sua strutturazione ordinata e ben calibrata, non si accosta alla forma 'romanzo' della silloge petrarchesca, in quanto la trama narrativa non funge da agglutinante per i testi accolti³.

Al suo interno è possibile individuare una bipartizione tematica, e non diegetica, come è invece il caso del canzoniere petrarchesco: la prima parte è dedicata al racconto, dall'esilissima filo narrativo, dell'amore non ricambiato per madonna Bianca, della quale sappiamo solo che era catalana e maritata (*Rime* 21). Dopo una sezione iniziale in cui si alternano canti di lode e lamenti sofferti, accuse e preghiere per riuscire finalmente ad abbandonare l'amata (6-58), si ha, nei testi centrali, una brevissima svolta positiva determinata dal saluto che Bianca concede al poeta (59-61). Ad essa segue però la subitanea dipartita del poeta da

¹ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 260 dichiara che nonostante la selettività plasmata sulle scelte dei *Rvf*, gli schemi rimici dejennariani non hanno nulla a che vedere con quelli petrarcheschi.

² Nel sonetto 57, 1 si legge «Vegiome, lasso, giunto in vintottanni».

³ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 242.

Napoli che determina l'allontanamento dall'amata e la fine di ogni speranza (62-83). Da questo momento in poi s'insinua nel poeta l'idea della necessità di un pentimento, nonostante l'amore sia ancora forte e non ceda il passo all'esigenza moralizzatrice. La morte della donna, cantata nel sonetto 106, segna sostanzialmente la fine della vicenda amorosa: il canzoniere si chiude infatti con due canzoni di tema non amoroso.

L'esibizione dell'ambientazione cortigiana è tratto comune dei canzonieri di De Jennaro e Rustico Romano (nella raccolta di quest'ultimo – il *Perleone* – è ancora più marcato): entrambi ricordano episodi di corte e sfruttano ampiamente le didascalie, rivelatrici della natura episodica e frammentaria della poesia, per definire il contesto in cui il testo è nato. Se il componimento descrive e commenta sentimenti intimi e soggettivi del poeta, la didascalia volge lo sguardo alla dimensione sociale della poesia: «nel quale mostra che, stando dinanzi de Madonna Leonora de Aragonia, udì dire che madonna Bianca era maritata, onde lui dice conoscere che la fortuna contraria sempre ne la felicitate» (didasc. 21) e «Sentendo madama duchessa de Calabria che lui avia amata una donna, lo fa domandare; lo quale meravigliandosi come l'avia saputo, li scrive quasto s. accettando esser vero per un motto» (didasc. 26) fanno divenire non solo spettatori, ma addirittura protagonisti i vari membri della corte che proprio con le loro rivelazioni imprimono un indirizzo al racconto del poeta.

Numericamente consistente è il gruppo di sonetti di tema encomiastico, posti nella parte conclusiva della raccolta, che celebrano vari esponenti della nobiltà napoletana. Non mancano infine sonetti di corrispondenza, come si accennava, con altri poeti cortigiani, come Rustico Romano e Giovanni Aloisio.

Ben tre delle quattro canzoni politiche, e inevitabilmente encomiastiche, distribuite nell'arco della raccolta, sono configurate come visioni. Più che visioni trionfo siamo in presenza di visioni profetiche, quindi più vicine al modello del *Somnium Scipionis* e del VI libro dell'*Eneide*. Lo sguardo del poeta si rivolge in maniera quasi esclusiva al presente ed al futuro, senza celebrazioni di un passato lontano e ormai perduto. Le sfilate di personaggi illustri, che pur non mancano, sono funzionali ad offrire modelli comportamentali e ad istituire paragoni con situazioni e figure contemporanee.

Come ne *Le sei età de la vita*, in cui la dimensione mondana ha un peso specifico superiore rispetto alla componente metafisica, nonostante l'impianto narrativo e strutturale dell'opera si regga proprio su quest'ultima, il futuro descritto da De Jennaro nel canzoniere ha come orizzonte di realizzazione la sola realtà terrena.

A differenza dei poemi di Rogeri e Capasso già considerati e dello stesso *Le sei età*, dove agli auspici più impegnativi si dà un tempo di realizzazione piuttosto ampio, nel canzoniere il presente e il futuro prossimo non sono affatto trascurati, come dimostrano le lodi e i pronostici offerti a Ferrante, re al momento della stesura dei testi.

La lettura delle *Rime* conferma inoltre l'amore di De Jennaro e dei monarchi napoletani per la storia antica, comune a tutta la tradizione della poesia politica, didattica e morale quattrocentesca. Comune è anche il tentativo di accogliere le lodi ai principi e ai re in una struttura narrativa coerente e ben modellata, che ovviamente si identifica, nella maggioranza dei casi, con i trionfi.

Il primo componimento rivolto ai regnanti è il sonetto 13, in cui il poeta rivendica una continuità di valori tra Ottaviano e Ferrante, in una maniera piuttosto originale. Egli finge che una medaglia, raffigurante il primo imperatore romano, si rivolga all'Aragonese per suggerirgli di perseguire la pace, come Augusto aveva fatto a suo tempo.

Nella seconda quartina Ottaviano descrive il suo regno, pacifico e prospero:

l'alma citta che si lamenta e langue
di Costantino, la mia testa avvolse
d'un divo lauro, in cui sotto s'accolse
il mondo e visse senza spada e sangue.
(*Rime* 13, 5-8)

Roma è indicata con una perifrasi che allude allo spostamento della capitale dell'impero a Bisanzio – poi Costantinopoli – voluto dall'imperatore Costantino nel 324. Visti i continui scandali della corte romana e l'ingerenza della Chiesa nelle questioni politiche italiane, ed in particolare l'insistenza con cui i papi chiedevano ai monarchi napoletani di pagare il censo annuo, si insinua il sospetto che il verso implicitamente voglia ricordare anche la donazione di Costantino, che aprì l'annosa controversia tra i sostenitori del potere temporale della chiesa e i suoi detrattori. Roma divenne, a causa dell'ambizione incontrollata di alcuni papi, un luogo di corruzione e immoralità, come più volte venne descritto anche in letteratura.

L'alloro, pianta sacra ad Apollo, incorona il capo di Ottaviano non solo a memoria dei suoi trionfi, ma anche della fioritura artistico letteraria sotto il suo principato. Il parallelismo tra Alfonso e i suoi successori e Ottaviano Augusto,

istituito di frequente non solo in poesia, ma anche nella storiografia⁴, celebra la continuità nella propensione al mecenatismo e nella forza nel garantire pace e stabilità al regno.

La pace, come più volte viene ripetuto nei testi aragonesi, crea le condizioni per garantire la stabilità necessaria allo sviluppo culturale, letterario e artistico del regno. Nell'ultima terzina Ottaviano rivolge a Ferrante l'invito a deporre le armi:

tal che depunghi al tuo poter giù l'armi
come ch'io feci, e l'una e l'altra gloria
acquisterai se 'l Ciel dritto risponde.
(*Rime* 13, 12-14)

L'inciso «come già feci» ribadisce il parallelo tra i due personaggi, mentre nell'ultimo verso si allude, come di frequente, alla fortuna, qui identificabile con la provvidenza. Il poeta pare sostenere inoltre l'esistenza di due differenti tipi di gloria, una terrena e l'altra ultramondana, entrambi importanti per l'affermazione e la legittimazione del potere regio.

La successiva canzone 14 è il tipico esempio di visione profetico-encomiastica dedicata a re Ferrante.

La prima stanza è occupata da un prologo in cui il poeta esprime – secondo il noto *topos* – la speranza di riuscire ad esporre efficacemente le «nove imprese» che ha visto in sogno. La seconda stanza si apre con le parole che tradizionalmente danno avvio alla visione:

Dico che, giunto fatigato un giorno
dall'ozioso mio viver lasso
in un bel prato di fioretti involto,
e quivi per intrar con lento passo
me recondussi in mezzo al campo adorno,
di letizia e gioir tutto disciolto,
e messo a riguardar quant'era volto
el suo legiadro et amplo circuito,
vidi ch'egli era tripartito e grande,
colmo de varie genti in tutte bande,
de varie pompe e di superbo invito.
(*Rime* 14, 15-25)

⁴ Sui parallelismi tra monarchi moderni e imperatori classici si rimanda a F. Tateo, *I miti della storiografia antica*.

Giunto nel *locus amoenus* il poeta ode le anime gridare «ché non s'affretta / quel che del mundo il bel dominio aspetta?», senza però riuscire a comprendere a chi si riferiscano queste parole. Egli rivolge a sua volta alla schiera di uomini armati una domanda, su un motivo ormai divenuto topico: «or chi fia che ne scampi, / se noi contra noi prendeno spata?», con esplicito riferimento alle continue lotte intestine che devastavano l'Italia da secoli. A questo punto la personificazione di Roma annuncia che un uomo conquisterà il mondo e riporterà l'età dell'oro in terra; il nome di questo novello imperatore non viene pronunciato, ma è il poeta stesso a dedurlo dalle grandiose parole profetiche. Egli quindi non è solo spettatore della scena, ma ne diviene interprete attivo, fornendo la soluzione dell'enigmatico pronostico.

Una volta compreso che è proprio Ferrante (*Rime* 14, 106-07 «novello Marte, / invitto re, famoso in ogni parte») il futuro autore della *renovatio* del mondo, il poeta manifesta ovviamente gioia e letizia, anche se non si dimostra del tutto certo della giustezza della propria deduzione: nella rubrica, dove brevemente si riassume il contenuto della canzone, si dice che «l'auttore non sapendo chi costui fosse, pensò esser lo suo signore re don Ferrando» e nel congedo è ribadito che si tratta di una sua personale supposizione, confortata dalla grandezza del re (*Rime* 14, 99-100 «Canzone, el mio signor, comprendo, fia / collui che 'l mondo ognor comenda [...]»). Il poeta con queste parole non solo vuole rivolgere un encomio al suo signore, ma anche dimostrare la totale fedeltà e fiducia che egli ripone nelle sue doti straordinarie: nonostante non sia stato espresso il destinatario del pronostico, egli ritiene in grado di compiere tali imprese un solo uomo, Ferrante.

Probabilmente al modello petrarchesco si affianca il ricordo del VI libro dell'*Eneide*, che accoglie la trionfale sfilata di uomini che avrebbero reso grande Roma. Nella canzone sono ricordati i nomi di Cesare, Augusto, Tiberio, Tito, Adriano, Teodosio e Traiano, alcuni dei quali richiamati pure in *Le sei età de la vita*, S 4.

A differenza del libro virgiliano, dominato dall'entusiasmo e dall'aspettativa speranzosa per la futura gloria che attende Roma, la canzone dejennariana, in cui gli imperatori rappresentano ovviamente il passato, è pervasa dalla mestizia; coerentemente al tono generale dei versi, Roma è raffigurata, secondo la reminiscenza dantesca di *Pg* VI, 112-114, anch'essa divenuta topica, come una «derelitta vedovella stanca» (*Rime* 14, 51).

Nella canzone, nonostante l'utilizzo di discorsi diretti, manca del tutto il proposito di intessere un dialogo vero e proprio: gli uomini d'armi che chiedono

al futuro conquistatore del mondo il motivo dell'indugio a palesarsi non ottengono alcuna risposta, così come il poeta non ha chi contesti alla sua disperata domanda sulle guerre che si susseguono nella penisola. Allo stesso modo Roma rivolge la profezia direttamente a Ferrante, che però non si sente né si vede. Ogni personaggio sembra chiuso nella propria realtà, impegnato a recitare la propria parte, senza attendersi una replica da chi li circonda.

Il testo, che descrive l'Aragonese come futuro conquistatore del mondo, sembra in antitesi con il sonetto precedente, in cui si consigliava al re di posare le armi e impegnarsi per la pace. Com'è noto però, il concetto di *pax romana* non escludeva la prosecuzione delle guerre di conquista e l'assoggettamento di nuovi popoli sotto l'autorità imperiale. E forse De Jennaro, in continuità con Dante, pensava che le lotte interne tra fazioni – cui si accenna nella canzone – potessero essere risolte solo da una monarchia assoluta. Il progetto politico dantesco, esposto nel *De Monarchia*, si svuota qui completamente di significato in quanto è evidente che le parole di De Jennaro non hanno altra finalità se non quella encomiastica poiché la prospettiva che il monarca aragonese possa divenire un imperatore con autorità mondiale è ovviamente utopica.

La canzone 46 offre spunti di riflessione storica e politica ben più interessanti, configurandosi come sublimazione allegorica di un fatto realmente avvenuto che vide tra i protagonisti Diomede Carafa conte di Maddaloni⁵, interlocutore del poeta nel poema *Le sei età de la vita*. Il 17 marzo 1480 venne firmata a Napoli la pace tra Ferrante e Lorenzo il Magnifico, anche grazie all'intervento di Carafa, che da lungo tempo intratteneva rapporti di cordialità con la famiglia Medici. Ferrante preferì dunque stipulare una nuova alleanza con Lorenzo, recatosi personalmente a Napoli per condurre le estenuanti trattative di pace, piuttosto che continuare a sostenere il vecchio papa Sisto IV, in rotta con la nobile famiglia fiorentina dopo l'esito della congiura dei Pazzi (1478). Alla pace aderirono pure Milano e il ducato di Ferrara, mentre Sisto IV, visti i mutati equilibri, si avvicinò a Venezia.

Nella canzone visione 46, come suggerisce Maria Corti, De Jennaro celebra le doti politiche di Diomede Carafa proprio a seguito della pace firmata con Firenze nel 1480. Il poeta in cerca di pace e ristoro dagli affanni si ritrova in un

⁵ Su Diomede Carafa, personaggio di primo piano della politica aragonese, si vedano T. Persico, *Diomede Carafa, uomo di stato e scrittore del XV secolo*, Napoli, Pierro, 1899 e i già citati F. Tateo, *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, pp. 86 e sgg. e *Storia di Napoli* (in particolare M. Santoro, *La cultura umanistica*, vol VI, t. 2) ed infine la voce del *DBI* 19 (1976) curata da F. Petrucci Nardelli. Per le opere si veda il già citato D. Carafa, *Memoriali*, a cura di F. Petrucci Nardelli, Roma, Bonacci, 1988.

luogo solitario e si abbandona al sonno; come in altre visioni trionfo considerate, De Jennaro utilizza la stessa petrarchesca espressione «vinto dal sonno» per dare avvio alla narrazione. Anche qui l'accento è posto sulla repentinità con cui ha inizio la visione (*Rime*, 46, 14-15 «Né fui sì ratto dal sogno assagliato / ch'io vidi da man destra sopra l'erba [...]») e con cui specularmente essa si conclude (*Rime* 46, 90-91 «Dopo disperse, et io fui decto in modo / che sol de rimembranza ancor ne godo»). Nel congedo il poeta dichiara, come nella canzone 14, di aver dedotto, dopo avere assistito allo spettacolo allegorico, che il soggetto lodato è proprio Carafa (*Rime* 46, 98-99 «Diomedes degno, per quant'io discerno, / d'esser per fama in mille carte eterno»); tale strategia mette in rilievo la profonda devozione del poeta nei confronti del re e dei suoi collaboratori, ma indebolisce in parte la forza delle profezie celebrative, in quanto ad esse rimane come unico fondamento di verità l'interpretazione soggettiva del poeta.

Come per una sorta di *amplificatio* rispetto alla canzone 14, qui sono protagoniste le personificazioni parlanti di Napoli, Firenze, Venezia, Roma e Milano.

Napoli, in coerenza con le modalità di rappresentazione delle altre città, perde i suoi tradizionali connotati di sirena per divenire una donna, triste e scoraggiata, cui le altre offrono consolazione, descrivendo le virtù cardinali del conte Carafa. La prima ad avvicinarsi a Napoli è Roma, anche qui descritta come una «donna che fu altera e bella / in veste distracciata e vedovella» (*Rime* 46, 25-26), la quale invita la città partenopea a rallegrarsi proprio per la presenza di Diomede Carafa:

s'io solo avesse un uom tanto dotato,
oggi distraccierei mia negra gonna,
credendo d'aver Cesare vicino
et esser, come fui, detta madonna.
(*Rime* 46, 33-36)

Roma oltre a paragonare Carafa ad un nuovo Cesare ne loda la temperanza, mentre la dama che appare subito oltre, Venezia, accompagnata da un selvaggio leone, ne loda la prudenza. La terza, personificazione di Milano, recante in mano il biscione simbolo degli Sforza, ne esalta la fortezza e riconosce all'uomo politico il merito di avere garantito la pace (*Rime* 46, 58-59 «Tu non te accorgi ch'al tuo grembo giace / colui da cui procede nostra pace»). L'ultima a comparire è Firenze che attribuisce a Carafa la virtù della giustizia.

Delle quattro città che pronunciano l'elogio, storicamente soltanto due godettero dei frutti dell'alleanza tra Ferrante e Lorenzo: Firenze, ovviamente, e Milano. Venezia e Roma si allearono invece in una lega contro Ferrante, ritendendo inaccettabile tale trattato di pace. Nonostante i conflitti, la fama dell'uomo politico era talmente cristallina che anche le città nemiche, governate da figure di primo piano, erano pronte a riconoscerla.

In questo testo il poeta si fa spettatore passivo del dialogo – piuttosto rigido e ingessato, come nella canzone 14 – che si svolge tra le cinque donne. Difatti ognuna di loro pronuncia la propria battuta senza ricevere alcuna replica.

Il ricorso alle personificazioni di vizi e virtù è piuttosto frequente nella poesia gnomica e morale del Tre e Quattrocento; il già citato Saviozzo nella canzone *Vinto da la pietà del nostro male* scritta per la morte di Gian Galeazzo Visconti e inviata a Pandolfo Malatesta, tutore dei figli, aveva fatto comparire le personificazioni delle sette virtù teologali e cardinali; l'esempio è particolarmente interessante perché vede fuse la componente morale a quella encomiastica, come nella canzone 46 di De Jennaro. Per l'autore partenopeo il ricorso alle prosopopee diviene tratto caratteristico nel poema *Le sei età della vita*, in cui i precetti teorici sono esposti anche grazie alla rappresentazione allegoriche di entità astratte.

Ancora una visione è la canzone 58 in onore di Federico: il poeta preso dal sonno e vinto dagli affanni si addormenta all'alba e vede in sogno intorno all'Aragonese Marte, Apollo e Venere che gli offrono rispettivamente le armi, una lira e la bellezza. A differenza delle canzoni precedenti, dove il poeta rimaneva uno spettatore esterno, qui Federico gli si rivolge direttamente dichiarando la sua identità e pronunciando una profezia che lo riguarda:

godi però ch'io son quel Federico
ch'adori et ami, figlio del gran re«ge»,
sopr'ogni re per sua virtù exaltato,
el qual te parlo, e nota quel ch'io dico:
se 'l cielo a mio dominio stato elege,
serrai nell'ombra mia ben collocato.
(*Rime* 58 67-72)

Federico promette al poeta un posto di responsabilità e prestigio nel caso in cui egli avesse assunto il titolo di re. La profezia si configura in questo caso come un compiaciuto omaggio che il poeta rivolge a se stesso; data l'incompatibilità del ruolo di beneficiario della profezia e garante della stessa, l'Aragonese è costretto a rivelare la propria identità, assumendosi la responsabilità di ciò che afferma. Il poeta avrebbe provato forse un certo imbarazzo nel dover interpretare egli stesso

il pronostico, adducendo giustificazioni a conferma della veridicità di quanto aveva udito. Egli assume, per la prima e l'unica volta nei testi politici, il ruolo attivo di interlocutore, anche se non ha il tempo di rispondere alle parole di Federico, che infatti scompare repentinamente subito dopo avere concluso il suo discorso.

La silloge dejennariana si chiude con una canzone che celebra la vittoria di Ercole d'Este (*Rime* 117) nella lotta per la successione al ducato di Ferrara, che si scatenò nel 1471, alla morte di Borso. La lode dell'estense è giustificata dai rapporti di parentela con la casata aragonese: la figlia di Ferrante, Eleonora, fu data in sposa al duca, assumendo il titolo di duchessa di Ferrara. Per la canzone 117 è difficile parlare anche latamente di testo politico, in quanto esso si limita a celebrare con iperboli mitologiche il novello signore, senza investirlo di compiti e responsabilità nei confronti dell'Italia, né proponendo progetti da compiere per acquisire gloria e prestigio.

Il canovaccio è il medesimo: il poeta in cerca di un luogo solitario ha la visione di Amore che lo conduce fino al cospetto di Giove. Il dio, dopo avere osservato i due contendenti, proclama vincitore Ercole, sovrapponendo la figura dell'eroe mitologico a quella dell'Este.

Anche in questo caso il poeta si fa spettatore e interprete delle scene cui assiste, esprimendo le proprie opinioni personali solo a visione completata. La finalità encomiastica della canzone, con cui il poeta cerca di guadagnarsi un posto d'onore tra i cortigiani di Ercole, emerge chiaramente nel congedo:

Là dove el Po le rapide onde spande,
canzon, tu trovarai un novo duce
con nome ai gesti equal, se ho ben memoria,
al qual con voce grande dirrai:
el mio auctor, che a tte m'induce,
s'alleta de tua gloria
con la sua patria, al tuo crear cortese
forse non men che 'l nobel ferrarese.
(*Rime* 117, 121-28)

De Jennaro potè assistere all'ascesa di Ercole da una posizione privilegiata, trovandosi a Ferrara nel biennio 1471-72; egli doveva essere particolarmente vicino al ferrarese in quanto fu scelto come membro del seguito nel viaggio a

Venezia del '72⁶. Inoltre, come già ricordato, egli dedicò all'Este il poemetto *Clepsimoginon*, in cui venivano rinarrati gli amori di Paride ed Elena.

D'intonazione diversa è la canzone 55 in cui il poeta esorta i governanti italiani ad unirsi per affrontare la minaccia dell'invasione turca. L'Italia, nonostante il suo glorioso passato imperiale, sembra ormai avvolta dal sonno, totalmente incapace di reagire ai pericoli che le si presentano di fronte a causa dell'inefficienza e della litigiosità dei suoi governanti.

Il verso d'esordio – «Dal pigro sonno omai tempo è che desta / ti vegia» – denuncia immediatamente i debiti con il gruppo delle canzoni politiche dei *Fragmenta*, *Rvf* 28, 53 e 128. Con lo stesso tono perentorio Petrarca in *Rvf* 28, 71-71 e 53, 13-14 chiede all'Italia di destarsi finalmente e ritrovare la sua antica forza. Il sintagma «pigro sonno» inoltre è ripresa fedele di *Rvf* 53, 15. De Jennaro spera di muovere le coscienze evocando la gloriosa potenza dell'impero romano, che a suo tempo aveva sconfitto Pirro, Serse e i Cimbri affermando la propria autorità su un territorio vastissimo. Egli ricorda altresì che a causare momenti bui nella storia antica furono le lotte intestine, consumatesi all'interno dello stesso regno: lo dimostrano i casi di Mario e Silla, Eteocle e Polinice e «de Cadmo el seme valeroso e pio / perché fu svelso dalle soe radice» (*Rime* 55, 36-37)⁷. Come nella canzone 14, la responsabilità della crisi italiana è da imputare alle lotte fratricide, che indeboliscono la penisola rendendola vulnerabile ad attacchi esterni.

Tornato al presente, il poeta celebra papa Pio II che, come noto tentò di indire una crociata affinché il Santo Sepolcro tornasse in mano ai cristiani. De Jennaro, come Aloisio in *Naufragio* III 2 e IV 1, riporta alla luce una questione che da un punto di vista letterario era ormai divenuto un *topos*, anche se da quello politico forse non occupava più il primo pensiero dei governanti europei che difatti non si prodigarono mai per la realizzazione di un'operazione militare così dispendiosa e rischiosa sotto ogni punto di vista.

L'invito di De Jennaro appare in perfetta sintonia e continuità con quello di papa Piccolomini. Come nella canzone 14, il poeta chiede agli altri stati di rimettere il comando nella mani di Ferrante poiché «suona già per ogni terra / sua forza, sua virtù, suo ingegno et arte» (*Rime* 55, 61-62). E l'apoteosi encomiastica si raggiunge con l'esclamazione trionfale del poeta: «O quanto se vedrà gloriar milizia, / essendo lui suo capitan nel mondo!» (*Rime* 55, 66-67). Allo stesso modo Aloisio aveva sostenuto che l'unica salvezza per Gerusalemme poteva

⁶ Ercole si recò personalmente a Venezia per ringraziare degli aiuti inviati durante la lotta per la successione al ducato di Ferrara combattuta contro gli Sforza.

⁷ Secondo la leggenda Cadmo seminò dei denti di drago da cui nacquero altrettanti guerrieri che si uccisero l'un l'altro.

essere Ferrante (*Naufragio* III 2, 12 «che sol da te la casa sancta attende»), pur senza entrare nei dettagli di possibili alleanze come fa invece De Jennaro.

I Turchi, ovviamente malvagi, sono rappresentati con un'espressione già usata dal poeta:

So che 'l crudele e perfido avversario
che sitibundo va del nostro sangue,
non teme se non sul della pace.
(*Rime* 55, 71-73)

dove il secondo verso citato ricorda la rubrica del sonetto 104 contro De Petrucciis e la descrizione della fortuna matrigna in *Sei età*, G4, 121-23⁸.

Il congedo, in cui il poeta si rivolge alla canzone, recupera l'immagine dell'esordio dell'Italia dormente:

Non perdere per questo tua baldanza
Però che ciaschedun ch'or non ti crede,
in tempo proximano,
se non si sveglia Italia, dirrà certo
che 'l mio consiglio fu giusto et aperto.
(*Rime* 55, 102-06)

Anche qui, come si vede, il tema politico viene rimodulato ai soli fini encomiastici: l'obiettivo del poeta è evidentemente quello di mostrare che solo Ferrante può guidare l'esercito degli stati cristiani, purché essi riconoscano la sua autorità. La responsabilità del fallimento è quindi dei governanti italiani, che pur di non mettere da parte scaramucce minori, rinunciano all'impresa di una nuova crociata.

Altro tema comune dei testi politici dejennariani, in questo caso mutuato dalla poesia amorosa, è l'incapacità di cantare degnamente le lodi del proprio signore. L'osmosi tra la sfera amorosa, e i motivi e il lessico ad essa tradizionalmente associati, e quella politica è tratto saliente della poesia celebrativa aragonese. Nel sonetto 56, rivolto a don Ferrante, il poeta dichiara che se non fosse afflitto dalla miseria (*Rime* 56, 1-2 «se l'extrema miseria, in ch'io

⁸ La canzone intrattiene numerose relazioni intertestuali con alcuni componimenti politici del *Perleone* di Rustico Romano tra cui il *Tryumpho al Illustrissimo condam S. Duca de Milano* e la *Satyra morale et prophetica*. Oltre ad invocare l'unità panitaliana e a denunciare il torpore in cui è caduta l'Italia (*Tryumpho*, 136 «O somnolente Italia, o pigra terra»), nella *Satyra* Rustico sfrutta le medesime espressioni della canzone 55 di De Jennaro per descrivere un'uguale situazione di crisi causata dal pericolo dell'invasione turca (cfr. il capitolo su Rustico).

m'avegio / non avesse mia lira volta in pianto») sarebbe in grado di cantare le lodi del suo invitto signore. La sirma del sonetto prosegue sul tema della poesia:

Taccia dunque colui che Smirna onora
de lodar tanto i primi semidei,
e del dardano Enea il mantuano.
Non fu, non è, né mai fia certo ancora
un paro a te, perché tu chiaro sei
un Tito, un Julio, un altro Ottaviano.
(*Rime* 56, 9-14)

Il poeta riduce al silenzio con un perentorio imperativo Omero, che cantò gli dei e i semidei di Grecia, tra cui Enea, poiché nessuno più del suo signore merita di essere celebrato. Il passo è di particolare interesse non tanto per i motivi encomiastici, quanto perché mostra la predilezione dell'autore per i personaggi della storia romana. Ferrante difatti è paragonato ad un imperatore, superiore – pare – ai semidei celebrati da Omero. Come già si è visto, De Jennaro non rinuncia ai paragoni divini, tuttavia vi affianca quelli storici, che forse, data la frequenza, paiono essergli più congeniali.

Il sonetto 60, rivolto a Sigismondo d'Este, è costruito a partire del medesimo *topos*: il poeta, nonostante i tentativi, non è in grado di lodare degnamente l'Estense e pertanto si dichiara semplicemente suo servo (*Rime* 60, 12-14 «Taccio di comendarti, ch'io non vaglio, / quello imponendo a più facundo incegno, / fandomi servo a tua bontà suprema»). Non diversamente nel sonetto 105 il poeta, volendo celebrare Ferrandino, è costretto ad invocare Apollo a sostegno del suo stile «debele».

Vi sono infine all'interno del canzoniere, concentrati soprattutto nella sezione conclusiva, numerosi componimenti di omaggio a vari esponenti della nobiltà napoletana. I temi sono i medesimi già visti per gli encomi agli Aragonesi: celebrazione delle virtù morali, accostamento a divinità o personaggi storici famosi e ricordo di imprese eroiche compiute. Questa ampia sezione dà il polso del profondo legame della lirica aragonese con la realtà cortigiana e quindi della necessità di elogiare i suoi numerosi esponenti con componimenti occasionali.

Nonostante nei testi dejennariani si offra più volte la candidatura di Ferrante, e della sua progenie, a nuovo dominatore del mondo, manca una giustificazione storica o mitologica che ponga gli Aragonesi al centro del processo di palingenesi politica italiana. La narrazione dell'origine della loro famiglia, la creazione di miti fittizi che corroborino le tesi del poeta non vengono in alcun modo promossi ad elementi portanti di questo genere di testi. Solo i sogni

profetici, sul cui significato il poeta stesso mostra di non possedere certezze, sono in gradi di dare garanzie, seppur deboli, sulla reale superiorità degli Aragonesi.

Anche ne *Le sei età*, dove il poeta fa pronunciare a personaggi di primo livello annunci e pronostici, non viene elaborato un mito fondativo della famiglia regnante e un sistema di simboli ed allegorie da associare ad essa. Inoltre si tratta sempre di un sogno del poeta, seppur solenne e con un'architettura scenografica ed iconografica molto più complessa rispetto a quella descritta in queste canzoni trionfo.

Totalmente diversa è invece l'atmosfera che Rogeri riesce a creare ne *Lo Balzino*, raccontando fatti leggendari dell'infanzia di Isabella del Balzo: si tratta infatti di eventi occorsi, secondo la *fictio*, nella vita reale della regina, visti e riconosciuti unanimemente come segni straordinari. Le prove della predestinazione e superiorità di Isabella sono evidenti e palpabili. La famiglia Del Balzo, secondo la leggenda, può dirsi discendente del re mago Baldassarre da cui deriva l'origine del simbolo a loro tradizionalmente associato, la cometa.

La celebrazione dei regnanti avviene in De Jennaro soltanto attraverso accostamenti analogici con divinità e imperatori romani: è indubitabile che ad Alfonso I e Ferrante fosse necessaria una legittimazione che passasse attraverso il riconoscimento delle loro virtù e della loro cultura classica, superiori non solo al resto del mondo, ma anche ai loro modelli. Per le generazioni successive il problema di giustificare la presenza sul trono di Napoli diviene meno attuale e pressante, tanto che sarebbe stato possibile elaborare dei miti che promuovessero tradizioni e territorio locale, mettendo da parte l'ingombrante patrimonio della Roma classica.

Come si è già in parte rilevato nell'introduzione, stupisce la quasi totale assenza, non solo in De Jennaro, ma in molti scrittori aragonesi, del mito della sirena Partenope, così ricco di suggestioni e spunti utili per l'elaborazione di nuove leggende e simboli. Inoltre né ne *Le sei età*, né nel canzoniere si trovano ricordati personaggi noti, anche dell'antichità, con origini napoletane, che possano dare lustro alla città. Sicuramente De Jennaro elenca i letterati ospiti della corte aragonesi, ma molti di essi non hanno origini partenopee e anche quando le avessero il poeta non pone enfasi su tale elemento potenzialmente qualificante. Napoli non è mai celebrata e pertanto non possiede i requisiti, almeno nella *fictio* letteraria, per divenire la nuova Roma.

Nell'opera dejennariana l'immaginario trionfale romano pervade tutto, senza lasciare spazio allo sviluppo di una tradizione mitologica locale, che possa dare forza alle argomentazioni politico-encomiastiche. Totalmente diverso, come

si vedrà nel successivo capitolo, è l'approccio di Cariteo, che invece descrive l'origine divina degli Aragonesi, sfruttando con maggiore ampiezza ed efficacia il mito di Partenope. La differenza sostanziale è che in Cariteo gli Aragonesi non sono paragonati a dei, ma divengono dei grazie alle loro virtù morali, mentre in De Jennaro la ricerca di un maggiore realismo fa sì che le immagini e le figurazioni allegoriche perdano molto della loro forza.

Infine qualche parola merita il tema della Fortuna, che nel canzoniere lirico di De Jennaro, a differenza della maggioranza delle sillogi aragonesi, ha un rilievo decisamente modesto. Il poeta evoca solo di rado le forze della fortuna, senza mai definirne la natura (l'accostamento del termine 'fortuna' a 'sorte' e 'fato' è rivelatore dell'assenza di una volontà classificatoria)⁹ e rifacendosi perlopiù a *topoi* tradizionali di matrice petrarchesca, senza alcun approfondimento filosofico a riguardo.

Bisognerà attendere il poema della maturità – *Le sei età de la vita* – per vedere finalmente realizzato un percorso coerente di evoluzione etica, politica e non ultima poetica.

⁹ Si vedano due tra le pochissime occorrenze *Rime*, 9, 14-15 «Io non so qual fortuna, sorte o fato / o qual malegna e tempestosa stella» e 90, 1-2 «Se l'adversarii fati e la dolente / mia cruda sorte già privato m'anno [...]».

3. *Le sei età de la vita*

L'opera quantitativamente più massiccia che impegnò De Jennaro più a lungo è il poema didascalico in terzine, diviso in sei libri, intitolato *Le sei età de la vita*.

In ognuna delle sei parti si assiste al trionfo di una età: infanzia, puerizia, adolescenza, gioventù, vecchiaia (senectù, alla latina) e decrepitezza. Ogni età è divisa in capitoli in numero e lunghezza variabile per un numero totale di 47.

L'opera si articola così nel suo complesso¹:

- ❖ I *Infanzia*: 2 capitoli
Interlocutore: Alberto Magno.

- ❖ II *Puerizia*: 3 capitoli e una lettera
Esordio a Bernardo Castriota, duca di Ferrandina e conte di Capovertino (lettera I).
Interlocutore: Alessandro, figlio morto, presumibilmente in puerizia, dell'autore.

- ❖ III *Adolescenza*: 7 capitoli e 3 lettere.
Proemio a Fabrizio Colonna della parte che tratta di amore (lettera II)².
Interlocutore: Sallustio Malatesta. Seguono due capitoli sull'amore.
Proemio a don Luigi, cardinale di Aragona, della parte che tratta della musica (lettera III).
Interlocutore: Vincenzo da Belprato cui è lasciata l'esposizione del tema della musica (3 capitoli).
Proemio alla signora Della Rovere Orsini della parte che tratta della pudicizia (lettera IV).³
Interlocutore: Ippolita duchessa di Calabria. 2 capitoli sulla pudicizia.

¹ Il prospetto è ancor più necessario perché il testo di Montuori cui mi attengo è, come si è detto, molto diverso in alcune parti, soprattutto per quanto riguarda la *dispositio*, da quello di Altamura. Con le lettere indico le età (I = infanzia; P = puerizia; A = adolescenza; G = gioventù; S = senectù; D = decrepitezza), con i numeri arabi i singoli capitoli.

² Nell'edizione Altamura l'età dell'Adolescenza è aperta dal Proemio a Messer Ludovico da Montealto sull'eccellenza delle lettere.

³ Lettera dedicatoria assente nell'edizione Altamura.

- ❖ *IV Gioventù*: 10 capitoli e 3 lettere.
Proemio a Giovan Battista Spinelli, conte di Cariati (lettera V)⁴.
Interlocutore: Giacomo del Balzo. 2 capitoli sulla cupidità di gloria.
Proemio a Ludovico di Montealto, sull'eccellenza delle lettere (lettera VI)⁵.
Interlocutore: Alfonso d'Avalos, marchese di Pescara. 3 capitoli sull'eccellenza delle lettere.
Proemio a Prospero Colonna, sulla disciplina militare (lettera VII).
Interlocutore: Francesco d'Aragona. 5 capitoli sulla disciplina militare.

- ❖ *V Senectù*⁶: 8 capitoli e 3 lettere.
Proemio a Ferrante d'Aragona, duca di Calabria, sul reggimento del Principe (lettera VIII).
Interlocutore: Francesco di Capua, conte di Altavilla. 4 capitoli sul reggimento dei principi.
Proemio a fra Luigi Carafa sul reggimento delle repubbliche (lettera IX)⁷.
Interlocutore: Diomede Carafa. 2 capitoli sul reggimento delle repubbliche.
Proemio a Ettore Pignatelli, conte di Monteleone e di Borrello, sul reggimento domestico (lettera X)⁸.
Interlocutore: Cosimo de' Medici. 2 capitoli sul reggimento familiare.

- ❖ *VI Decrepitezza*: 17 capitoli e 3 lettere.
Proemio a Ferrante Consalvo, duca di Terranova, gran capitano e Viceré (lettera XI).
Interlocutore: S. Paolo. 6 capitoli sulle virtù.
Proemio ad Andrea Carafa, conte di Santaseverina, sulla sapienza (lettera XII)⁹.

⁴ Nell'edizione Altamura l'età della Gioventù è aperta dal Proemio a Prospero Colonna sulla disciplina militare; nell'ed. Montuori questo proemio è spostato prima di IV, 6.

⁵ Nell'edizione Altamura questo testo è spostato in posizione d'esordio dell'età della Adolescenza.

⁶ Nell'edizione Montuori il terzo capitolo consta di pochi versi in quanto acefalo. Nell'edizione Altamura invece esso viene ritenuto del tutto mancante. Tuttavia i versi che formano S 3 nell'ed. Montuori non sono assenti ma fatti seguire, senza soluzione di continuità al secondo capitolo (dal v. 106 alla fine).

⁷ Assente nell'ed. Altamura.

⁸ Assente nell'ed. Altamura.

Interlocutore: S. Tommaso. 4 capitoli sulla sapienza.

Proemio a Oliviero Carafa, cardinale di Napoli, sulla beatitudine (lettera XIII)¹⁰.

Interlocutore: S. Gennaro. 7 capitoli sulla beatitudine.

Epistola elegantissima e epigramma di Tommaso Grammatico.

Le fasi redazionali del poema dejennariano sono state ricostruite da Montuori, come pure la tradizione filologica; a tali interventi si rimanda per eventuali approfondimenti¹¹; in questa sede si farà riferimento ai risultati dello studioso in maniera circostanziata.

Pare che il poema sia stato scritto in un giro di anni piuttosto ampio ed infatti è possibile notare l'evoluzione del pensiero dell'autore, in perfetta coerenza con le mutate condizioni storiche del Regno di Napoli. La composizione del poema ebbe inizio durante il regno di Federico¹² e si concluse presumibilmente nei primi anni del Cinquecento (con correzioni e aggiunte più tarde), mentre le lettere possono essere di qualche anno posteriore rispetto ai versi. Montuori («*Le sei età de la vita*») individua come estremi cronologici il 6 ottobre 1496, data della morte di Ferrandino, e il giugno 1507 quando il Viceré Giovanni d'Aragona nomina Giovan Battista Spinelli membro del Consiglio Collaterale, come si legge nella lettera V 7-8. Vi sono poi aggiunte presumibilmente più tarde, come già si è accennato in precedenza.

1. *Struttura dell'opera*

«L'impianto delle *Sei età* è in primo luogo edificante: lo è in senso laico nelle tre età centrali, dove si segue una trattatistica politico-militare particolarmente diffusa a Napoli nel Quattrocento (penso a Diomede Carafa, a Orso Orsini, a

⁹ Assente nell'ed. Altamura.

¹⁰ Assente nell'ed. Altamura.

¹¹ Si vedano il già citato F. Montuori, «*Le sei età de la vita*» di Pietro Jacopo De Jennaro e Id. *Per l'edizione critica de «Le Sei età della vita» di Pietro Jacopo De Jennaro. Compilazione del ms. Laurenziano ashburhamiano 1109*, in «Contributi di Filologia dell'Italia mediana», 11 (1997), pp. 45-96 e 12 (1998), pp. 5-48.

¹² Come nota F. Montuori, *Le sei età de la vita*, tesi di dottorato, p. 9 «il re Ferrante II non è mai citato come vivo, ma è sempre oggetto di compianto e nostalgico vagheggiamento [...]. Invece Federico è nominato più spesso, elogiato con maggior convinzione o fatto oggetto di favorevoli pronostici di gloria e potenza e, cosa molto importante, non è mai dato per morto». Al fine di dare un tono profetico ancora più incisivo al poema Ferrandino risulta ancora vivente mentre Federico ha ancora il titolo di principe di Altamura.

Giuniano Maio, allo stesso Pontano del *De Principe*). E lo è soprattutto in senso religioso, perché il poema si apre e si chiude trattando argomenti aristotelico-tomistici e dibattendo questioni che non dovevano essere estranee all'ambiente napoletano all'inizio del sec. XVI»¹³.

Le *Sei età de la vita* è stato per lungo tempo considerato un poema d'imitazione dantesca. Il giudizio è stato confermato da Maria Corti, (P. J. De Jennaro, *Rime e lettere*, pp. XIV-V) secondo la quale «il poema, che senza dubbio è superiore alle altre imitazioni dantesche della letteratura meridionale del Quattrocento, ci mostra l'innesto della sintassi e del lessico dantesco sul tono enfatico di una tradizione retorica che conosce troppe interiezioni».

Solo Montuori nella sua tesi di dottorato ha però notato che la struttura del poema più che a Dante si rifa al Petrarca trionfale. Lo studioso scrive che «per *Le sei età* due testi hanno un'importanza innegabile, la *Divina Commedia* e i *Trionfi*. L'influenza di Dante sul Canzoniere del De J. è stata indicata da Marti 1957 e Velli 1960, ed è qui evidente nella struttura teologica del poema, in certe riprese linguistiche [...], in qualche personaggio (p. es. Capaneo). Al contrario i *Trionfi* sono il vero tutore delle *Sei età* lo devono essere stato sin dal momento dell'ideazione»¹⁴.

Il poema infatti si divide in sei sezioni in ognuna delle quali viene celebrato un trionfo allegorico e come nel poema petrarchesco ognuno di essi supera il precedente fino al trionfo finale¹⁵.

In questo caso però non assistiamo al trionfo di entità astratte e allegoriche come nei *Triumphs* ma delle età della vita dell'uomo.

È molto probabile che De Jennaro abbia ripreso la nota partizione in età di Isidoro di Siviglia esposta nel libro XI delle *Etimologie*¹⁶ secondo cui la vita dell'uomo è divisa in *infantia*, *pueritia*, *adulescentia*, *juventus*, *gravitas*, *senectus*. Isidoro però, senza definirla come età, aggiunge dopo la *senectus* un periodo che corrisponde all'ultima fase della vita dell'uomo chiamato *senium*. In *Differenze e Libro dei numeri* Isidoro accoglie una terminologia lievemente diversa, più affine a quella utilizzata da De Jennaro: elimina infatti il termine *gravitas* per recuperare quello di *senium*, che definisce in questi testi a pieno titolo l'ultima età umana.

¹³ F. Montuori, *Le sei età de la vita*, tesi di dottorato, p. 24.

¹⁴ F. Montuori, *Le sei età de la vita*, tesi di dottorato, p. 28.

¹⁵ Cfr. *Sei età* I, 1, 69-72: «Sey ricchi carri, senza alcun sparagno, / l'un triomphando l'altro nel fugire / del viver frale, e vedrai la distancia / del vuoostro nascimento e del morire».

¹⁶ Si fa riferimento a Isidoro di Siviglia, *Etimologie e Origini*, a cura di A. Valastro Canale, UTET, 2004; per un approfondimento si veda F. Gasti, *L'antropologia di Isidoro: le fonti del libro XI delle Etimologie*, Como, New press, 1998.

Gasti nota che «anche questa nomenclatura [...] appare in parte mutuata da altri autori: i due stati corrispondenti a quello che abbiamo chiamato periodo involutivo della vita umana [*gravitas* e *senectus*] in autori tardi piuttosto di frequente vengono denominati il primo come *senectus* e il secondo in modo vario, per esempio *aetas decrepita vel veterana* (Greg M. Hom. Ev. 1, 19, 2) *decrepita aetas* (Ps. Hier. Expos. In Manb. 20,1 ss. e PL 30, 574 B), *permatura o decrepita aetas* (Caes. Arel. Serm 169, 1); d'altronde pure lo stesso Agostino – che preferisce la successione esposta *supra* e riecheggiata in Etym. 11, 2, 1 – in serm. 216, 8 avvalora il binomio *senium - senectus*, nonostante siano conosciute le sue perplessità a riguardo [...]»¹⁷.

Isidoro segue per le età della vita un criterio di divisione settennale per cui ogni età è costituita da sette anni o dai suoi multipli¹⁸. *Le sei età* possono essere internamente divise in coppie: la prima comprende l'età della crescita e dello sviluppo (ovvero infanzia e puerizia), la seconda quelle del raggiungimento della maturità (adolescenza e gioventù), l'ultima – costituita da vecchiaia e decrepitezza – segna la fase involutiva e calante della vita.

Isidoro riconosce inoltre un legame analogico tra le sei età della vita del singolo individuo e le sei età del mondo così che le due serie – micro e macroscopiche – si riflettano l'una nell'altra in maniera perfettamente speculare.

Lo stessa corrispondenza tra il livello individuale e quello universale si ha anche in *Convivio* XXIV, 1¹⁹: Dante in questo passo divide la vita umana in sole quattro età, *Adolescenza* (dagli 0 ai 25 anni), *Gioventute* (dai 25 ai 45), *Senettute* (dai 45 ai 70) e *Senio* (dai 70 agli 81 circa), con una simile attenzione nomenclatoria a quella di Isidoro per le ultime due. Poco più avanti Dante corrobora la giustezza della divisione quadripartita con l'argomentazione che essa corrisponde al numero delle stagioni, dei cavalli del Sole e delle ore liturgiche. Dante prosegue parlando della tradizionale divisione dei dodici libri dell'*Eneide* in quattro gruppi di tre i quali rappresentano allegoricamente le partizioni della vita umana.

Nel poema dejennariano le corrispondenze tra le età e le fasi di sviluppo della vita dell'uomo e quelle del mondo o di qualsiasi altra entità universale mancano del tutto. Come si vedrà in seguito considerando singoli aspetti dell'opera, l'intento dell'autore non è quello di creare un macrocosmo in cui tutto

¹⁷ F. Gasti, *L'antropologia di Isidoro*, pp. 69-70.

¹⁸ Infantia dagli 0 ai 7 anni, pueritia dagli 8 ai 14, adulescentia dai 15 ai 28 (7 x 2), juvenus dai 29 ai 49 (7 x 3), gravitas dai 50 ai 70 (7 x 3) e senectus oltre i 70. Nelle *Differenze II* la senectus, penultima età comprende fino ai 77 anni e il senium oltre i 77.

¹⁹ Si veda G. Gorni, *Le 'guide' di Dante, o la Sibilla negata*, in «Studi danteschi», 67 (2002), pp. 117-128 : 117-121.

sia spiegabile e spiegato razionalmente e deterministicamente anche attraverso corrispondenze analogiche tra le parti; a differenza di Dante, De Jennaro non ha la pretesa di offrire un paradigma ontologico o gnoseologico, ma solo quello di descrivere un mondo che seppur poeticamente collocato nell'aldilà in verità è ben ancorato alla realtà storica contemporanea e all'esperienza individuale del poeta.

2. *Dipendenza de Le sei età dai Triumphhi petrarcheschi*

Esattamente come per il poema petrarchesco, la definizione più corretta de *Le sei età* è senza dubbio visione allegorica e non viaggio²⁰: il poeta infatti assiste immobile alla sfilata di carri e personaggi e nulla pare mutare nell'ambiente circostante.

Le analogie strutturali con i *Triumphhi* sono assai numerose, soprattutto per quanto riguarda la geometrica progressione delle età e il susseguirsi ordinato di carri e processioni allegoriche.

Le prosopopee delle età della vita umana non hanno connotazioni esclusivamente positive, ma tendono, pur nella sublimazione, al realismo: in particolar modo le prime tre fasi esistenziali di Infanzia, Puerizia e Adolescenza fanno da sfondo alla descrizione di una formazione etica ed intellettuale ancora *in fieri* e pertanto non aliena da carenze.

Il tentativo del poeta è quello di offrire precetti e insegnamenti, specifici per ogni età, che se applicati e seguiti, possono contribuire alla crescita interiore dell'individuo.

Per quanto concerne la figurazione trionfale e la presenza di animali a guida dei carri, De Jennaro recupera la tradizione di poemi d'imitazione dantesca, dove non mancano le descrizioni di variopinti trionfi. Fazio degli Uberti fonde in un passo del *Dittamondo*²¹ vari elementi scenici poi recuperati e distribuiti nelle sei processioni dal poeta partenopeo:

Era in su quattro ruote un carro adorno
e tanto bello, che vi si perdea
alcuna volta l'uom morando intorno.
Di sopra ad esso una sedia avea

²⁰ A proposito si veda la classificazione di C. Segre in *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla Commedia di Dante*, in Id., *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.

²¹ Si cita da F. degli Uberti, *Dittamondo e Rime*, a cura di G. Corsi, Bari, Laterza, 1952, 2 voll.

di preziose pietre e d'un lavoro,
ch'a guardarla un miracol parea.
(*Dittamondo*, II III, 10-15)

Segue poi una descrizione minuziosa del carro, condotto da quattro cavalli bianchi, cammelli, forti muli, scimmie, leopardi, lonze, porcospini, giraffe, elefanti, a proposito dei quali si specifica che «[...] avean castelli / sopra il dosso con ghezzi neri e strani» (*Dittamondo*, II, III, 31-32), proprio come quello portato in trionfo da Alfonso nel 1421; chiudono l'elenco leoni e cani. Come si vedrà meglio, molte di queste creature accompagnano i carri dejennariani assumendo un valore simbolico di notevole rilievo, soprattutto per comprendere il punto di vista dell'autore rispetto agli argomenti trattati.

La prima personificazione del poema è l'Infanzia:

Quince natura con le membra eburne
porta l'infanzia al carro suo davante,
principio de vostre opre alte e diurne.
Questa natura ha volto rutilante,
como tu vide, con aurate corna,
con stelle al pecto suo chiaro e lustrante;
aurato sceptro la sua mano adorna,
dal grembo in giù se vede tucta yrsuta
et con caprini piedi anda e soggiorna.
Questa è colley da chi è già pervenuta
ciascuna cosa, e questa dalla terra
procrea il seme dove l'anima è jnduta,
cooperante Collui che chiude e serra
ogn'opra natural [...]
(I 2, 118-131)

Essa appare ancora intrinsecamente legata all'idea della procreazione e della formazione dell'anima (come viene spiegato nel capitolo successivo dalla guida Alberto Magno). La condizione infantile risulta, secondo tale descrizione, dominata dalla Natura e quindi dall'istinto animale, mentre le età successive vedranno necessariamente l'imporsi della ragione sul senso, in grado di distinguere l'uomo dalle bestie. In I, 2 Alberto Magno afferma che la natura si mostra benigna solo agli animali, i quali, essendo guidati dall'istinto vivono in totale armonia con essa, mentre l'uomo, dotato di ragione, vede e comprende il male e pertanto è condannato all'infelicità.

La figurazione della Puericia si caratterizza invece per l'uso insistito di simboli e allegorie che evocano candore e purezza: su un carro di cristallo trainato da quattro agnelli siede un dio interamente vestito di bianco «qual lacte da uber tracto» (P 1, 18), con in testa una ghirlanda di candidi ligustri e recante nella mano destra «[...] chiave lucide d'argento / c'apre la porta in ciel sera e matino» (P 1, 29-30); ai suoi lati si raccoglie un gruppo di fanciulli a formare un «sacro choro» (P I, 20). La Puericia si configura dunque come un'età di immacolata purezza, che non conosce peccato. In questa sezione, come già si è detto, il poeta fa il suo incontro con il figlio Alessandro, morto poco più che bambino e assunto in paradiso – come egli stesso spiega – in virtù della sua giovane età. Nonostante le connotazioni positive, questa fase esistenziale è ancora dominata dall'istinto, dal senso e dalle passioni, su cui l'individuo non ha ancora pieno controllo:

pianto, riso, grida sono in effecto
le soe compagne e sue proprie vicine
c'hanno con vanità prompto l'objecto.
(P 2, 67-69)

L'Adolescenza, non diversamente governata dall'irrazionalità, appare più specificamente legata alla nascita e alla sperimentazione dei primi ardori amorosi, che sostituiscono il candore della Puericia.

Nella lettera a Fabrizio Colonna che apre il capitolo, il poeta dichiara che ciò che segue è un vero e proprio «tractato de honesto amore»:

alcuno overo temerario o ignorante, il sequente tractato de amore legendo, che in la opera delle “Sey età de la vita” ho composto, prosopponendo che gli effecti amerosi da li hominj vecchij et gravj tractare siano reprehensibili me condannarà, non advertendo né intendendo che le cose jndifferenty et mediocre fra lo bene e lo male, fra le quale lo amore è annomerato, cossì all'uno como all'altro, secundo che da la virtù o dal vicio è abbracciato, attribuyre et scrivere se puote.

De Jennaro, qui come altrove, si presenta come un maestro in grado di guidare il lettore²² sulla via della virtù e della perfetta convivenza sociale.

La donna trionfante sul carro porta una corona di mirto, pianta sacra a Venere, e indossa una veste di piume multicolori, in netta contrapposizione con l'algida monocromia della descrizione precedente. Nella mano destra reca una fiaccola accesa, che simboleggia il calore della passione, nella sinistra uno

²² Cfr. le ultime parole della lettera a Fabrizio Colonna: «[...] che mia fatica sarrà cagione che multi disponesti amanti de onestamente amare se ystruyranno. Vale».

specchio («ch'al suo guardo / riman virtù sovente oppressa e lesa» A 1, 20-21), simbolo di vanità. Infine è la volta del carro, cui si associano simbologie che superano per complessità e ricchezza quelle di Infanzia e Puericia:

Al pallio havia de ricchi zibellinj
de picture diverse, e tanto adorno
che paria campo di rose e gesminj.
Una sirena, un placido alicorno,
un lion, un dalphin sue rote belle
volger facian, tirando intorno jntorno.
(A I, 25-30)

Gli animali che trainano il carro incarnano significati apparentemente contrastanti: lo zibellino e l'unicorno raffigurano allegoricamente regalità, saggezza e purezza, mentre la sirena rappresenta una sensualità lasciva e pericolosa. Il leone è simbolo di per sé ambivalente, ma qui probabilmente assume – seguendo *Inferno* I – un senso negativo. Ad esso si oppone il delfino, figura di pari dignità del leone, che rappresenta la salvezza e Cristo.

Il carro è seguito da nove fanciulle:

Mobilità, Bellezza, et Voluptate,
Prosompcion, Destrezza, et Ornamento
Ferocità, Lascivia et Castitate:
queste erano il consiglio e 'l regimento
de quella che governa il carro egregio
(A I, 34-38)

Delle nove allegorie, soltanto una possiede connotazioni positive, ovvero la castità, mentre le altre contribuiscono a rendere una visione negativa e tradizionale dell'amore. Il fatto però che De Jennaro associ, forse in maniera provocatoria, Lascivia e Castità, denuncia la volontà di superare tale visione, mettendo in luce la varietà delle tipologie erotiche e delle loro manifestazioni. Come conferma la lettera proemiale a Fabrizio Colonna, il poeta si sforza di trovare una sintesi armonica, senza per questo eliminare le antitesi, tra l'amore visto nella sua forma tradizionale, e dunque latore di tormento e angoscia, e l'amore positivo e casto che spinge l'uomo a compiere grandi imprese.

Poco oltre il poeta insieme alla guida Sallustio Malatesta, compie una digressione teorica sul tema dell'amore, confermando ciò che già attraverso l'interpretazioni delle allegorie del carro si poteva intuire. Malatesta inizialmente descrive l'amore come un sentimento che nega la libertà all'uomo conducendolo

lontano dal bene, mentre il poeta ribatte riprendendo alcuni noti concetti espressi da Platone nel *Simposio*:

Da Poro Amor pervenne, el qual jacendo
con Penia in loco aprico se congiunse,
miseria et abondancia jnsieme ordendo.
Amor pungerà, punge et ancora punse
li humanj ad cose grande, ond'io non trovo
che sencza amor ad gradi excelsi junse.

[...]

Sencz'amor mai virtù non valse un pelo,
et l'amor fa de.lley scorgger la strada
ad chi l'ochio obuombrasse un doppio velo.

(A 1, 202-207 e 217-219)

Il primo grado di questa ideale *scala amoris* platonica è ancora inevitabilmente legato alla concretezza materiale e agli istinti sensuali. Tuttavia l'amore in sé, se diretto verso il bene, conduce alla virtù. Esso infatti mostra all'uomo ciò che non possiede e lo induce a conquistarlo con astuzia e ingegno:

Questo è l'amore che fa l'homo gagliardo,
accorto, prompto et a ben far lo ystrugge,
et diligente il fa s'è pigro e tardo.
Ogni altro amor da nobil spirtu fugge,
ché nobil cor jam(m)ay macchiar nonn pensa
quella virtù che 'l vil desir distrugge.

(A 2, 91-96)

Nel *Simposio* Socrate descrive l'amore come figlio di Poros ('espediente'), a sua volta figlio di Metis ('sagacia') e di Penia ('privazione'): l'individuo, grazie al proprio ingegno, mira al raggiungimento di ciò che non possiede in una tensione asintotica verso il bene e il bello.

Senza soluzione di continuità la guida, dopo avere condotto tale ragionamento, nomina gli amanti che sfilano dietro il carro, presentandoli come coloro che seguono Amore, «figlio de lascivia e ocio» (A 2, 106). Si fa quindi immediatamente ritorno ad una prospettiva tradizionale nella quale le storie amorose e i miti evocati hanno un esito infelice. Come avviene sovente ne *Le sei età* ai personaggi classici, molti dei quali comuni al *Triumphus Cupidinis* petrarchesco, se ne affiancano altri contemporanei appartenenti alla corte aragonese.

A conferma della volontà di creare un equilibrio tra gli opposti, nel capitolo sesto dell'età dell'Adolescenza, Ippolita Sforza glorifica la pudicizia come somma virtù per uomini e donne. De Jennaro, collocando il trionfo dell'Amore e della Pudicizia nella medesima età, crea un nesso profondo ed ineludibile tra di essi. L'approdo alla castità non necessita di una consapevolezza razionale ulteriore, reso esplicito, nella *fictio* del poema, dal passaggio da un'età all'altra. L'adolescenza è quindi l'età delle molteplici passioni, contrastanti e opposte, negative e positive, ma soprattutto fluttuanti poiché non ancorate ad un solido fondamento razionale. È rilevante notare che, a differenza dei *Triumph* di Petrarca, ne *Le sei età de la vita* la pudicizia non si identifica con la ragione. Mancando la necessità di una consapevolezza e di una maturità intellettuale, l'importanza che essa assume nell'opera petrarchesca viene in parte ridimensionata. Laura, pudica e casta per antonomasia, nonostante la giovane età, poteva vantare una saggezza e una capacità di discernimento più confacente alla vecchiaia²³; qui invece lo sviluppo etico ed intellettuale ideale dell'individuo è il medesimo sia per le manifestazioni amorose sia per la continenza.

Anche in questo caso ad una digressione teorica e didascalica segue la sfilata di personaggi che – come nei *Triumph* – avvalorano con il loro comportamento gli assunti esposti nella prima parte. Tuttavia De Jennaro sente la necessità di proporre un'altra rappresentazione allegorica, complementare a quella che apre la sezione dell'Adolescenza. Alle nove fanciulle che seguivano il carro qui sono contrapposte «Vergogna», «Taciturnitate» «Pagura», «Abstinencia», «Continencia» e «Perseverancia»²⁴.

Il carro della Gioventù ostenta una ricchezza ancora più magnificente e pomposa rispetto ai precedenti: il meccanismo trionfale della progressione ascensionale è qui confermato dalle rappresentazioni allegoriche che aprono ciascun capitolo. Infatti, se l'età precedente era dominata dalle passioni, questa invece è l'età della saggezza e della forza: la dea che avanza maestosamente indossa una tunica dei colori dell'arcobaleno e tra i capelli appaiono rametti di ulivo – pianta sacra a Minerva – e di quercia, sacra a Giove. Questo passaggio obbligato dall'amore alla ragione, che segna il trapasso dall'adolescenza alla gioventù, è ribadito anche nel *De regimine principum*:

²³ Cfr. Petrarca, *TP*, 88 «penser canuti in giovenile etate»; *Rvf*213, 3 «sotto biondi capei canuta mente» e *Rvf*215, 3 «frutto senile in sul giovenil fiore».

²⁴ Evidente l'ispirazione trionfale (cfr. *TP* 79-90) confermata dalla parziale coincidenza delle personificazioni nominate.

et considerando che ad la età de la joventù en la quale ora mi trovo non me lice in amore sì como in la adolescenzia se potea perseverare, ò pensato sì como assatisfare la ragione nel presente mostrando quel bisogna al Regimento del prencepe [...]

A differenza del sistema di valori proposto da Petrarca l'amore non si oppone e non è superato dalla pudicizia, bensì dalla ragione, in grado di condurre a nuovi traguardi gnoseologici ed etici.

La Gioventù è raffigurata esattamente come nei *Triumphhi* la Fama:

la spada a.llato, da sua destra il bacolo,
dalla sinistra un libro havia, ch'io sento
che certo simil mai non hebbe oracolo.
(G 1, 25-27)

Nel *Triumphus Fame* vengono celebrati prima gli uomini d'armi e solo in seguito i letterati e i filosofi: la Fama petrarchesca ha difatti alla sua destra coloro che si sono distinti in battaglia e alla sua sinistra i sapienti:

da man destra, ove gli occhi in prima porsi,
la bella donna avea Cesare e Scipio,
ma qual più presso a gran pena m'accorsi;
l'un di virtute e non d'amor mancipio,
l'altro d'entrambi. E poi mi fu mostrata,
dopo sì glorioso e bel principio,
gente di ferro e di valor armata.
(TFI, 22-28)

Io non sapea da tal vista levarme,
quand'io udi': "Pon' mente a l'altro lato,
ché s'acquista ben pregio altro che d'arme."
Volsimi da man manca; e vidi Plato,
[...]
(TFIII, 1-4)

La stessa divisione e lo stesso ordine si ritrovano ne *Le sei età de la vita*; in questo caso però le due schiere – di militari e sapienti – si pongono ai lati della Gioventù.

Centrale in questo capitolo è il tema della fama, che si rivela, nonostante gli sforzi per ottenerla, effimera e inconsistente. De Jennaro pronuncia, come Petrarca, un'aspra condanna nei confronti di chi insegue la gloria e il favore del popolo:

hoggi se porge il piombo per l'argento:
cossì procura l'hom d'acquistar fama
presso del vulgo mobil como il vento.
(G 2, 112-114)

Come di consueto, ritroviamo la topica opposizione tra passato, tempo lontano, identificabile, nello specifico, con l'età della Roma repubblicana, in cui regnavano bontà, giustizia e rettitudine, e il presente corrotto.

La memoria di coloro che ottennero la gloria grazie alla virtù – come consoli, tribuni e dittatori – è ancora viva, nonostante la situazione di profonda crisi. Nuovamente, attraverso delle personificazioni, De Jennaro espone quali debbano essere tali virtù:

La prima è Moderancia, che se vede
con equità ristrecta et Diligencia,
de gloria et fama constituta herede;
Integritate e poi la Obediencia
con Liberalità vanno di pari
per provocar sol Benevolencia
(G 4, 126-132)

Nella successione dei *Triumph*i petrarcheschi la Fama segue la Morte per cui è ad essa superiore in quanto, pur nella sua consistenza effimera, è in grado di dare un senso d'immortalità. Ne *Le sei età* invece la gloria è ancora fermamente ancorata a velleità umane e terrene e non si traduce, neppure inizialmente, nella possibilità di eternare il proprio ricordo attraverso le opere compiute in vita. Si può notare dunque una restrizione delle prospettive da parte del poeta partenopeo: il tentativo di raggiungere gloria e fama precede e non supera mai la morte divenendo uno sforzo vano da parte dei vivi di mostrarsi grandi al cospetto del popolo. Il raggiungimento della gloria non può garantire, neppure illusoriamente, la sopravvivenza *post mortem* ma rimane motivo d'orgoglio e di vanto tutto terreno.

All'esposizione teorica che attribuisce alla gloria connotazioni prettamente negative seguono però le solite schiere di modelli e personaggi positivi, anche coevi al poeta, degni di essere celebrati e ricordati per virtù e sapienza. Come era già avvenuto per la schiera degli amanti, la riflessione speculativa mostra scarsa coerenza con la scelta dei personaggi che partecipano al trionfo.

Quest'aspetto dell'ideologia dejennariana risulta particolarmente interessante se confrontato con le opere di altri scrittori aragonesi che invece rivendicano con forza l'importanza della fama, scardinando l'impianto petrarchesco dei *Triumphs*. Si pensi ad Aloisio e Sannazaro che considerano il conseguimento della gloria per i regnanti, e nel caso del secondo anche per se stesso, uno degli obiettivi principi del poeta. Contrariamente a quanto sostiene qui, nel proemio in terzine del *De regimine principum* De Jennaro difende l'importanza della fama per Alfonso duca di Calabria, cui il componimento era dedicato:

Et fa che per favor de te se scopra
in ogni parte, e fia sempre di te la fama
di te signor ch'a me nulla s'adopra
[...]
Et io che nulla cosa m'è in calere
se non che del tuo amore darne loda
prego che Iove in ciò dia provvedere
(*De regimine principum, Proemio, 34-36 e 40-42*)

Soltanto ne *Le sei età* De Jennaro assume una posizione così fortemente conservativa, quasi ascetica, di fronte alla gloria terrena, che pur è dichiaratamente il fine ultimo della poesia encomiastica.

È infatti evidente che, al di là delle convinzioni espresse, l'intento del poema, oltre che edificante e parenetico, è soprattutto celebrativo e dunque nelle sfilate e nei trionfi non possono mancare personalità della corte aragonese. Addirittura a presentare e guidare la schiera della milizia è un membro della casata aragonese, Francesco, figlio di re Ferrante e Isabella di Chiaromonte. Si crea dunque una discrasia forte tra le dichiarazioni del poeta riguardo al valore della fama e le strategie messe in atto per consentire il pieno riconoscimento terreno dei regnanti e dei membri della corte.

Giunti al capitolo della Vecchiaia si ha la conferma che ogni età supera la precedente non solo per la normale successione cronologica, ma anche per sfarzo e onori che le sono tributati. Il poeta infatti, dopo essersi rivolto al lettore dichiara:

io vidi un carro jonger più pomposo
che tucti gli altri, e più riccho e decoro
che nullo triumphal victorioso.
(S 1, 16-18)

La ghirlanda che la Senectù reca tra i capelli – metà neri e metà canuti – è di alloro, pianta sacro ad Apollo, utilizzata nei trionfi classici. De Jennaro associa a questa personificazione l'idea di saggezza e regalità:

La sua presencìa grave e gli occhi acuti
et magestate sempre nel mirare
mostrava con pensier saggi et arguti;
un regal sceptro jn mano destra portare
gli vidi e da sinistra un gran compasso,
col qual l'imperj se han da governare.
(S I, 22-27)

Intorno al carro trainato da cammelli, stanno sette donne, «Perfection [...] et la Noticia / delle più cose» (S 2, 149-50); «poy il Consiglio va con la Divicia / d'exempij e de ragion» (S 2, 151-52); «l'altra è Concordia, che più giova et vale / che l'Abundancia e la Reprensione» (S 2, 154-55).

I cammelli, sulla scorta di Plinio (*Naturalis Historia* VIII, 68), sono animali dalla eccezionale resistenza fisica, sia per l'estrema longevità, sia per la capacità di incamerare acqua e sopravvivere senza bere anche per lunghi periodi.

Nell'età della Gioventù la saggezza poteva garantire la fama terrena, ma solo la maestà e le virtù date da Apollo permettono di regnare. La gestione e la conservazione dello stato non hanno nulla a che fare con l'ottenimento della gloria: il buon re, sostenuto dalle virtù cristiane, deve pensare solo al bene del proprio regno e quindi dei sudditi. Non è un caso che gli ultimi due carri allegorici di Senectù e Decrepitezza somiglino più degli altri, al carro allestito per l'entrata trionfale di Alfonso il Magnanimo nella città di Napoli. Vi sono inoltre alcuni punti di convergenza con il trionfo di Alfonso duca di Calabria descritto da Galeota nella *Strussula in laude del Duca de Calabria* di cui già si è parlato. Dopo avere ripercorso le imprese dell'erede al trono ed avere dichiarato che Alfonso rappresenta la speranza per l'Italia, Galeota presenta – nell'ultima stanza – il suo trionfale rientro:

[...]
ch'io veda il Signor mio,
ch'en terra adoro,
sopra d'un carro d'oro
ben portato,
per fronde incoronato
de victoria,

cantando laude per la sua memoria.
(F. Galeota, *Colibeto*, 140, 102-108)

Come la Senectù, Alfonso è portato in trionfo su un carro dorato ed è ovviamente incoronato d'alloro.

L'aspetto più interessante è che la scenografia trionfale sconfini, come in questo caso, in generi e tipologie testuali che nulla hanno a che vedere con il poema o il capitolo in terzine. Nello specifico si tratta però di una vera eccezione poiché di norma, come si è visto, i componimenti bucolici e popolareggianti rifiutano l'impianto celebrativo per prediligere una narrazione, intessuta di allegorie e simboli difficilmente decifrabili, che abbia per oggetto la situazione di crisi e corruzione del presente. Pur non escludendo totalmente inserti encomiastici, questi testi si concentrano sul polo negativo della realtà, modificandola per adeguarla al registro e al codice pastorale, ma non mutandola di segno né enfatizzandone gli aspetti positivi.

L'età della Vecchiaia era associata per i poeti aragonesi proprio alla gestione dello stato e al buon governo, come conferma ulteriormente De Jennaro, accogliendo in questo capitolo la sezione del *Regimento del prencepe*.

L'ultimo carro, quello della Decrepitezza, è – come prevedibile – di una ricchezza sfarzosa che mancava ai precedenti. Esso è guidato da quattro elefanti, che pure per dimensioni superano gli agnelli, i delfini e le sirene e i cammelli degli altri carri.

Come espone Plinio nella *Naturalis Historia* (VIII, 1-40) gli elefanti sono gli animali che per sensibilità e intelligenza più si avvicinano all'uomo; essi inoltre possiedono rare virtù quali equità, prudenza e magnanimità, e incarnano quindi l'idea stessa di regalità. Sempre Plinio ricorda che essi furono portati per la prima volta in un trionfo romano da Metello e successivamente da Pompeo Magno; furono utilizzati inoltre nella celebrazione delle festività in onore di Venere Vintrix, nel 55 a. C. durante il consolato di Pompeo, combatterono per Cesare, Claudio e Nerone, anche se il ricordo più vivido è certamente legato alla spedizione di Annibale in Italia. Gli elefanti vengono anche ricordati, proprio per la ricchezza e la varietà di suggestioni che evocano nei commenti al *Triumphus fame* di Petrarca e per questo rappresentati, nelle miniature dei codici e nelle effigi, quali guide del carro.

In epoca aragonese gli elefanti guidano, come si è ricordato, la sfilata di Alfonso il Magnanimo del 1421, quando per la prima volta fece il suo ingresso a Napoli. Essi sono altresì presenti, proprio per la profondità dei significati allegorici che celano, anche nella farsa *Il trionfo de la fama* di Sannazaro.

L'immagine allegorica della Decrepitezza unisce l'idea della morte («l'ultima parca») e quella del tempo («l'orologio»):

cossì correva e dentro jn vista carca
de pensier gravi una canuta donna
vidi, et rogosa qual l'ultima parca.
(D 1, 58-60)

Salda a(m)polecta a la sinistra palma
Portava per orologio jntegro et vero,
ch'è ben dar loco ad tempo ad n(ost)ra salma.
(D 1, 64-66)

Inoltre viene reiterata la simbologia legata alla maestà:

In segno de dominio et saggio jmpero
de due corone havia il suo capo ornato
de stelle e d'oro in nobel magistero.
(D I, 67-69)

Il carro è circondato da quattro fanciulle, le virtù cardinali, descritte facendo ricorso alla stessa iconografia del trionfo alfonsino, seguite a breve distanza dalle virtù teologali. Il poeta ripristina la scansione classica e tradizionale, attribuendo alle seconde un'importanza maggiore rispetto alle prime, a differenza dello spettacolo messo in scena da Alfonso in cui i valori e le virtù laiche assumevano un rilievo preponderante.

Nel poema non sono presenti vere e proprie rievocazioni dei trionfi petrarcheschi di morte e tempo, ma si accenna ad essi attraverso isolate immagini allegoriche o precise riprese di passi di quei capitoli senza rilevanti scarti di senso.

Le sei età si conclude con il trionfo finale della Beatitudine²⁵ in cui si affrontano questioni teologiche e religiose. Proprio in questa sezione finale il poeta giunge fino alle porte del Paradiso e qui ha il suo incontro con San Gennaro, termine massimo cui può giungere nella sua visione, il più stretto contatto che egli può avere con l'eternità.

Il culto di San Gennaro, come noto, ha profonde e sentite radici nella cultura popolare meridionale e specificatamente napoletana. Tuttavia gli

²⁵ Secondo Montuori, *Le sei età de la vita*, p. 132 la sezione del Trionfo della beatitudine costituirebbe una sezione a sé; «lo si deduce anche dalla lettera a Prospero Colonna, dove il poeta dice di *havere una opera consistente jn età sey de la vita et jn un triumpho de la beatitudine fabricata* lett. VII 18».

Aragonesi, ed in particolar modo Alfonso il Magnanimo e Alfonso II, mostrano una maggiore predilezione per i santi guerrieri, come San Giorgio e San Michele, mentre escludono quasi totalmente dal loro pantheon di santi Gennaro, forse perché la sua storia appare indissolubilmente ancorata ad una realtà partenopea che non possono sentire come propria. Solo Ferrante comprende l'importanza del culto del santo, proprio come strumento di pacificazione politica, e difatti, in una lettera al cardinale Carafa del 1490, chiede che le sue reliquie vengano traslate da Montevergine a Napoli così che possano divenire il simbolo anche del suo potere, della sua devozione e della sua integrazione nel regno partenopeo²⁶.

3. *Diegesi, tempo e spazio*

La narrazione viene condotta in prima persona con l'usuale sdoppiamento tra poeta personaggio e poeta narratore. Egli affronta un ventaglio piuttosto ampio di temi, nella maggioranza dei casi di carattere laico, grazie all'ausilio e alle competenze dei suoi interlocutori, incontrati nel corso della visione. Ad esclusione di Alberto Magno, San Gennaro e San Tommaso, tutte le guide del poeta appartengono alle schiere trionfali che animano la narrazione. Il poeta, per ogni sezione, si confronta con il solo personaggio guida: dunque tutti i colloqui sono a due, a differenza della *Commedia* dantesca in cui sono, nella quasi totalità dei casi, a tre coinvolgendo guida – con statuto autonomo rispetto ai personaggi – interlocutore e poeta.

Come nei *Triumphs*, ne *Le sei età* manca la volontà di rappresentare una realtà polifonica e corale, in cui a partecipare direttamente nello scambio con il poeta sia una pluralità di anime, portatrici di una personale esperienza di vita. Le figure nominate e cui si accenna rimangono così inevitabilmente sullo sfondo in quanto nulla viene detto sulla loro condizione presente, se non in pochi e rapidi accenni, e sui luoghi che li circondano. Inoltre nessuno di essi, controfigura autoriale compresa, emerge con una propria identità precisa e ben delineata, né si fa portavoce di un sistema di valori organico.

Oltre ad intrattenere lunghi dialoghi su questioni dottrinali con le guide incontrare nel corso della visione, il poeta si rivolge – seppur raramente – al

²⁶ A riguardo si veda almeno G. Vitolo, *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, Pisa, GISEM, Napoli, Liguori, 1999 e G. Vitale, *Ritualità monarchica, cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Salerno, Laveglia, 2006.

lettore. L'invocazione può rispondere ad esigenze diverse, tra cui quella di acquisire una maggiore credibilità:

Lector, s'a verità punto confidi,
credi ch'altro che il ver porger non oso,
onde il mio dir dal parlar van dividi:
(S, I, 13-15)

A questi versi segue la descrizione del carro trionfale della Senectù – ormai il quinto – e quindi è difficile spiegare perché il narratore proprio ora si premuri di essere ritenuto attendibile davanti al lettore.

Ma soprattutto il *viator* tiene a richiamare, attraverso queste invocazioni, l'attenzione del lettore su un punto specifico, ritenuto evidentemente di maggiore importanza (vedi ad esempio G 7, 109-11 e G 10, 96).

I primi versi del poema sono occupati dalla tradizionale invocazione ad Apollo affinché aiuti il poeta nell'ardua impresa che si accinge a compiere. Come i *Triumphs*, anche *Le sei età de la vita* si configura immediatamente come una visione avvenuta durante il sonno. Non c'è, come nella *Commedia*, la pretesa di convincere il lettore che il viaggio sia avvenuto realmente. La motivazione della visione viene espressa brevemente nei primi versi e pare di ordine morale:

quando greve dal sonno alzai la testa
percosso dal bel raggio de sua spera
et a la strada antica essendo presta
la voglia di tornar col pinsier reo,
c'ognj veder dell'jntellecto infesta.
(I 1, 5-9)

Il sonno di cui parla non è molto diverso da quello descritto da Dante nell'esordio della *Commedia*, mentre totalmente opposto è l'ambiente: il poeta si ritrova all'inizio della narrazione in un *locus amoenus* di derivazione trionfale, con elementi dell'*Amorosa visione*, ma non certo danteschi:

Era nel tempo ch'al gran Giove piacque
far triumphar sua figlia e che Giunone
lieta era più che mai dal dì che nacque.
La dolce valle e placida stagione
contemplando miray per la pianura,
come a la preda mira il buon falcone,
dove sorgeva un fonte d'acqua pura
diviso in tre loquaci e chiari rivi,

più chiari ch'altri mai non fe' natura;
ove perpetui fiori, inlesi e vivi,
per l'ombra de virenti, alti boschecti,
non temean ragij fervidi et extivi.
(I, 1, 19-30)

La narrazione si conclude, in coerenza col genere delle visioni, in maniera repentina con il risveglio del poeta e il suo ritorno alla realtà:

et racto fui di tal stupore acceso
che dismarrito, actonito et anelo
vinni, chom'huom da fier letargo offeso.
Ma poy che revocay ogne mio zelo,
havendo jn meczo al cor gioyre jnterno,
la vision disparve et chiuso il cielo
viddi, essendo jo tra Sebeto e Averno.
(D 17, 94-100)

Anche qui, come nell'esordio, il poeta non chiarisce le ragioni del suo viaggio, né si preoccupa di collocarlo spazio-temporalmente dandogli una cornice narrativa ed ideologica solida e coerente.

Per quanto riguarda la dimensione temporale vi sono alcune importanti differenze che separano *Commedia* e in questo caso anche i *Triumph* dal poema dejennariano. Il poema dantesco si conclude con l'ascesa del poeta all'Empireo e la conseguente visione di Dio. Lì il percorso verticale di elevazione viene portato a termine ed è il fine necessario che spinge il *viator* ad intraprendere il proprio viaggio. Lo stesso, in maniera diversa, avviene nei *Triumph* in cui il poeta giunge ad assistere al trionfo dell'eternità, superiore per sua natura ai precedenti. Ne *Le sei età de la vita* invece viene messa in chiaro fin dall'esordio l'impossibilità di giungere alla contemplazione dell'eterno e del divino. Alberto Magno, il primo interlocutore che il poeta incontra durante la sua visione, fornisce un breve compendio dell'opera elencando i trionfi cui il poeta assisterà ed avverte il poeta che la mente umana è incapace di percepire e comprendere l'infinito e pertanto la visione di Dio gli è preclusa. Il termine massimo cui può giungere è l'incontro con San Gennaro, alle porte del Paradiso:

poy da Jennaro, al qual tu sey devoto,
harrai noticia del triumpho eterno,
non con vederlo, ch'è dagli occhi ignoto,
perché si come e chiaro e ver discerno,
vostra natura non è sì capace

che mirar possa il triumpho soperno.
(I, 1, 79-84)

Da un punto di vista lessicale si può notare l'insistenza con cui viene utilizzato il termine 'trionfo': non è un dato secondario se si considera che questo è il passo in cui vengono fornite le coordinate della visione. È un'ulteriore conferma della dipendenza strutturale del poema dejennariano da quello petrarchesco.

Nell'età della Decrepitezza San Tommaso ribadisce ciò che già Alberto Magno aveva anticipato al poeta nei primi versi dell'opera. Il dialogo tra i due si svolge alle soglie del Paradiso, sulla cui porta sono incise le stesse parole, pedissequamente ribaltate di senso, che si leggono all'entrata dell'Inferno dantesco:

“Per me se va ne la città soperna,
per me se va nel chiaro, alto splendore,
per me se va ne la salute eterna.
Femme il sopremo e provvido Factore,
che 'l tucto fe', che 'l tucto mosse et move
per sapiencia, potencia et amore.
Da.cqui s'entra al suo regno et non d'altrove:
o voy ch'intrate lodarete Dio,
che da sua gratia eterno ben ve piove”.
(D 10, 1-9)

Ad una minima descrizione della configurazione del Paradiso (sostanzialmente identico a quella dantesco, costituito da sfere concentriche che conducono, nel grado più alto, a Dio), seguono le parole di San Tommaso sull'impossibilità di proseguire oltre:

Ma perché invano entra qui dentro spera
homo vivente, ad me convien lasciarti
insin che giunga l'ultima tua sera.
Però non voglio che da qui te parti
sencza noticia dell'esser beato,
ché sencza dubio possi ritornarti;
ché ratto nell'uscio serrò jntrato,
uscir vedrayne il nostro San Jennaro,
qual con ragion per fermo à venerato:
(D 10, 19-27)

Nel caso de *Le sei età* De Jennaro non solo non realizza la possibilità di giungere alla visione dell'eterno attraverso un percorso di pura metafisica e trascendenza ma la contesta in maniera piuttosto netta sia all'inizio sia alla fine del poema. Secondo De Jennaro infatti l'incapacità di cogliere l'essenza divina nega all'uomo la possibilità di entrare in Paradiso in vita. Sembra dunque che pur imitandola il poema dejennariano di fatto polemizzi implicitamente con la *Commedia* in quanto si oppone risolutamente all'idea che un individuo vivente possa compiere il viaggio che Dante descrive come realmente avvenuto. Neppure attraverso la *fictio* letteraria De Jennaro sente di poter avallare l'ipotesi della peregrinazione dantesca; ciò prova che i suoi interessi sono rivolti quasi esclusivamente – nonostante le apparenze – alla dimensione laica e mondana.

L'obiettivo di De Jennaro è ridotto alla rappresentazione del mondo di corte aragonese e non al mondo nella sua totalità, come è invece per la *Commedia*. Le profezie che pur sono presenti nel poema partenopeo – siano esse *post eventum* o meno – hanno come scopo principale la celebrazione dei personaggi storici viventi che ovviamente ne sono i protagonisti. È possibile, certo, individuare in alcuni casi un progetto politico, anche se esso risulta – trattandosi di un'utopia – irrealizzabile.

Non c'è in De Jennaro la volontà di offrire, attraverso la politica, la morale o la teologia, un messaggio salvifico valido per tutta l'umanità; difatti egli non si preoccupa di costruire un mondo ultramondano regolato da un sistema di premi e punizioni, né di definire con chiarezza e in maniera univoca le linee guida del suo sistema ideologico. Se nelle questioni didattiche concrete (educazione dei figli, reggimento dei principi, comportamento delle donne, ecc...) si profonde in lunghe ed accurate esposizioni, per le questioni dottrinali più generali ed astratte mostra invece uno scarso interesse. Anche nella sequenza conclusiva in cui Tommaso parla al poeta delle virtù, teologali e cardinali, si ha l'impressione che l'autore sia più attratto dai risvolti etici, legati ad una pratica quotidiana del tutto mondana e molto meno a quelli teologici.

Tuttavia, come giustamente notava Montuori nell'introduzione alla sua tesi di dottorato, anche ne *Le sei età* non manca la componente edificante. Tommaso prima di affidare il poeta a San Gennaro gli dice che dovrà ricordare ciò che ha udito per raccontarlo ai vivi e testimoniare quanto si viene ripagati in morte se si segue in vita un comportamento retto:

Thomaso disse: "Queste alme leggiadre
fa che rimembri, ritornato essendo
dove se actende a vostra antica madre,

si che nel mondo errante, ancor vivendo,
possì mostrar qual son gli eternj honorj
che acquista l'hom ben visso et ben morendo;
(D 10, 43-48)

Siamo ben lontani però dall'importanza che Dante attribuisce alle parole di Cacciaguida in *Pd* XVII: la solennità dell'investitura poetica, l'altezza delle motivazioni che devono spingere il poeta a narrare il suo viaggio anche a costo di risultare molesto e sgradevole non si ritrovano certo nei versi dejennariani. Anche in questo accenno al ruolo che il poeta dovrà assumere, in virtù delle conoscenze acquisite durante la visione, ciò che prevale è l'aspetto pratico e comportamentale. Non ci sono assunti esposti nel poema dejennariano che vadano oltre la realizzazione storica e umana, né il poeta si prende la responsabilità di diventare una vera guida morale: appare chiaro che il massimo cui egli vuole e può arrivare è presentarsi ai lettori come un buon precettore cortigiano.

Se il poeta giunge alle porte del Paradiso solo al decimo capitolo dell'ultima età con il divieto – per giunta – di entrarvi è naturale chiedersi in che regno si sia svolta la visione fino a quel momento. Pare non ci siano dubbi sul fatto che le anime che il poeta via via incontra siano beate: non ci sono infatti personaggi che incarnino il polo negativo dell'etica cristiana che De Jennaro indubbiamente accoglie.

De Jennaro non sembra particolarmente interessato a dare spiegazioni riguardo all'ambiente in cui la visione ha luogo: se non nei versi d'esordio, in nessuna parte del poema si offre una descrizione del paesaggio; del tutto assenti sono pure riferimenti allegorici in stile trionfale²⁷ ad esso, che avrebbero potuto fare luce, non tanto sulla configurazione fisica dell'aldilà, ma sul sistema ideologico dell'autore.

Dai pur parchi e sbrigativi accenni presenti ne *Le sei età* si possono ricavare alcuni indizi sulla geografia ultramondana dejennariana: in P 1 e 2 il poeta ha come interlocutore Alessandro, il figlio morto il tenera età. Egli dice di trovarsi in paradiso e di poter godere della luce divina.

Così lo presenta De Jennaro:

²⁷ A fare da sfondo al *TC* è una magnifica primavera, che rimanda – fuor di allegoria – alle lascive attrattive della gioventù, mentre il *TE* si svolge in un ambiente privo di vegetazione e quindi avulso da ricorsi stagionali. Per approfondimenti si veda G. Bàrberi Squarotti, *Nodi d'amore: itinerario di una metafora nei Trionfi*, in C. Berra (a cura di), *I Trionfi di Francesco Petrarca*, Milano, Cisalpino, 1999, pp. 487-503.

Angiel sembrava el bel spiritu beato,
et se inchinò con tanta reverencia
ch'io ne rimase assay meravigliato,
dicendo: "Se tu frui quell'alta essencia
divina, figliol mio, or como amore
dimostre a.mme con tanta obediencia?"
(P 1, 55-60)

E ancora nel capitolo successivo viene confermato ciò che già era stato detto nei versi sopra citati con l'aggiunta di un riferimento al purgatorio:

Padre – respose – quello è il qual conduce
il modesto fanciullo al som(m)o hospicio,
dov'io froesco la perpetua luce;
costui se crede toglia da supplicio
del purgatorio l'anima a Dio electa,
che more in tale età ch'è senza vicio.
(P 2, 13-18)

La guida che conduce il figlio del poeta fino a Dio è la Puerizia, età appunto in cui egli pare essere morto.

Nell'età dell'Adolescenza, Sallustio Malatesta fa una fugace allusione ai campi elisi²⁸, accenno che conferma il sincretismo culturale di questo poema sia per quanto riguarda la struttura e la configurazione generale sia per quanto riguarda l'immaginario allegorico.

Nel primo capitolo dell'*età della Gioventù* De Jennaro descrive, secondo uno schema ricorrente nella *Commedia*, lo stupore e lo sgomento di un'anima nel vedere un individuo in carne ed ossa nel regno dei morti:

"Chy sei, c'hay nosco de venir audacia,
pria che dal corpo il spiritu sia divisu?"²⁹
"La volontà – diss'io – che altri rar sacia,
m'ha cqui conducto et arrivar m'affrecto
dove se purga ogne sua contumacia.
La v(ost)ra vision m'ha qui constrecto
ad ritardar, ché 'l sol presso l'ocaso
era del mio camin fidele obiecto.
El nome mio, se per fortuna o caso
l'odesti, gran cosa è se ti rimembra,

²⁸ A 1, 64-66 «como tu vide, con veloce passo / corro con l'altri al campo eliseo, grato / ad chi amor segue lacerato e lasso».

²⁹ Verso ipermetro. Altamura nell'edizione da lui curata corregge in «spirtu».

ché poco humor non empie un largho vaso.
Ma per satisfar, quest'ossa et membra
Partenope produsse, et Januario
me chiama chi de me non se dismembra".
(G 1, 58-72)

L'anima che pone la domanda è Giacomo del Balzo, fratello della regina Isabella e dalle parole del poeta, pare, suo grande amico. Prima di presentarsi, il poeta espone brevemente le ragioni del suo viaggio affermando di essere arrivato grazie alla «voluntà che altri rar scia» e di affrettarsi a raggiungere il purgatorio, che come Dante, considera sua sede naturale dopo la morte. In questo passo si ha la conferma che non si tratta di un viaggio in quanto il poeta afferma di essere stato costretto a ritardare il suo cammino dalla visione, che evidentemente lo tiene fermo.

Come si è detto, l'aldilà dejennariano non contempla un polo negativo, infernale, in cui vengano punite le anime, mentre da pochi ma precisi accenni si ha la certezza dell'esistenza, in questo universo immaginario, di paradiso e purgatorio; ciò stupisce ancora di più perché nel poema, come si vedrà più nel dettaglio, il poeta pronuncia aspre invettive contro coloro che gli hanno sottratto la terra delle Fratte, peraltro quando il responsabile più illustre, Antonello De Petrucciis, già era morto³⁰. Sorprende che l'autore, pur ereditando dalla tradizione cristiana paradiso e purgatorio, non abbia voluto sfruttare le potenzialità narrative ed escatologiche che la presenza dell'inferno avrebbe offerto. Infatti in questo passo il poeta non condanna l'odiato segretario ad una pena nell'aldilà, né la promette ad altri ritenuti colpevoli di delitti così gravi. Egli si accontenta di rievocare la tragica fine di De Petrucciis, forse considerata già di per sé monito sufficiente per i posteri, mentre in altri passi scaglia maledizioni che però trovano realizzazione solo in una prospettiva terrena.

Si può credere che ciò sia dovuto all'influenza esercitata in primo luogo dai *Triumphs*, e in secondo dal *Somnium Scipionis*, che, come noto, non descrivono un universo metafisico duale. Quindi, in coerenza con essi, pur introducendo nel poema il tema del male, rifiuta l'idea di un inferno.

Tornando al problema dell'ambientazione dei trionfi, si può ipotizzare verosimilmente che le anime incontrate abbiano lasciato temporaneamente il

³⁰ Cfr. P 2, 115-117 «Quel possessor de tal castello alcuna / gloria non hebe e l'altro fe' quel fine / qual rimembrando la mia mente jubruna». Allude sicuramente, come conferma Montuori («Le sei età de la vita») alla tragica fine di Antonello De Petrucciis, condannato al processo conclusosi con la lettura della sentenza di morte il 13 novembre 1986 e decapitato l'11 maggio 1487.

Paradiso, loro sede naturale in quanto beate, per avvicinarsi e incontrare il poeta, che invece rimane immobile fino al termine della narrazione. Esse si presentano in schiere compatte a seconda dell'età in cui sono morte e delle opere che hanno compiuto in vita, secondo uno schema non molto diverso da quello dei *Triumphs* petrarcheschi.

4. *Contenuti e temi*

Dopo aver analizzato la struttura generale del poema, rilevandone la stretta dipendenza dai *Triumphs* petrarcheschi, in questa sezione ci si concentrerà sui temi e contenuti dell'opera.

In questo caso De Jennaro rivendica una certa continuità con la *Commedia*, non tanto per l'identità dei temi, quanto per la volontà di rappresentare la complessità del reale sotto vari punti di vista, morale, allegorico, storico e solo in misura minore teologico: ad esclusione della prima e dell'ultima parte, dove sono protagoniste le tematiche religiose, il nucleo centrale del poema accoglie precetti di natura laica e mondana, anche se, sempre ancorati alla morale cattolica.

De Jennaro, a differenza di Dante, non descrive però un mondo verticale dagli estremi metafisici, ma una realtà mondana e cortigiana, di cui egli, grazie all'ausilio dei suoi interlocutori, si fa guida e interprete.

La struttura dei capitoli segue uno schema ricorrente: l'esordio è occupato dalla rappresentazione del carro trionfale e delle allegorie ad esso connesso; nella parte centrale si snoda la riflessione teorica e precettistica su tematiche varie, condotta dalla guida e dal poeta; infine nella parte conclusiva si fa ritorno alla narrazione allegorica con la sfilata trionfale che segue il carro.

Il poema dejennariano si propone l'ambizioso obiettivo di tracciare un percorso di evoluzione morale ed intellettuale attraverso l'enunciazione di precetti specifici per ogni età; in Infanzia 2 Alberto Magno espone come si generi l'uomo e come nasca secondo categorie aristotelico tomistiche; nell'età della Puerizia, dopo la digressione autobiografica sull'esproprio delle Fratte, viene affrontato il tema dell'educazione dei fanciulli. Nella prima parte dell'Adolescenza sono centrali, come si è visto, le passioni amorose, che nascono e iniziano a manifestarsi proprio in questa fase della vita dell'uomo.

Dal capitolo terzo di questa età inizia una digressione teorica sull'origine e sulla natura della musica esposta da Vincenzo da Bel Prato, musicista di corte. Anche in questo caso, dopo avere presentato i principi generali, Bel Prato

descrive quali debbano essere le virtù di un buon musico e infine elenca personalità, antiche e moderne, che si sono distinte in questa arte (A 5). Evidentemente la formazione del fanciullo secondo De Jennaro avrebbe dovuto comprendere anche la musica, disciplina già apprezzata da Platone e prescritta ai filosofi governanti nella *Repubblica*. Inoltre essa diveniva, come la poesia, un mezzo per emergere e distinguersi all'interno della corte.

Oltre alla già ricordata celebrazione della pudicizia, nei primi capitoli dell'età della Gioventù (3, 4, 5), ampio spazio è dedicato all'elogio delle lettere, che si avvale anche di argomentazioni di carattere politico. Ad esso segue un'ampia sezione tripartita che affronta il tema del governo monarchico, repubblicano ed infine familiare. Oltre a quelle specificamente di carattere politico, molte delle questioni discusse nel poema hanno legami più o meno stretti con le teorie del *princeps optimus* e le profezie di *renovatio*, veri perni dell'opera. E soprattutto a fare da sfondo è quasi sempre l'ambiente cortigiano di cui vengono celebrati gli illustri componenti.

L'età della Decrepitezza si sofferma infine sulla descrizione delle virtù, cardinali e teologali, fino al trionfo della beatitudine. Chiude il poema l'orazione a Cristo, con cui la visione si chiude.

Temi trasversali, che si presentano sotto angolature diverse nel corso del poema, sono la coltivazione della virtù e la fortuna. De Jennaro ritiene che una buona educazione possa contrastare il vizio e favorire la nascita e lo sviluppo delle virtù, nella convinzione che essa coincida o comunque venga incoraggiata dalla saggezza. Quanto alla fortuna l'autore mostra di non seguire in maniera univoca una determinata teoria, ma attribuisce ad essa, a seconda delle sezioni, connotazioni provvidenzialistiche o schiettamente laiche.

I temi accolti nel poema sono piuttosto comuni nel Quattrocento e molti di essi furono oggetto di specifiche trattazioni da parte degli umanisti. I rapporti familiari e le modalità di educazione dei figli sono due dei punti principali toccati da Leon Battista Alberti nei *Libri della famiglia*; l'elencazione delle virtù di un buon principe è anch'esso motivo centrale in numerosi trattati politici rinascimentali; com'è noto, la descrizione dell'amore in ogni sua forma conosce una tradizione piuttosto ampia, e così anche altri argomenti che De Jennaro fa propri ne *Le sei età*. In molte sue parti il poema assume proprio l'aspetto di un compendio poetico di temi di attualità che avevano riscosso grande successo innescando dibattiti e polemiche.

Oltre alla componente ideologica, dottrinale e didascalica, nell'opera non mancano accenni autobiografici: vista la volontà dell'autore di creare una

controfigura letteraria, sarà interessante valutare come egli presenta se stesso, quale ruolo assume all'interno de *Le sei età* ed infine qual è lo scarto tra realtà e *fictio*. Le vicende biografiche hanno senza dubbio una rilevanza politica non trascurabile, in quanto, come si è anticipato, contribuiscono a determinare l'orientamento ideologico del poeta.

5. *Elementi autobiografici*

In alcune sezioni del poema, De Jennaro mette in primo piano la propria esperienza personale descrivendo e commentando situazioni ed episodi della propria esistenza.

Come si è visto, in P 1 fa la sua apparizione il figlio più piccolo dell'autore, morto presumibilmente nell'età in cui il suo personaggio è stato collocato e della cui esistenza sappiamo soltanto grazie a questi versi. Nell'età della Puericia, forse anche per l'interlocutore prescelto, i toni divengono più intimi, i temi trattati sono di natura personale e autobiografica, anche se non manca un'iniziale digressione dottrinale sulla possibilità per le anime di continuare a occuparsi e interessarsi degli affetti terreni (P 1, 57-84). Il figlio, su domanda del padre, afferma che gli spiriti beati, nonostante abbiano donato interamente la propria anima a Dio, sono comunque pronti ad aiutare e pregare per i cari ancora in vita:

cossì creder se de' che mai se sacia
la voglia in ciel de l'anime beate,
per tôr la pena ad vostra contumacia.
(P 1, 79-81)

Come si notava in precedenza, l'attenzione alla dimensione terrena non viene mai meno e questa spiegazione di carattere teologico lo conferma. Dopo il chiarimento, il figlio prosegue accusando il padre di non curarsi dell'onore delle spoglie dei morti della famiglia. In effetti Alessandro doveva essere stato sepolto alle Fratte, terra che poi venne espropriata al poeta.

Inizia a questo punto la lamentazione per il torto subito:

non me lamento tanto de quel re,
che l'un me tolse, che tal volta il strinse
la guerra qual co(n) Sisto papa fe',
ma de quel conte che spronato il vinse
cupiditate, e de quel secretario

che 'l chiaro lume sua mal opra spinse.
Ma chi de la ragion non è contrario,
dirrà che 'l danno mio se vedde e vede
esser già stato a lor noto adversario,
perché collui che l'altrui ben possede,
se in vita il pate il cielo, fato e fortuna,
non spere che se 'l goda il proprio herede.
Quel possessor de tal castello alcuna
gloria non hebe e l'altro fe' quel fine
qual rimembrando la mia mente jnbruna.
Et hor chi 'l tene et gode sue confine
Pense che 'l mar non fo mai senza scoglio,
di senza nocte et rose senza spine.
(P 1, 103-120)

Il poeta dopo avere ricordato l'episodio dell'esproprio mette in chiaro che non attribuisce la colpa dell'accaduto a re Ferrante, obbligato dalle circostanze – la guerra contro il papa Sisto IV – a vendere la proprietà per ricavarne denaro. Dovendosi confrontare con fatti reali, come nello specifico una guerra, De Jennaro è disposto ad accettare le regole della ragion di stato, abbandonando la visione ideale del *princeps optimus* promossa in altre sezioni, anche contro i suoi personali interessi³¹.

Come si è già accennato, in alcune egloghe della *Pastorale* il poeta assumeva una posizione in parte diversa. Infatti il re veniva apostrofato per la sua incapacità o indolenza nel risolvere la grave situazione di corruzione e ingiustizia in cui versava il regno. Nel *Transcurso del volontario exilio*, prosa d'esordio della *Pastorale*, così viene descritto Ferrante:

benché nel nostro imperio un santissimo Satiro habiamo, pare che o per la sua troppa
bonità, la quale ad inutile credulità lo induce, o perché li cieli, per alcuna incognita da
noi ragione, ad la ruina consentano
(*Pastorale, Transcurso*)

E ancora a I, 22-24 si leggono altri versi che con tutta probabilità erano rivolti a Ferrante:

³¹ De Jennaro però in S 6 fa pronunciare all'interlocutore Diomede Carafa parole di riprovazione contro la pratica degli espropri, anche se perpetrati ai danni di coloro che si sono macchiati di colpe nei confronti dello stato: meglio sono il carcere e l'esilio, così da non fare ricadere sui figli le colpe dei padri. L'argomento doveva toccare l'autore nel profondo, forse proprio perché non era più in grado di lasciare un'eredità, per giunta senza aver commesso alcun delitto contro lo stato.

D'esser già nato in questo secol pentome,
dove mi doglio viver, poi che ruggere
teme il leon; ond'io fuggir contentome³².
(*Pastorale*, I, 22-24)

A I, 133-135 il re pare incapace di prendere decisioni in autonomia perché in totale balia del suo segretario:

Dico quel latro – ch'oggi il leon guida:
misero!, ché si fida – in sua speranza,
che crutia per usanza – in ogni canto!
(*Pastorale*, I, 22-24)

Nella prima redazione di I, 100-105 l'accusa contro il re è esplicita e per questo in seguito il passo subì una totale riscrittura:

Et pegio s'e' pastur misere tentano
alcun soccorso et condolor se vegliano,
convien che del parlar justo se pentano.
Non so perché li dei nostri non sciolgano
li dardi loro ad sì crudi adversarii,
tal che de l'operar falczo se dogliano.
Non so perché ad vendecta son contrarii,
non so perché consentan tanto assedio,
miseri nui, al comon utili varii.
[nella redazione definitiva le ultime due terzine sono ridotte a una]

E sempre nella prima redazione dei vv. 147-149 troviamo altri giudizi piuttosto severi sull'inconsistenza del sovrano:

Pense che 'l lion dorme,
et ey tutto disforme
dal nostro anzi suo ben se l'intendesse

L'esemplificazione potrebbe proseguire, ma risulterà chiaro come durante la stesura del capitolo della Puerizia de *Le sei età* le ire di De Jennaro fossero ormai rivolte altrove.

³² M. Riccucci, *Il neghittoso*, p. 135 ipotizza che anche i vv. 46-48 «contra di noi pastor sei tu magnanimo: / miser chi dirubasse un latticino, / ma contra i lupi sei sì pusillanimo!» fossero rivolti contro il re.

Egli scaglia la propria invettiva contro De Petrucciis e Onorato Gaetani, colui che aveva onestamente riacquistato la proprietà da re Ferrante una volta espropriata.

Nel capitolo P, 1 de *Le sei età* il poeta prosegue rivolgendosi pure contro l'attuale proprietario delle Fratte, Prospero Colonna, in maniera affine al sonetto 102 del *Canzoniere* contro De Petrucciis. Egli si limita a ricordare, in entrambi i casi, quanto la fortuna sia mutevole e dunque quanto la gloria e le ricchezze terrene siano effimere³³. Come notava Maria Corti nel passo sopra riportato quando De Jennaro affronta temi politici e autobiografici si coglie una maggiore immediatezza nel dettato e di conseguenza una maggiore incisività.

All'interno dell'opera vi sono altri riferimenti alla figura di Prospero Colonna, di segno opposto rispetto all'anatema lanciato contro di lui nei versi appena ricordati. In G 10, 235-249 gli viene augurata futura gloria:

l'ultimo ad tucti è q(ue)l gran Colonnese
che fo p(re)fecto i(n) Roma; onde a luj corsi,
udito il nome del signor cortese,
dicendo: "Io credo ch'ay creduto forse
ch'io habia jn odio tue figliol, sopp(re)mj
più ch'altri a la virtù, s'io ben m'accorsi.
Obligo ò certo ad tucti q(ua)nti jnsemj,
poi ch(e) vendecta del mio danno vegio
cont(r)o chi vedde d(e) Caronte y remj.
Né cosa a Dio poy del mio ben no(n) chegio
che veder lor, l'un governar la barcha
de Piero e l'alt(r)o jn singlar gran segio".
(G 10, 235-49)

Tuttavia nella prima redazione i versi erano capovolti di senso³⁴:

L'altro che 'l segue è q(ue)l gran Colonese
che fo prefecto in Roma". al qual jo disse:
"L'opre che so' jà notorie e palese

³³ Si vedano in particolare, P I, 118-120: «Et hor chi 'l tene et gode sue confine / *pense che 'l mar non fo mai senza scoglio, / di senza nocte et rose senza spine*». Anche nel son. 102 viene nominata la Fortuna e il poeta si rivolge al De Petrucciis con toni pacati, quasi come se offrisse un consiglio: «Se la fortuna in man t'ha dato il freno / del secol nostro, pensa attento e mira, / or che sei lieto, che soa rota gira / et ogni gran favor può venir meno».

³⁴ Già nell'edizione Altamura sono presenti i versi cassati. Per approfondimenti filologici si veda F. Montuori, *Le sei età de la vita*, p. 142-144. Per una completa intelligenza dei versi è necessario sapere che il padre di Prospero era Antonio, principe di Salerno e prefetto di Roma, morto nel 1465. Il fratello Giovanni invece era cardinale, morto nel 1508.

gridar se ponno; ancor che l'hom ben visse,
non morio ben se jngiustamente campa:
questo te 'l mostra chi de ragion scripse.
Chi non intende cha nel ciel se scampa
sempre vendecta de chi offende a.ctorto?
Sagio «è» cquel sir ch'in far justicia avampa.
Colluj che tene il mio pria che fia morto
se dolerà del suo, più ch'io me doglio:
poco ha che 'l vedde e pur non se 'nd'è accorto.
Chi mel tolse al mar bactio nel scoglio,
chi 'l possede hoggie, se mirasse al tondo
de la fortuna, io non avria cordoglio”.

«Se qualcosa sia cambiato nei rapporti tra il De Jennaro e l'uomo d'armi, che abbia provocato un mutamento di sentimenti, è sconosciuto. Sappiamo, infatti, che il possesso contestato dal poeta fu confermato a Prospero Colonna dal re Ferdinando il Cattolico con una bolla del 15 novembre 1504. È comunque evidente che vi fu un tardo ma fervente interesse del De Jennaro per Prospero (forse per l'irresistibile fama e benevolenza che si conquistò negli anni della conquista spagnola), cui è dedicata, in ritardo, anche la lett. VII, con la rubrica posteriore alla copia del codice e il nome del dedicatario aggiunto in margine»³⁵.

Quello che è interessante notare della prima redazione è che, proprio come in P 1, il poeta sembra voler suggerire e mettere in guardia Colonna da possibili future sfortune, declinando la responsabilità delle sciagure che paventa. Non è lui, dunque, con le sue maledizioni, a provocare le disgrazie, ma l'ordine delle cose dettato dalla fortuna. Comune a questi passi e al sonetto contro De Petrucciis è la raffigurazione della Fortuna come presenza inquietante che incombe minacciosa, nonostante si riveli infine dispensatrice di giustizia. E come nei versi di P 1 ritroviamo l'immagine del mare, che ben rappresenta la mutabilità e l'imprevedibilità della fortuna, unita alla parola rima *scoglio*.

Come si è visto, Sannazaro e De Jennaro, nei componimenti rivolti contro la classe baronale, si affidano all'inesorabile potere della fortuna, pronta a dispensare grandi fortune, ma anche a toglierle, proprio come Nemesis nell'antichità.

Sempre nei versi di risposta che il figlio Alessandro rivolge al padre in P 2, De Jennaro presenta se stesso e la sua famiglia come modello di fedeltà al proprio sovrano:

³⁵ F. Montuori, *Le sei età de la vita*, p. 143.

Et egli: “Padre ancor dirte più voglio:
in ciel son tanti n(ost)ri cavalieri,
con li qual spesso ragionar mi soglio.
Admiromi sentendo quanto interi
son stati verso il stato d’Aragona
in tanti nobil facti e gran mestieri,
che non al mondo sol, ma nel ciel sona,
più che in la patria, casa De Jennaro
con fede haver servita tal corona,
e dal suo jmperio quel loco ad te caro
te fosse tolto, el qual in ogne impresa
con fé servasti al suo nome preclaro”.
(P 1, 121-132)

Nei capitoli successivi, il 2 e il 3, Alessandro afferma che morire in età puerile non è cosa spiacevole in quanto risparmia all’uomo la miseria della vita adulta, avvicinandolo a Dio. Inoltre, con un ribaltamento dei ruoli piuttosto insolito, egli espone al padre quali siano le virtù che un fanciullo dovrebbe possedere e come debba essere educato per diventare, da adulto, un uomo buono e onesto. Sono osservazioni piuttosto generiche³⁶, senza particolari elementi di novità, ispirati ad una morale cristiana che vede la vita come una fase transitoria in attesa del ricongiungimento a Dio.

Nonostante De Jennaro dichiararsi in più parti la superiorità della vita dopo la morte, la convinzione con cui esprime tale assunto è smentita dalla struttura stessa dell’opera in cui viene lasciato ampio spazio a temi di carattere mondano e solo un ruolo decisamente marginale a quelli teologici e dottrinali.

Nel capitolo settimo dell’Adolescenza De Jennaro fa comparire sulla scena trionfale anche la moglie, Lucrezia Scarcia, celebrata da Ippolita Sforza, duchessa di Calabria, tra le figure che si sono distinte per pudicizia. Dopo avere offerto, seguendo lo schema del *Triumphus Pudicitie*, esempi classici e biblici, Ippolita nomina nel gruppo delle nobildonne napoletane coeve la moglie del poeta:

questa de pudicitia extolse il tempio,
seguendo l’orme de tua cara Scarsa,
che ’l cor mostrò a mio socer casto e sempio;
como Amor chiese haverla jn soe fiam(m)e arsa
penso che ’l say, ché ’l cor che pianse or ride
per la costancia sua per tucto sparsa.

³⁶ I principi educativi proposti da De Jennaro vengono riassunti in P 3, 22-24 «però s’actenda ben che sia erudita / in lectere, arme, in arte, in amar Dio, / qual sol fa de virtù la via expedita».

(A 7, 118-123)

Da questi versi si scopre che Lucrezia viene annoverata tra le donne pudiche per il rifiuto opposto a Ferrante, che aveva tentato d'insidiarla. L'interesse mostrato nei confronti della moglie da parte del re diviene probabilmente motivo di vanto per il poeta, in quanto può così affermare con ancora più forza la straordinarietà della donna.

Infine, come si è già accennato, in G 1, 67-72 il poeta, rispondendo alla domanda di Giacomo Del Balzo, presenta se stesso e le ragioni della sua visione. La stessa ostentata umiltà, per quanto riguarda la propria attività poetica, si ritrova anche nei versi iniziali del sonetto 92 del Canzoniere «Non son poeta, no, né llaurea porto, / ma come amante in stil vulgare scrivo», mentre in quelli in cui dà notizia della propria famiglia, dei suoi nobili natali e della sua fedeltà alla corona aragonese – come quelli già visti ne *Le sei età* – sono contrassegnati da toni orgogliosi e autocelebrativi:

Nato son già nel generoso Porto,
seggio partenopeio de vigii schivo,
Giennaro è 'l mio cognomo, e sotto al divo
Alfonso re, ch'ora è del corpo morto,
di dolce, antica e nobele famiglia
venuto son; né questo per lodarme
il dico già, ma sul per satisfarte.
Scoverto tengo il fronte, alto le ciglia,
però che sempre adoro le sante arme
di casa de Ragona in ogne parte.
(*Rime* 92, 5-14)

La celebrazione sociale, politica e morale di se stesso («de vigii schivo») va di pari passo con l'encomio ai regnanti: egli ritrova in loro le virtù che sente già come proprie e dunque la dichiarazione di fedeltà qui, come nei versi de *Le sei età*, si configura anche come una dichiarazione di convergenza di valori.

6. *La componente politica*

Ne *Le sei età de la vita* De Jennaro descrive con toni nostalgici il glorioso periodo aragonese elogiandone i sovrani e tutti coloro che avevano reso grande e celebre la corte. La maggior parte dei personaggi ricordati appartiene della

schiera filo-aragonese anche se non mancano eccezioni, sicuramente frutto di aggiunte posteriori alla fine del regno di Federico.

Montuori nota, da molti indizi interni, «il difficile trapasso da una posizione vicina agli Aragonesi all'adulazione per i nuovi sovrani cattolici e al loro entourage. È un mutamento non del tutto automatico, se non altro perché Federico d'Aragona lasciò il Regno ai Francesi, e non precoce, ma che in De Jennaro non sembra aver avuto tentennamenti»³⁷. Lo studioso aggiunge inoltre che «nel complesso de *Le Sei età* vi sono delle incompatibilità storiche: esse sono gli elementi che, sopravvissuti a qualsiasi revisione posteriore, consentono di vedere stratificati i tempi del lavoro di composizione. Per esemplificare: l'inconciliabilità tra Consalvo da Cordova, Ferdinando d'Aragona figlio di Federico e Giovan Battista Spinelli (destinatari rispettivamente di lett. XI, VIII e V) è assoluta, così come è incompatibile la lode di Caterina Pignatelli (III 7, 112) con il rancore espresso verso il marito Onorato II Gaetani (II 1, 106)»³⁸.

Nel complesso, ciò che emerge è l'amore e la fedeltà del poeta agli Aragonesi, soprattutto a Federico e l'odio verso coloro che a questi sovrani si sono opposti, in modo particolare i baroni, responsabili della nota congiura e, secondo l'opinione del poeta, dell'esproprio delle Fratte. Tuttavia, come rilevava Montuori, De Jennaro si dimostra disposto, non appena si consolida il potere spagnolo a Napoli, ad abbandonare la propria fede aragonese per avvicinarsi ai nuovi dominatori, senza crearsi grandi scrupoli riguardo al modo in cui questa successione è avvenuta. L'impressione che si ricava da una lettura integrale de *Le sei età*, opera che ha come cardine proprio la componente politica, è di estrema disarticolazione, in quanto l'ordine dei capitoli nel poema non rispecchia sempre l'ordine cronologico di composizione, per cui sezioni in cui si esaltano gli Aragonesi – la maggior parte – si alternano ad altre in cui si elogiano gli spagnoli.

Gli elementi che qualificano gli encomi sono però i medesimi, chiunque sia il destinatario, e dunque al disordine cronologico si aggiunge sovente monotonia e ripetitività.

7. *Il princeps optimus*

La materia politica ha ne *Le sei età de la vita* una doppia natura, teorico-precettistica e storico-profetica: De Jennaro descrive nella sezione intitolata

³⁷ F. Montuori, *Le sei età de la vita*, p. 145.

³⁸ F. Montuori, *Le sei età de la vita*, p. 145.

Regimento del prencepe (all'interno del secondo capitolo dell'Età della Senectù) quali siano i compiti di un buon monarca e quali dovrebbero essere le sue virtù. Allo stesso tempo, nel corso dell'intero poema, rievoca eventi del passato e pronuncia profezie sul futuro degli Aragonesi mostrando un forte attaccamento alla casata regnante, nonostante nelle ultime lettere la sua attenzione si sposti inevitabilmente verso i nuovi conquistatori di Napoli.

Egli dedica la sezione del *Regimento* (lettera 8) al figlio di Federico, Ferrante, al fine di educarlo e prepararlo al compito che alla morte del padre sarebbe spettato a lui. Il poeta, con toni da precettore, compie un'operazione affine a quella che Pontano aveva realizzato quasi trent'anni prima con il trattato *De Principe* con cui si rivolgeva ad Alfonso, figlio dell'allora re Ferrante. Come si è visto per il raffinato umanista Alfonso si rivelò una vera e propria delusione: pochi mesi dopo l'incoronazione, decise di abdicare per Ferrandino e ritirarsi a vita privata non confermando le prove di forza e sagacia che aveva dato negli anni che precedettero il suo regno e soprattutto mostrando di non avere appreso nulla dai suoi insegnamenti etici.

Anche De Jennaro non ebbe fortuna: il figlio di Federico non riuscì mai ad assumere il titolo di re d'Aragona, e anzi nel 1502 venne imprigionato dagli spagnoli per timore che potesse riorganizzarsi e tentare l'impresa di riconquista del regno di Napoli. Anche Sannazaro, dedicandogli la IV egloga *Piscatoria*, riponeva in lui la speranza che la dinastia aragonese sarebbe potuta tornare sul trono di Napoli, ma, come si sa, questo non fu possibile, proprio a causa della forte contrarietà dei sovrani spagnoli.

Nella dedica il giovane Ferrante viene incoraggiato a seguire l'esempio dei suoi avi, tentando, se possibile, di superarli in una progressione potenzialmente infinita verso il bene e la perfezione. Ogni virtù descritta che il principe dovrebbe possedere viene esemplificata attraverso il ricorso a modelli della storia antica: Numa Pompilio incarna lo zelo religioso, Ottaviano la clemenza, Furio Camillo la giustizia, Scipione la continenza, Pompeo Magno la misericordia ed infine l'imperatore Tito la liberalità e l'amore per le lettere. De Jennaro mostra nel poema, così come nei trattati *De regimine principum* e *Discorso sopra le medaglie* una netta predilezione per i personaggi della Roma repubblicana, pur non escludendo il ricorso a modelli di età imperiale. Come Pontano, egli non percepisce la contraddizione nell'accostare un campione della Repubblica ad un monarca o pretendente tale. La preferenza di De Jennaro più che di natura ideologica è forse di natura cronologica, in quanto più remota è l'antichità, più si possono scorgere valori e virtù che col tempo sono andati perduti.

A condurre il ragionamento sulle virtù del principe è Francesco d'Altavilla che il poeta dichiara di avere amato in vita e di amare in eterno (S I, 75). Nel vivo della questione si entra solo nel capitolo secondo, quando Francesco elenca le virtù del *princeps optimus*: la prima è la giustizia «che al re dona e porge / obediencia et reverencia jnsieme, / et pace al stato et ad sé lode surge» (S II, 19-21); la seconda è la gratitudine da cui scaturisce la benevolenza dei sudditi; la terza è la sapienza che permette di conoscere Dio e quindi di regnare degnamente; seguono infine liberalità e maestà. Come Maio e altri trattatisti politici coevi, De Jennaro identifica lo stato con la figura del principe e pertanto tutto ciò che riguarda il re riguarda di fatto anche il suo popolo.

Ne *Le sei età* ci si trova di fronte ad una trattazione molto simile a quella degli *Specula principis* anche se De Jennaro si mostra ben consapevole che le virtù appena elencate devono avere un'utilità pratica, ovvero la conservazione del regno e la sicurezza del re:

Queste son cinque donne, che in effecto
el prencepe preservano jn bontate,
in vita, pace, gloria e bel dilecto.
Per queste may le terre debellate
non son, ché sempre y subtitì contenti
son, le castelle e le mura alle citate.
(S 2, 34-39)

Il poeta prescrive al re di accettare i consigli da parte di letterati, chierici e ignoranti per poi rivolgersi ad un'assemblea di anziani competenti che lo aiuteranno nel prendere le decisioni più giuste per lo Stato (S 2, 43-48). Ma soprattutto De Jennaro tiene a esaltare il valore di un'educazione umanistica, vero e proprio strumento di buon governo.

Nel corso del poema il poeta più volte si trova a difendere l'importanza dei valori laici ed umanistici che non solo contribuiscono alla crescita interiore, ma rendono il monarca in grado di svolgere i compiti che il suo ruolo gli impone.

Le lettere sono parte fondamentale ed imprescindibile dell'educazione di ogni individuo, come è detto con chiarezza nell'età della Puericia: il fanciullo, come il buon re, deve essere iniziato alle lettere, armi, arte e la religione «qual sol fa de virtù la via expedita» (P 3, 24); nella sesta epistola proemiale si riafferma il valore delle discipline teoretiche su quelle tecniche:

Ma con le lictere legendo et studiando assay più cognitione che con la experientia se
'nde porrà conseguire [...].

(*Sei età, Ep. 6*)

Sempre attraverso il ricorso alle personificazioni, nel capitolo che segue (G 3) il Marchese di Pescara, Alfonso d'Avalos, interlocutore del poeta, elenca le doti specifiche necessarie per coltivare gli studi letterari: inclinazione, memoria e «commoditate», ovvero la facilità nel giungere alla comprensione di ciò che si legge. Ad esse si aggiungono la vigilanza, la «disputacion, che 'l senno aduna / l'ingegno exercitando» (G 3, 97-98) ed infine il diletto. L'elogio delle lettere prosegue con un'apoteosi appassionata:

De queste sol procede il proprio bene
de licterati, et chi lictere acquista
devino più che humano dirse conviene.
(G 3, 100-102)

Lictere in poco tempo cosa immensa
intender fanno, perché l'hom legendo
abbraccia quello che abbracciar may non pensa.
(G 3, 112-14)

L'esaltazione del loro valore pedagogico offre lo spunto per l'introduzione del tema politico: nell'opinione dell'autore uno stato può dirsi felice solo se il re coltiva gli studi umanistici e mostra apprezzamento verso la cultura; per contro l'infelicità e la miseria coincidono con l'ignoranza.

De Jennaro, come Platone, ritiene che il bene s'identifichi con ragione e conoscenza, e quindi coloro che sono preposti al compito di regnare, più degli altri, devono favorire il proprio sviluppo culturale e sostenere quello collettivo. Tuttavia per Platone l'arte e la poesia non sono in grado di rappresentare l'essenza e dunque la verità di un oggetto, bensì soltanto l'apparenza. Di conseguenza una formazione completa non poteva realizzarsi attraverso tali discipline, non fondate su una conoscenza razionale del vero e del bene. Ciò è espresso chiaramente nel dialogo *Jone*, in cui Socrate sostiene che il poetico furore è frutto di un invasamento irrazionale, non supportato da reali competenze. Platone torna sul tema nella *Repubblica*, prima nel III libro, dove descrive la corretta educazione dei guardiani, e in seguito nel X, dove sostiene che i filosofi-politici avevano l'obbligo di formarsi sulle discipline teoretiche quali aritmetica, geometria, astronomia, musica e dialettica³⁹. Infine nelle *Leggi*, Platone pur ribadendo l'inconsistenza gnoseologica delle discipline umanistiche, dichiara che

³⁹ Platone, *Repubblica* 523a.

esse possono fornire un valido strumento suasorio per convincere il popolo a seguire la strada del bene, indicata dai governanti. Difatti il politico non deve solo conoscere il bene, ma anche essere in grado di far rispettare le leggi che egli ha imposto in virtù della sua superiorità intellettuale.

Contrariamente a Platone, per De Jennaro il più efficace percorso pedagogico comprende anzitutto le discipline umanistiche e in special modo la poesia, cui riconosce un valore gnoseologico ed etico.

I versi de *Le sei età* mostrano una maggiore aderenza ai precetti esposti da Aristotele nella *Poetica*: la poesia, pur essendo imitazione del reale, può assolvere al compito pedagogico proprio perché trasmette, anche attraverso il divertimento e lo svago, nozioni universali del mondo. Essa diviene il mezzo conoscitivo per eccellenza poiché non si limita a descrivere ciò che è avvenuto – come la storia – ma ciò che potrebbe avvenire secondo i principi di necessità e verosimiglianza. De Jennaro fa proprio il concetto di universalità poetica nella convinzione che una creazione artistica possa mostrare, grazie all'astrazione dalle competenze tecniche, una realtà ideale e superiore.

Il capitolo successivo, G 4, si apre come prosecuzione del precedente: il discorso si sposta rapidamente sul tema politico, come è preannunciato nella rubrica, per chiudersi con la rievocazione dell'invasione del 1494-95 da parte di Carlo VIII. Dopo questo breve ma significativo intermezzo il poeta riprende nuovamente il discorso sulle lettere nel quinto capitolo dell'Età della Gioventù. Esso si chiude con una sfilata di letterati aragonesi che hanno reso grande la corte napoletana: ovviamente De Jennaro, sempre per bocca del Marchese di Pescara Alfonso d'Avalos, elogia indirettamente gli Aragonesi, ovvero coloro che hanno sostenuto e promosso la cultura a Napoli.

Le rassegne dei poeti rientrano nel genere delle enumerazioni care soprattutto agli imitatori delle visioni dantesche e petrarchesche⁴⁰. Al modello del *Triumphus Fame* IV, dove sono nominati solo filosofi e letterati dell'antichità classica, si sovrappone quello della *Commedia*, in cui non mancano esempi d'incontri con personaggi coevi, resi dal poeta con affettuosa partecipazione.

Il trionfo di poeti all'altezza del Quattrocento, ma soprattutto del Cinquecento, è ormai divenuto un elemento imprescindibile delle visioni e viaggi nell'aldilà. Data la natura cortigiana della letteratura umanistico-rinascimentale la celebrazione dei letterati diviene quasi un atto dovuto, soprattutto nei confronti del signore che grazie alla sua munificenza ha reso possibile il formarsi di un

⁴⁰ Si veda F. Flamini, *Viaggi fantastici e trionfi di poeti*, per «Nozze Cian-Sappa Flandinet», Bergamo, 1894.

ambiente culturale fertile, in grado di accogliere e richiamare personalità d'eccezione.

Ne *I tre peregrini* di Fregoso, poemetto del primo '500, per esempio, i poeti contemporanei ricordati sono associati al nome della Musa del genere letterario in cui si sono cimentati; nel *Monte Parnaso* di Filippo Oriolo e nel poemetto di Cariteo, *Le metamorfosi*, che verrà considerato oltre, compaiono elenchi di letterati e umanisti che si distinsero per doti intellettuali e artistiche. Nel poema epico *Oronte gigante* di Antonino Lenio, poeta salentino nato intorno al 1470⁴¹, sono nominati, tra gli altri, in una lunga sequenza (III, 5, 81 e sgg.) il maestro Giovanni Pontano, Giano Parrasio, Marcantonio Epicuro, Iacopo Sannazaro, Berardino Rota, Dionisio Acquosa e moltissimi altri. Le *Stanze sopra la bellezza di Napoli* di Fuscano (I, 100-114) accolgono parimenti una simile elencazione di glorie cittadine dei primi decenni del XVI secolo: gli accademici pontaniani Girolamo Borgia e Pietro Gravina, un non meglio identificato Caracciolo⁴², Berardino Rota, nominato con lo pseudonimo accademico di Rotilio, Marcantonio Epicuro e Silvano da Venafro.

La menzione all'interno di queste rassegne è dovuta in parte alla fama di cui, almeno all'epoca, godeva il personaggio e in parte al rapporto di stima e tavola amicizia che si era creato con l'autore. Infine la comune appartenenza al medesimo ambiente cortigiano favoriva l'assunzione nel canone.

De Jennaro dà inizio alla sfilata trionfale ricordando il nome del Panormita, «maestro al re che fece il secol d'oro» (v. 132); egli fu al servizio di Alfonso il Magnanimo prima e di Ferrante poi, diventando uno dei letterati più noti ed influenti della corte aragonese; l'elenco prosegue con Francesco Filelfo, che nel 1453 offrì la sua raccolta di *Satyrae hecatostichae* ad Alfonso I, Giuniano Maio e Pomponio Leto, animatore dell'Accademia romana e grande studioso della classicità. Quest'ultimo era fratello naturale di Roberto Sanseverino, principe di Salerno, uomo di grande potere e noto per la sua lealtà verso gli Aragonesi⁴³. Poco oltre riecheggia il nome di Teodoro Gaza, grecista di illustre fama e grande amico di Filelfo. Egli si trasferì a Napoli nel 1455 con i buoni auspici del Panormita e del cardinal Bessarione, venendo accolto con grandissimi onori. Intrattenne anche un'amicizia con Pontano che gli dedicò un carme del *Parthenopeus* e un'elegia degli *Amorum Libri*.

⁴¹ Del poema *Oronte gigante* esiste l'edizione critica quasi completa a cura di M. Marti (Lecce, Milella, 1985).

⁴² Potrebbe trattarsi, come suggerisce la curatrice del poemetto Cristiana Anna Adesso, di Giovan Francesco Caracciolo, già ricordato in *Arcadia* X, 40-41 o di Pietro Antonio.

⁴³ Celebrato in *Le sei età de la vita*, S 4, 97-98.

Dopo aver nominato il fiore dell'umanesimo quattrocentesco, De Jennaro si concede un breve intermezzo autocelebrativo. Il marchese di Pescara afferma che se solo avesse avuto più tempo anche il figlio di De Jennaro, Alessandro, avrebbe potuto dimostrarsi valente nell'arte poetica:

se a la matura età la mortale yra
sofferta havesse et non pria sua vertute,
al suon de questi equal serria sua lira.
(G 5, 151-53)

Per quanto l'affetto paterno abbia potuto influire nella stesura di questi versi, la dichiarazione appare francamente sopra le righe. De Jennaro forse riserva al figlio le lodi che avrebbe volute rivolte a se stesso, ma per pudore trasla sulla propria progenie tale iperbolica esaltazione.

Il Marchese d'Avalos prosegue speditamente ricordando Caracciolo, Rustico Romano, romano di nascita ma napoletano di adozione, Serafino Aquilano, formatosi a Napoli e negli anni '90 passato al servizio di Ferrandino⁴⁴, Giusto de' Conti – unico tra i poeti menzionati a non avere avuto rapporti con la corte di Napoli – ed infine Maso Acquosa⁴⁵, coetaneo di Pontano e segretario della cancelleria di Alfonso. Poco oltre De Jennaro, in una piccola coda, celebra Pontano, nonostante egli, a differenza degli altri, non sia ancora morto:

Questi fuor vivi et ora per fama dura
lor chiara vita, ma vivendo or canta
quel ch'a le Muse sol gloria procura:
Iovian Pontano, il qual mostra e s'avanta
col suo bel stil non sol far culto il ramo
di Daphne, ma formarne nova pianta;
(G 5, 169-74)

⁴⁴ Serafino fu a Napoli per la prima volta, al seguito dello zio Paolo de Legistis, segretario del conte di Potenza Antonio de Guevara nel 1478. Entrato nella corte come paggio ricevette una raffinata educazione poetica e musicale. Molti anni dopo, nel 1493, dopo essersi licenziato dal cardinale Ascanio Sforza, accettò l'invito a recarsi a Napoli di Ferrandino. Egli ebbe rapporti con Pontano e Sannazaro, anche se il suo soggiorno partenopeo non ebbe lunga durata: nel 1494 seguì l'erede al trono in Romagna nel vano tentativo di impedire l'avanzata di Carlo VIII. Dopo la disfatta aragonese egli scelse come sua dimora Urbino. Vd. *Ciminelli Serafino* a cura di M. Vigilante, in *DBI*, vol. 25 (1981).

⁴⁵ Dai versi si evince che Acquosa ebbe rapporti personali con il figlio di De Jennaro Alfonso, forse come maestro o precettore: «Ecco il tuo Aquosa, honor d'ogne scienza, / che del tuo figlio Alfonso sua ciensura / origen fo de fama et de prodenczia» (G 5, 166-68).

Da questo dato interno è facile determinare come termine ante quem il 1503, anno della morte di Pontano.

L'assenza dei due più grandi poeti volgari della corte aragonese – Cariteo e Sannazaro – in questa ampia rassegna trionfale non passa certo inosservata; l'argomentazione che entrambi morirono dopo De Jennaro non è sufficiente a giustificare l'esclusione, dato che, come si è visto per il caso di Pontano, una celebrazione in vita era possibilità contemplata e praticata dall'autore; furono forse invidie e antipatie personali che impedirono al poeta partenopeo di includerli nella sfilata.

Mancano infine Francesco Galeota, morto nel 1497 e personaggio a suo modo illustre della corte aragonese, sia per gli incarichi ricoperti, sia per l'attività poetica, e Giovanni Aloisio (m. 1519). In questo caso si è certi però che i rapporti con De Jennaro fossero ottimi: rimane infatti traccia, nelle rispettive sillogi, di scambi di versi sia con Galeota sia con Aloisio, a dimostrazione della vicinanza personale e della stima che doveva intercorrere tra i tre.

Si chiude così l'ampia celebrazione delle lettere e della cultura della corte aragonese, che non aveva nulla da invidiare ai centri più importanti dell'umanesimo quattrocentesco, Venezia e Firenze. Difatti De Jennaro non nomina solo umanisti appartenenti alla corte e legati all'*entourage* aragonese, come Pontano e Panormita, ma anche coloro che vennero richiamati a Napoli proprio dal prestigio che la città stava assumendo.

Dopo quest'estesa digressione si può fare ritorno alla riflessione politica condotta da De Jennaro ne *Le sei età* ed in particolar modo nel Regimento del Principe. Una volta conclusa l'esposizione teorica delle virtù di un principe, nel capitolo quarto della Senectù egli nomina, al modo dei trionfi, vari signori dell'epoca: il primo, cui sono dedicate ben sette terzine di encomio, è Alfonso il Magnanimo «gran re d'Aragona, / che piacque a Dio et vense ogne fortuna: / fo de sé amico et d'ogne vita bona» (S 4, 13-15); segue poi un breve elenco di imperatori romani – Traiano, Tito, Adriano, Antonino, Marco Aurelio e Teodosio – cui si accompagnano Numa Pompilio e Agesilao, re di Sparta. Alfonso, occupando la prima posizione nell'elenco, è considerato superiore ai grandi nomi del passato classico. La scelta di questi personaggi, anche se apparentemente insolita, non è casuale: Traiano, Adriano e Antonino furono imperatori per adozione, ovvero scelti, almeno nelle intenzioni, in virtù delle loro qualità e non per diritto dinastico. Grazie alle imprese compiute, essi ottennero piena legittimazione, la stessa che Alfonso si affannava a consolidare per il figlio Ferrante. Inoltre Adriano era di origine spagnola, mentre Traiano festeggiò un

trionfo non molto diverso da quello del primo Aragonese. Marco Aurelio e Tito rimasero noti per la loro mitezza e magnanimità, che al primo valse l'epiteto di 'amore e delizia del genere umano', al secondo la fama di imperatore filosofo. Numa Pompilio diede a Roma i fondamenti religiosi, mentre Teodosio fece divenire il cristianesimo religione di stato: essi incarnano il modello del principe zelante e pio, esattamente come gli Aragonesi volevano venire riconosciuti. Agesilao, infine, regnando per ben quarant'anni, vide l'apogeo della potenza spartana.

Dopo gli antichi sfilano i signori più importanti dell'Italia contemporanea, tutti morti prima del 1480, con la sola esclusione di Ercole d'Este. La processione si apre con Francesco Sforza, primo duca di Milano di tale dinastia, esempio di buon governo anche nel *Principe* di Machiavelli e nelle prime pagine del *De Bello Neapolitano* di Pontano; si prosegue con Ludovico Gonzaga, marchese di Mantova, i duchi di Ferrara Borso ed Ercole⁴⁶, Federico di Montefeltro, Roberto Sanseverino, principe di Salerno, e ancora molti signori elogiati per le loro virtù. La celebrazione collettiva delle maggiori autorità politiche italiane rende conto della volontà degli Aragonesi di contribuire – almeno in apparenza – all'armonia e alla pace della penisola. La schiera di principi avanza unita e compatta, condividendo gli stessi valori e lo stesso amore per lo stato.

I capitoli successivi (S 5 e S 6) hanno per tema il reggimento delle Repubbliche, anche se il nuovo interlocutore, Diomede Carafa, si mostra più interessato alle miserie del regno di Napoli, afflitto – in quel momento – dalla minaccia dell'invasione straniera di Carlo VIII o del suo successore Luigi XII. Egli pronuncia inoltre un elogio al re di Spagna Ferdinando il Cattolico, sfruttando temi e motivi non diversi da quelli già usati per l'esaltazione degli Aragonesi. Come in ogni capitolo, dopo aver esposto i precetti teorici sulla buona gestione della città, il poeta celebra coloro che meglio di altri sono stati in grado di assolvere a questo compito.

L'intervento di Cosimo de' Medici sull'espulsione dei suoi eredi da Firenze e sul reggimento familiare (S 8), chiudono l'età della Senectù. La Decrepitezza è caratterizzata, come già si è detto, dalla trattazione di temi teologici e dottrinali,

⁴⁶ «Quell'altro è 'l saggio et claro duca Borso; / Hercule el segue, che per sua dolce ombra / il suo bel stato in pace e gloria è corso» (S 4, 76-78). Secondo Montuori, *Le sei età*, tesi di dottorato, p. 12 il verso riferito a Ercole potrebbe non fare parte della visione (il «segue» indica una successione dinastica, non la sua presenza all'interno della schiera) e quindi alludere non ad un passato, ma al presente del suo regno. In effetti Ercole sarebbe l'unico ad appartenere ad una generazione successiva rispetto a tutti gli altri e la sua presenza apparirebbe poco giustificabile. Evidentemente questo capitolo venne scritto negli anni '80, come confermerebbero gli elogi agli Aragonesi.

con rarissimi interventi sull'attualità di cui uno di particolare rilievo che verrà considerato poco oltre.

8. *Rievocazioni storiche e profezie*

Dopo aver affrontato le principali questioni legate al tema politico, in questa seconda parte si analizzeranno invece le rievocazioni storiche e le profezie accolte ne *Le sei età*.

Come si è accennato, il poema dejennariano è strettamente legato alla vita del regno d'Aragona: la componente storica non viene trasfigurata in chiave mitologica, pur subendo un'inevitabile deformazione encomiastica.

Nel primo capitolo dell'età della Puericia si trovano giustapposte l'invettiva contro Onorato Gaetani e Antonello De Petrucii e l'auspicio di gloria rivolto a Federico d'Aragona. La celebrazione di Federico, accostato a divinità quali Marte ed Apollo, ha quasi l'aspetto di una palinodia rispetto al tono deluso dei versi dell'invettiva in cui, come già si è visto, uno dei bersagli è Ferrante. Pur non condannandolo, il poeta descrive il re come un uomo debole, costretto dagli eventi e dai consiglieri, che egli stesso aveva scelto, a compiere azioni non degne della posizione che occupa. L'apoteosi di Federico che di poco segue suona invece come la conferma di fedeltà e fiducia nei confronti della casata regnante. Gli annunci sui futuri successi dell'Aragonese mancano di consistenza e appigli che possano, anche lontanamente, essere ricondotti alla realtà. L'iperbole celebrativa toglie infine alle parole del poeta qualsiasi verosimiglianza.

Non diverso è il tipo di pronostico pronunciato da Giacomo del Balzo in G 1 sulle sorti della sorella Isabella, moglie di Federico. L'identificazione dei Del Balzo con la cometa dei Magi rende quasi inevitabile il ricorso ad immagini, metafore e lessico appartenenti al campo semantico della luce⁴⁷.

Come nel *Triumpho* di Rogeri (vv. 298-315), scritto nello stesso arco cronologico, De Jennaro rivolge le sue speranze a Ferrante, figlio della coppia reale Isabella e Federico:

dico in la nostra regina Jsabella,
la qual congiunta col nome Aragonio,
al mio presagio mostra ogn'altra stella.
Chi camperà sarà mio testimonjo,

⁴⁷ Così è anche ne *Lo Balzino* di Rogeri di Pacienza Nardò e ne *La Pascha* di Cariteo, dove i protagonisti dell'esaltazione encomiastica sono i Del Balzo.

suo fructo arà de li infidi tal gloria
che jn ogne clima fia de lui preconio.
(G 1, 106-111)

Il riscatto degli Aragonesi e di Napoli avverrà quindi in un futuro lontano e indeterminato che necessita di tempo per compiersi pienamente. Per dimostrare la veridicità delle proprie previsioni De Jennaro si avvale di argomentazioni di carattere etico: coloro che perseguono la virtù sono destinati a regnare e trovare la gloria. Come già si è visto, la rivendicazione della superiorità etica degli Aragonesi è uno degli strumenti maggiormente sfruttati per legittimare la loro presenza sul trono partenopeo.

Difatti Federico regnerà proprio perché, unico tra i contemporanei, è dotato di virtù:

[...] che virtù sola
in questo è hoggie, et jo più ch'altro sollo
perché multi annj fui de sua gran scola.
Se lui non muta, in ver presagio extollo
il reger suo più ch'altro sir che visse,
havendo Marte seco e 'l sacro Apollo
(P 1, 181-86)

Di particolare interesse è la premessa del periodo ipotetico «se lui non muta» che fa di Federico sì un uomo eccezionale, ma non per concessione divina, bensì per scelta ed educazione. Nonostante in molti passi de *Le sei età* sembri proprio che l'autore sposi l'idea della predestinazione, che rende il corso degli eventi immutabile e già scritto, in questo caso egli tiene a sottolineare la possibilità che qualcosa nel re possa cambiare, per giunta in peggio. Questa protasi suona anche come un'incrinatura nella fiducia cieca che gli scrittori aragonesi accordano ai propri re, come se anche loro avessero qualcosa da dimostrare, nonostante la straordinarietà che li rende simili a dei.

Nel quarto capitolo della Gioventù la guida del poeta, Alfonso d'Avalos, compie una rievocazione dell'invasione di Carlo VIII nel regno di Napoli. Non è un caso che De Jennaro affidi proprio alla voce del Marchese di Pescara tale narrazione: a differenza di numerosi altri condottieri spagnoli, egli si distinse per

la fedeltà dimostrata fino alla morte agli Aragonesi nella difesa del regno contro l'avanzata francese⁴⁸.

Alla morte di Ferrante (1494) Carlo VIII aveva già concluso i preparativi per la spedizione militare contro il regno di Napoli, su cui poteva vantare diritti dinastici. Il peso della responsabilità di gestire una situazione così complessa passò al figlio di Ferrante, Alfonso II, sicuramente temuto, ma di certo non amato. Nonostante gli sforzi egli non riuscì a trovare altro alleato se non papa Alessandro VI, mentre gli altri stati italiani, in particolare Milano, si dimostrarono indifferenti o addirittura favorevoli alla caduta di Napoli. Alfonso II si rivelò inadatto a regnare, in parte per l'ostilità popolare, in parte perché egli era e rimaneva un militare, incapace di occuparsi di diplomazia, cultura e gestione dello stato; nel 1495, a neppure un anno dalla sua incoronazione, abdicò in favore del figlio Ferrandino, amato invece per la gentilezza e mitezza d'animo. La situazione risultò ben presto talmente critica che ogni tentativo di difesa divenne impossibile: seppur l'esercito fosse affidato al valente condottiero Gian Giacomo Trivulzio detto il Magno, i francesi, con relativa facilità, entrarono a Napoli il 22 febbraio 1495, mentre il re e la sua famiglia trovarono rifugio ad Ischia⁴⁹.

Secondo la ricostruzione dei fatti proposta da De Jennaro, piuttosto coerente con le testimonianze delle cronache coeve, Carlo VIII «istructo / dal Gran Serpente» (G 4, 49-50) «[...] senza colpo alcun de lancia o spada / in breve spacio il sicul regno tolse, / mostrando che 'l ciel fa ciò cche l'agrada» (G 4, 58-60). Il poeta giustifica la sconfitta degli Aragonesi con l'argomento della predestinazione divina, anche se la sottolineatura realistica della totale resa dei regnanti, per cui non furono necessari i colpi di lancia e spada, seppur vera, sembra persino crudele.

Il marchese d'Avalos, in questa sezione, tratteggia i contorni della famiglia reale – nelle persone di Ferrante, Alfonso II, le due regine Giovanna, rispettivamente consorti di Ferrante I e Ferrandino, Federico ed infine il cardinal Luigi d'Aragona, fratello del re – con estrema deferenza e distacco, senza il tentativo di offrirne un'immagine più umana, come invece aveva fatto Rogeri ne *Lo Balzino*. Il termine che ricorre più spesso in riferimento a loro è «virtù»,

⁴⁸ Alfonso d'Avalos, marchese di Pescara, figlio di Innigo, giunto a Napoli con il re Alfonso il Magnanimo, fu ucciso a tradimento dai francesi nel 1495. Fu innalzato ai più grandi onori e fu celebrato, oltre che da De Jennaro, anche da Cariteo e Sannazaro.

⁴⁹ Per la bibliografia storica si rimanda ai già citati A. Archi, *Gli Aragona di Napoli*; E. Pontieri, *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona* e Id., *Storia del Regno di Napoli*; G. D'Agostino, *Per una storia di Napoli capitale* e G. Galasso, *Il Regno di Napoli*.

ripetuto ben tre volte nel giro di una decina di versi⁵⁰. Pur sottolineando la statura morale, De Jennaro non riesce, né forse desidera, presentare i regnanti dal loro lato umano.

Federico, ovviamente ancora chiamato principe poiché a regnare era il nipote Ferrandino, viene ricordato per un episodio della congiura dei Baroni in cui ebbe modo di dimostrare il suo valore:

Federico è, che ricusò corona
per la pietà fraterna, ancze paterna,
preggio de l'alma casa de Aragona.
(G 4, 76-78)

Nel 1485, nel pieno della congiura, Federico venne fatto prigioniero dai ribelli, i quali, trattandolo con tutti gli onori, gli offrirono la corona del regno di Napoli, in cambio del suo appoggio alla loro causa. Egli rifiutò, come dice il poeta, per la pietà verso il fratello, erede designato al trono, e per il padre Ferrante. Curiosamente il rispetto verso il fratello non ancora divenuto re è anteposto a quello per il padre che invece in quel momento aveva legittimamente il titolo di monarca.

Il passo si qualifica inoltre per l'insistente richiamo al concetto di fortuna, connotato, come quasi sempre in De Jennaro, negativamente. Essa si configura apparentemente come un insieme incontrollabile di forze che si abbatte sull'uomo senza che egli possa contrastarlo grazie alle proprie doti intellettuali e morali. Tuttavia le espressioni con cui si descrive la fortuna appaiono in molti casi ambigue: da una parte il poeta sostiene che gli eventi sfavorevoli che occorrono all'uomo sono determinati dalla volontà divina e quindi rispondono necessariamente ad una logica, anche se essa appare il più delle volte imperscrutabile (così è per l'invasione di Carlo VIII, compiutasi per volontà del cielo). Dall'altra egli parla di «fato orrendo et acro» (G 4, 93) e ancora oltre afferma che:

bisogna che fortuna, c'hogge suge
il nostro sangue, gire la sua spera,
perché dalla ragion forcza se struge
(G 4, 121-23)

⁵⁰ Il termine è un vero *leit motiv* del capitolo, ripetuto con incredibile frequenza fin dai primi versi.

impiegando un'immagine che poco si attaglia ad un fato divino, anche perché la subordinata «c'hogge suge / il nostro sangue», è sostanzialmente identica, per forma e contenuto, alla rubrica del sonetto 102 del Canzoniere, contro il tanto odiato segretario regio Antonello de Petrucciis («A chi ogie suge el sangue umano, Antonello de Petrucciis»).

Anche nel sesto capitolo dell'Adolescenza, Ippolita Sforza, tessendo le lodi del marito Alfonso II, richiama il concetto di fortuna come unica giustificazione possibile per la tragica fine occorsa al re:

Fortuna avversa volse che lassarme
dovesse e pegio morte acerba e rea
troncò il suo stame, per più doglia darne.
(A 6, 34-36)

E ancora nel già citato S 4, 13-15, parlando di Alfonso il Magnanimo si dice «che piacque a Dio et vense ogni fortuna», ponendo in netta contrapposizione la fortuna e Dio.

Contrariamente con ciò che qui sembra sostenere, il poeta, nell'età della Gioventù, conclude il ragionamento con la conferma della presenza di una *ratio* divina a governare gli accadimenti terreni (G 4, 129 «mostrò che 'l bel regnar dal ciel dipende»). Di conseguenza se la conquista di Carlo VIII, evento negativo, era predestinata dal cielo, e il «bel regnar» dipende anch'esso dalla volontà divina pare davvero che tutto ciò che accade in terra sia retto dalla provvidenza.

Nell'età della Senectù l'autore, dando voce a Cosimo de' Medici, affronta nuovamente e più diffusamente il tema della fortuna. Dopo averne ribadito la natura instabile e fallace, Cosimo prescrive all'uomo di mantenere un atteggiamento imperturbabile di fronte ad essa poiché le gioie e gli onori che promette si tramutano repentinamente in disgrazie e viceversa. Solo l'uomo saggio può contrastarla, ma non è chiaro se possa batterla imponendo la propria volontà, oppure accettando come inevitabile la sua mutabilità.

Quello che più importa a De Jennaro, lo si è ripetuto più volte, è la dimensione terrena: dal punto di vista umano tutto ciò che accade risulta incomprensibile, ordinato e voluto da forze che non dipendono da elementi controllabili. Attribuire al fato una natura teleologica o casuale non incide particolarmente sulle sorti degli individui. Da ciò deriva forse la mancanza di un approfondimento teorico che possa far luce su questa e altre questioni già affrontate in precedenza.

Tornando ora al quarto capitolo della Gioventù, al ricordo della conquista di Carlo VIII segue la descrizione del rientro di Ferrandino in patria e dell'accoglienza festante del popolo:

gridando “Ferro!” la ragonia jnsegna
per Napol corse, onde 'l re audace et chiaro,
con vista a donne et hominj benegnia,
dismontò jn casa de Andrea De Jennaro,
conte de Marturan, ché senza tedio
s'alberga onde huom sa certo esser jà caro.
Posto al castello poi fo il grande assedio,
lassando jndoetro quanto Carlo re
volse al mio mal dare optimo remedio.
(G 4, 139-147)

Allo stesso modo Cariteo nell'*Endimione* celebra il rientro di Ferrandino, di cui era segretario di stato, in una corona di sonetti altisonanti. Nel primo sonetto, il 102, il poeta ricorda proprio il sacrificio di Alfonso d'Avalos, mentre nel 105 rinarra il ritorno del re:

di ferro armato et di pietoso sdegno
ti vidi, per servar la fede antica,
quando al Re suo rendìo Napoli il regno.
(*Endimione*, 105, 12-14)

Il gioco onomastico 'Ferro – Ferrandino', comune a De Jennaro e Cariteo, rinvia ovviamente ai concetti di forza e indistruttibilità⁵¹.

Il capitolo sesto dell'età della Gioventù segna il punto di svolta, cronologico e ideologico, del poema: dopo aver descritto come la crisi del biennio 1494-95 fosse stata brillantemente superata, il poeta accenna ad un nuovo pericolo che minaccia la casata aragonese⁵², ovvero l'arrivo delle truppe francesi di Luigi XII, guidate dal generale D'Aubigny. In questo caso il poeta appare meno fiducioso nelle capacità del re di uscire dalla crisi e conservare il regno. Se decisivo si era rivelato l'appoggio spagnolo durante la guerra contro Carlo VIII, così non fu nella successiva crisi causata dalla calata di Luigi XII: Ferdinando, con il trattato

⁵¹ Così anche Sannazaro, *Epigrammata* II, 9 *Ad Ferrandum regem* «Ex ferro nomen tibi sit licet, aurea condis / secula: nam sub te principe nemo metit».

⁵² Il poeta rivolgendosi al suo interlocutore, Francesco d'Aragona, figlio di Ferrante, allude alla realtà contemporanea: «in te fiorir mostrava quel gran seme / de l'almo tuo cognhome, quale il cielo / ha già crollato et ancor punge e preme». (G 7, 73-75)

di Granada del 1500, aveva raggiunto un accordo con la Francia per spartirsi i domini italiani, spazzando via il regno aragonese nel sud Italia. La Francia avrebbe preso Napoli con il titolo reale, la Spagna la Calabria e la Puglia con il titolo ducale. Federico rimase fino all'ultimo ignaro dell'accaduto e con amara sorpresa scoprì che Consalvo da Cordoba, capo dell'esercito spagnolo di stanza in Sicilia, non si sarebbe mosso per dare aiuto a Napoli invasa dai francesi nel 1501. Forse soltanto all'ultimo, il Cardinale Luigi d'Aragona, trattenuto a Granada per una missione diplomatica, venne a conoscenza del trattato, ma era ormai troppo tardi per approntare una strategia difensiva⁵³, anche perché in questa occasione il papa si era schierato dalla parte di francesi e spagnoli. Federico, consapevole di non potere più fare nulla per il proprio regno, rinunciò al titolo raggiungendo un accordo con D'Aubigny. Contravvenendo al trattato di Granada gli spagnoli proseguirono la guerra contro i francesi e conquistarono Napoli assumendo il controllo di tutto il Meridione (1503).

C'è da chiedersi se l'encomio a Ferdinando il Cattolico sia stato scritto prima o dopo il tradimento perpetrato ai danni di Federico. Il fatto che De Jennaro parli per bocca del figlio di Ferrante, Francesco d'Aragona⁵⁴, non conferma affatto, come si spiegherà tra poco, che la sezione sia stata composta prima che il Cattolico rivelasse le sue reali intenzioni. Tuttavia non è così rilevante appurarlo dato che da questo capitolo in poi le lodi pronunciate da De Jennaro ne *Le sei età* non saranno più rivolte al ramo minore e illegittimo dei Trastàmara di Napoli, bensì al re di Spagna.

Egli sembra in grado di adeguarsi, con estrema disinvoltura e senza soluzione di continuità, a qualsiasi condizione politica, proseguendo la propria attività letteraria senza contraccolpi o cesure: un poema che nasceva con dichiarate finalità encomiastiche nei confronti della dinastia aragonese paradossalmente riesce a sopravvivere alla sua fine.

De Jennaro non si limita agli elogi dei nuovi conquistatori, ma nel capitolo successivo, sempre per bocca di Francesco d'Aragona, critica apertamente la politica di Ferrante I. A Francesco pare sia stato affidato l'ingrato compito di giustificare il cambio di fronte dell'autore, prima pronunciando le lodi di colui che

⁵³ Cfr. almeno la voce Luigi d'Aragona del *DBI* 3 (1961) a cura di G. De Caro e L. Von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, Roma, Desclee, 1911.

⁵⁴ Francesco d'Aragona (1461 – 1486), ultimo dei sei figli legittimi di Ferrante, accompagnò la sorella Beatrice in Ungheria, quando venne data in sposa a Mattia Corvino e lì restò per molti anni. Al suo rientro (1484) il padre aveva già deciso il suo fidanzamento con Isabella Del Balzo, anche se il matrimonio non venne mai celebrato a causa della morte di Francesco. Come da accordi Isabella venne data in sposa a Federico.

aveva o avrebbe tradito il fratello Federico e poi denunciando l'incapacità del padre nella gestione dello Stato:

Mio padre il re, quantumq(ue) in disciplina
militar fosse experto, errando jn questo,
attese al mal con falsa medicina,
che sempre se mostrò curioso e presto
exaltando y thoscan pronto et lombardi,
ogne subdito vil volendo et mesto.
Questo causò che y suoi acti et gagliardi
divenner pigri, timidi et deyecti,
contra l'usanza a la milicia tardi:
che, quando fo il bisogno, soi subiecti
trovar sì basci et li extolti alieni
a sue sperancze oprar contrarij effecti;
(G 7, 13-24)

La colpa della crisi è quindi da imputare a Ferrante, che a causa della sua spregiudicatezza non riuscì a farsi amare dai suoi sudditi e quindi ad ottenere il necessario sostegno nel momento del bisogno⁵⁵. Il poeta sembra inoltre accusarlo di avere dato troppo ascolto agli stranieri – lombardi e toscani – e non essere invece stato troppo attento agli umori interni del paese. Effettivamente quando Carlo VIII decise di conquistare il regno di Napoli nessuno stato italiano si schierò dalla parte di Ferrante; forse De Jennaro potrebbe, in questi versi, riferirsi anche al lombardo Trivulzio che nel 1495, dopo avere difeso la città partenopea, passò dalla parte dei francesi, guidando l'esercito di Carlo VIII nella battaglia di Fornovo.

Pontano, ugualmente deluso, chiuse il *De Bello Neapolitano* con un giudizio durissimo sull'operato di Ferrante: «Qui, si quibus artibus in initio regnum sibi comparavit, easdem in pace otioque retinisset, ut maxime felix est habitus, sic inter optimos fuisset principes numeratus». Come De Jennaro, egli crede che non basti la forza e la disciplina militare a qualificare un buon re, poiché soprattutto nella pace egli può dar prova di valore, mostrando con nitida limpidezza le sue virtù e la sua cultura.

Francesco d'Aragona prosegue dando consigli pratici sulla gestione e l'organizzazione dell'esercito e scagliandosi, come farà pure Machiavelli nel

⁵⁵ Cfr. F. Tateo, *I miti della storiografia umanistica*, p. 167 «non basta l'arte militare per qualificare un rex; [...] negli anni dell'impegno politico come segretario del Re e dell'impegno didattico quale precettore del Duca di Calabria, Pontano aveva in sostanza espresso la necessità della formazione etica e civile del sovrano».

Principe, contro la consuetudine di impegnare mercenari, interessati solo al guadagno.

L'ultima grande profezia del poema, pronunciata da San Gennaro, patrono di Napoli, è accolta nell'età della Decrepitezza. Nel dodicesimo capitolo il santo pronostica il futuro delle sorti del regno partenopeo e dell'Italia tutta:

Io parlo et chi de qua parla non sogna:
crearse un re nel ciel or se ragiona,
che monderà de Italia ogne sua roгна.
Sopplerà questo con sua vita bona
ad ogne mal passato et serrà quello
che jllustrerà suo regno et sua corona.
Ancor ferro arà nome et vedrasse ello
soccissor de collui che serrò Iano,
vestendo le virtù de lor mantello.
Costuj jà se propinqua a mano a mano,
che Dio l'hebbe disposto a paricchi annj
per novo exempio al popol cristiano.
(D 12, 37-48)

San Gennaro prosegue elencando le virtù del novello re e i vantaggi che porterà il suo governo. Montuori nella sua edizione segnala in apparato la prima redazione del v. 43, mutato da «fé dà nome» a «ferro arà nome»: al momento della stesura, De Jennaro riponeva evidentemente la speranza che Federico, dopo l'invasione di Carlo VIII, avrebbe fatto rinascere il regno sotto migliori auspici. In un secondo momento dovette rivedere la profezia, ormai inattuale, e attribuire le stesse parole a Ferrando, figlio di Federico, appoggiato dal partito filo aragonese fin dopo il 1502, quando venne catturato a Taranto e forzatamente condotto in Spagna. Montuori ipotizza, nonostante lui per primo lo ritenga inverosimile, che «ferro» possa riferirsi anche a Ferdinando il Cattolico, anche se mai nel poema viene definito re di Napoli⁵⁶.

Nonostante *Le sei età* si riveli un poema *in fieri*, senza un revisione finale che possa dare unità e armonia alle singole parti, sembra piuttosto improbabile che De Jennaro, dopo aver rivolto encomi agli spagnoli, ormai dominatori di Napoli, continuasse ad appoggiare gli Aragonesi sperando in un loro ritorno. Si può dunque arguire che l'autore abbia scritto questi versi durante il regno di Federico in omaggio al figlio, e non dopo il 1502, quando Ferrando era ormai caduto in

⁵⁶ F. Montuori, *Le sei età de la vita*, tesi di dottorato, p. 10.

disgrazia. D'altronde questa ipotesi si dimostra coerente con la dedica del Regimento del Principe (Lettera 8).

Come si è visto, gli scrittori aragonesi hanno la tendenza a procrastinare il momento del riscatto e della gloria ben oltre la generazione presente e quindi è probabile che con Federico re, in una situazione economica e politica critica, il poeta abbia voluto investire il piccolo Ferrando della responsabilità di risollevare le sorti del regno. Questi versi si rivelarono attuali anche dopo l'arrivo degli spagnoli in quanto molti credevano ancora possibile il ritorno degli Aragona a Napoli. Ma come si è visto ne *Le sei età* riesce a convivere tutto, senza che questo rappresenti un problema per l'autore.



Seppur non paradigmatico dell'intero complesso ideologico e stilistico della panegiristica aragonese, l'opera di De Jennaro, proprio per la sua varietà, merita una posizione di rilievo nello studio della lirica napoletana del secondo Quattrocento.

L'autore esplora ogni campo della politica, dalla trattazione teorica del *De regimine principum* e di alcune parti de *Le sei età*, all'encomiastica e all'invettiva scagliata – come si è visto per la *Pastorale* – anche contro i sovrani.

Come ha rilevato Maria Corti, al canzoniere manca un'unità di fondo, ma non tanto per incapacità dell'autore, quanto perché De Jennaro rifiuta consapevolmente il modello dei *Rvf*, creando un organismo più mosso in cui si sovrappongono suggestioni differenti. Il divario tra materia amorosa e politica è resa manifesta proprio dalla divaricazione dei modelli ostentati: per la lirica erotica la via diegetica e stilistica è tracciata dal canzoniere petrarchesco, mentre per i componimenti politici sono indubbiamente i *Triumphs* a dare un apporto maggioritario (le canzoni politiche si configurano difatti come trionfi e visioni in sonno).

A differenza di Cariteo e Sannazaro che – lo si è annunciato più volte – riescono a fondere in un percorso esistenziale unico e coerente amore ed encomiastica, De Jennaro ostenta invece una netta divisione tra le due sfere tematiche. Se dunque il percorso amoroso può chiudersi petrarchescamente con il rifiuto dell'amore, quello politico si contraddistingue per una fissità ideologica che non prevede evoluzione nella formulazione degli encomi né progressioni nella visione politica.

Molto più articolato è invece il caso de *Le sei età*, unico poema didascalico aragonese: nei suoi 46 capitoli il poeta tratteggia, grazie ad una sintesi mirabile, ogni aspetto della vita cortigiana. Nonostante si configuri chiaramente come un'opera precettistica e mondana, a De Jennaro manca forse il coraggio di dichiararlo apertamente: come si è visto, nella prima e nell'ultima sequenza, il poeta affronta temi devozionali e descrive, grazie alle guide Alberto Magno e San Gennaro, le virtù cardinali e teologali, come se, in qualche modo, ritenesse necessario dare un fondamento religioso e devozionale al poema. Tuttavia queste due sezioni non hanno alcuna ripercussione sul resto dell'opera che si rivela apertamente laica.

Infine la *Pastorale*, anche per i rapporti di stretta dipendenza che intrattiene con l'*Arcadia*, è un testo fondamentale per comprendere alcune questioni politiche centrali per il regno napoletano: non è un caso che sia De Jennaro sia Sannazaro sfruttino il velo pastorale per attaccare il potere regio e metterne finalmente in luce tutte le contraddizioni.

Il confronto con le opere di De Jennaro si rivela così ineludibile per comprendere la poesia politico-encomiastica aragonese e non solo per gli elementi di peculiarità che si sono individuati; De Jennaro ha rappresentato un ponte tra la prima e la seconda generazione aragonese; seppur quasi mai imitate, almeno non in termini espliciti, le opere dejennariane sono una sintesi perfetta di ciò che ha saputo produrre la prima generazione e dei vertici che soltanto la seconda potrà toccare.

9.

UN MODELLO ESEMPLARE DI FUSIONE DI STORIA E MITO: BENEDETTO GARETH DETTO IL CARITEO

Nato a Barcellona intorno al 1450, dove ricevette i primi rudimenti di cultura classica, Benedetto Gareth¹ si trasferì a Napoli in giovane età – tra il 1466 e il 1468 – attratto dalle possibilità di lavoro che la novella corte aragonese poteva offrire. Furono proprio gli accademici napoletani ad attribuirgli il soprannome di Cariteo (o Chariteo), italianizzazione del nome catalano, ma soprattutto sentito come derivazione del greco Charites ‘Grazie’, con cui egli stesso si nomina nel poemetto *Pascha*: «[...] dolce cantando / con le Charite, ond’io fui Chariteo» (*Pascha* VI, 176-77) e in *Endimione* canz. 8, 47.

Fin dagli anni '80 egli svolse importanti incarichi per la famiglia regnante, prima come regio scrivano e poi come familiare del re. A seguito della congiura dei baroni e della decapitazione dell'allora segretario Antonello De Petrucis, Cariteo prese il suo posto come percettore delle entrate del regio sigillo. Fu così che si trovò a lavorare a stretto contatto con Pontano, divenuto il nuovo segretario di Ferrante, grazie a cui entrò a far parte della prestigiosa accademia

¹ Le opere di Cariteo si leggono in *Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*: secondo le due stampe originali con introduzione e note di E. Pèrcopo, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892. Sulla biografia del poeta si rimanda, oltre alla densa introduzione di Pèrcopo, a G. Parenti, *Benedetto Garret detto il Cariteo, Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993 e alla voce *Cariteo* del *DBI* vol. 52 (1999) curata da A. Asor Rosa.

pontaniana, occupando, come mostrano le testimonianze dei contemporanei, un ruolo di primo piano.

Nella lunga introduzione che precede l'edizione delle opere del poeta barcellonese, Pèrcopo ricorda alcuni brani di testi di varia natura composti da accademici pontaniani in cui si celebra la grandezza di Cariteo, spesso in unione con altri illustri poeti coevi a dimostrazione della considerazione in cui era tenuto presso i colleghi. Egli compare nel *Poeta personatus* di Pontano, nel ruolo di combattente nella guerra tra Pompeo e Sertorio, unitamente a Pardo, Altilio, Corvino, Marullo e Pontano stesso in una sorta di fittizia trasfigurazione letteraria di un ben noto episodio storico. Nell'*Asinus*, sempre di Pontano, egli si trasfigura in un paziente maestro dell'ingrato asino, dietro cui si cela Alfonso II, mentre nell'*Aegidius* svolge un lungo ed elegante discorso a metà tra filosofia e teologia. Ma i riferimenti al poeta barcellonese non si fermano qui, né si limitano all'ambito aragonese. In numerosi trionfi di poeti e letterati, che come si è detto sono assai comuni in età umanistico-rinascimentale, egli è celebrato per l'ingegno acuto e raffinato, anche in anni anteriori alla pubblicazione dell'*Endimione* del 1506. Ciò significa che le sue opere dovettero circolare manoscritte ben prima di quella data, consolidando il prestigio del poeta in tutta la penisola italiana².

Nel 1495, quando Ferrandino salì al trono, egli fu promosso a suo segretario: l'incarico ebbe una durata limitata ai pochi mesi che precedettero l'invasione di Carlo VIII e la conseguente deposizione del re. Dimostrando la sua fedeltà alla casata regnante, Cariteo seguì Ferrandino nell'esilio, provocando come conseguenza la confisca di tutte le sue terre da parte dei francesi. La fortuna girò nuovamente e Ferrandino poté fare ritorno in patria, e con lui Cariteo. Nel 1496 lo sfortunato re morì prematuramente lasciando il regno allo zio Federico, che preferì come segretario Vito Pisanelli. Caduto anche l'ultimo Aragonese, Cariteo si trasferì per un paio d'anni a Roma, dove intrattenne rapporti di amicizia con poeti e letterati tra cui Marco Cavallo, Pietro de' Pazzi e Angelo Colocci. Nel 1503 fece ritorno a Napoli e venne nominato da Ferdinando il Cattolico governatore del contado di Nola. Fu quindi introdotto nel circolo letterario e mondano che si riuniva intorno a Costanza d'Avalos, una delle donne più in vista del regno, la cui famiglia si era sempre dimostrata fedele servitrice degli Aragonesi.

L'ultimo documento in cui è citato come vivente è del 1512: già nel 1515 in una lettera Pietro Summonte allude alla felice memoria del Cariteo.

² Per riferimenti più precisi a riguardo cfr. l'ampia introduzione di Pèrcopo, *Le rime di Chariteo*, in particolar modo alle pp. CXCVI-CCLXXII, dove lo studioso compone una rassegna erudita di testi in cui l'autore viene esplicitamente citato e in cui si fa riferimento a lui e alle sue opere.

La prima redazione manoscritta del canzoniere *Endimione* fu rinvenuta da Contini soltanto negli anni '60 nella collezione libraria di Tammaro De Marinis: esso fu confezionato per Ferrandino non oltre il 1495 poiché l'Aragonese era ancora indicato come principe e non re; la silloge appare divisa – come la prima edizione – in tre blocchi, il primo occupato dai componimenti amorosi per la Luna, per un totale di 65 testi di metro petrarchesco tra sonetti (45), canzoni (5), sestine (3), madrigali (3) e ballate (3), il secondo da 32 strambotti e il terzo infine dalle due canzoni politiche, una rivolta a Ferrandino e l'altra dal titolo *Aragonia* (nell'edizione Pércopo occupa la sesta posizione tra le canzoni). Segue infine una piccola appendice di 6 frottole. Oltre a questi testi, vi erano alcuni componimenti, in castigliano e in italiano, riportati nelle carte lasciate in bianco di cui però Contini non identifica l'autore, pur ipotizzando potesse trattarsi ancora di Cariteo o di Ferrandino, destinatario del codice.

Attualmente il codice Marocco (olim De Marinis), che relativamente di recente Paola Morossi si proponeva di editare, è andato disperso in un'asta di Sotheby a Londra e risulta dunque di difficile consultazione.

Nel 1506 Cariteo diede alle stampe, presso i tipi di Giovanni Antonio De Caneto, la prima edizione del *Libro de sonetti et canzone di Chariteo intitulado Endymione a la Luna*³.

Come mostrano gli studi di Contini e Morossi pur confermandosi la struttura della prima silloge manoscritta – con la sola esclusione dei testi in castigliano e volgare, trascritti nelle pagine bianche del codice – l'autore si trovò costretto a scegliere un diverso dedicatario, Cola D'Alagno, poiché il precedente era ormai morto da tempo.

Cariteo mostra fin dall'esordio di questa prima raccolta i suoi debiti con la tradizione classica, in particolare properziana, non solo per quanto concerne la

³ Sulla tradizione testuale dell'*Endimione* si vedano G. Contini, *Il codice De Marinis del Cariteo*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, 2 (1964), pp. 15-31; E. Fenzi, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione*, in «Studi di filologia e letteratura», 1 (1970), pp. 9-83; R. Consolo, *Il libro di Endimione: modelli classici, inventio ed elocutio nel Canzoniere del Cariteo*, in «Filologia e critica», 3 (1978), 19-94; P. Morossi, *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, in «Studi di filologia italiana», 58 (2000), pp. 173-97; Ead. *Riflessioni sulle Rime di Cariteo: aporie cronologiche nel secondo Endimione*, in A. Quondam (a cura di), *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici*, Roma, Bulzoni, 2004; sulla poesia di Cariteo si rimanda a G. Getto, *Sulla poesia del Cariteo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 123 (1945-46), pp. 53-68; B. Barbiellini Amidei, *Alla Luna: saggio sulla poesia di Cariteo*, Firenze, La nuova Italia, 1999; Ead., *Il sogno nell'Endimione di Cariteo*, in «La parola del testo», 2 (2003), pp. 341-54; E. Fenzi, *Et havrà Barcellona il suo poeta*, in «Quaderns d'Italia», 7 (2002), pp. 117-40; G. Scarlatta Eschrich, *Cariteo's "Aragonia": the language of the power at the Aragonese Court*, in «Forum Italicum», 2 (2003), pp. 329-344.

ripresa di singole tessere, ma soprattutto per la volontà esibita di sottrarre la propria produzione all'occasionalità cortigiana, raccogliendola in un libro organico, con fitte connessioni intertestuali e rimandi precisi tra un testo e l'altro.

Nel 1509 il canzoniere venne ripubblicato presso lo stampatore Sigismondo Mayr, per cura di Pietro Summonte, in una forma ampliata a 247 testi⁴, che vide l'eliminazione dei metri popolareggianti di strambotti e frottole, probabilmente ritenuti dall'autore esperimenti giovanili da espungere. Uguale sorte subì il prologo di dedica in prosa al marchese D'Alagno.

L'edizione Mayr comprendeva l'intera produzione volgare di Cariteo, che spazia dal tema amoroso a quello religioso, fino a quello politico-encomiastico, senza che vi sia sempre una netta distinzione tra di essi. Al gruppo dei testi edificanti appartengono le sei canzoni sulla *Natività de la gloriosa Madre di Jhesu Christo*, e quella sulla *Santa Natività di Jhesu Christo*, forse diretta a don Federico, in cui si riconoscono come maggiori fonti d'ispirazione i libri sacri e gli inni della Chiesa, senza però trascurare la petrarchesca *Rvf* 366 ed echi dei classici. Negli stessi anni Sannazaro condusse un'operazione affine, intrecciando fonti classiche e religiose, nel *De partu virginis*, modello per la letteratura religiosa dei secoli successivi⁵. Di tema morale e gnomico sono il canto sul *Dispregio del mondo* e la canzone *In laude de la humilitate*, anch'esse ispirate alla Bibbia.

A questo gruppo di componimenti, omogeneo per temi e fonti, segue il *Libro de la Metamorphosi*, diviso in quattro canti in terza rima, che accoglie la sofferta narrazione dei principali avvenimenti relativi al crollo degli Aragonesi a Napoli, di cui Cariteo fu testimone. La componente storico-politica appare nell'opera del barcellonese strettamente intrecciata a quella mitologica, che in questo caso rivendica fin dal titolo rapporti di continuità con Ovidio.

Sempre appartenente alla poesia politico-encomiastica è il canto *In la morte de don Innico de Avalos*, in cui si celebra la gloriosa figura del marchese, morto per difendere gli Aragonesi dall'invasione francese. La *Resposta contra li malivoli* si configura invece come un'agguerrita difesa, pronunciata in prima persona da Cariteo, contro due poeti che avevano disprezzato le sue poesie, sostenendo che egli sarebbe stato presto dimenticato.

La raccolta si chiude con i sei canti del poemetto storico-religioso, anch'esso in terza rima, dal titolo *Pascha*, scritto fra l'ottobre 1503 e il novembre 1509. Dopo i primi tre canti, di tema esclusivamente religioso, l'attenzione del poeta si sposta

⁴ La scansione metrica rispetta le proporzioni del primo *Endimione* e dei *Rvf*: 214 sonetti, 20 canzoni, 4 sestine, 5 ballate e 3 madrigali.

⁵ Per una bibliografia minima a riguardo si rimanda al capitolo sulla poesia latina di Sannazaro.

sulla leggendaria origine della famiglia Del Balzo, discendente del re magio Baldassarre. Ad esso si uniscono versi più personali di rievocazione della stagione aragonese, durante la quale l'autore aveva raggiunto i suoi maggiori successi, ricevendo una duplice consacrazione, politica ed artistica.

Pèrcopo alla fine dell'800 editò le opere di Cariteo, ponendo a testo la stampa del 1509 e segnando in apparato le varianti del 1506. Purtroppo la notizia del reperimento della *princeps* napoletana di Caneto, alla biblioteca estense di Modena, venne notificata allo studioso appena la sua edizione fu data alle stampe. Di conseguenza egli fu costretto a seguire la ristampa veneta di Manfrin Bon, che diverge lievemente in alcune scelte linguistiche rispetto alla *princeps*⁶. I testi non compresi nell'edizione Summonte del '09, ovvero i prologhi in prosa, le sei canzoni frotolate e i trentadue strambotti sono pubblicati a parte in appendice.

L'edizione Pèrcopo, seppur piuttosto datata, ha il merito indiscutibile di avere reso fruibile l'intera opera del poeta barcellonese, corredandola di ampie note esplicative, che si concentrano prevalentemente sull'individuazione di fonti classiche; una riedizione dei testi di Cariteo, a partire dalla *princeps* Mayr del 1509, con un'estensione del commento che approfondisca gli accenni storico-politici presenti nel testo, ma soprattutto faccia luce sulle relazioni intertestuali con opere composte nello stesso periodo alla corte aragonese e più in generale della tradizione italiana, sarebbe operazione monumentale ma assai utile a ridefinire il poeta barcellonese non solo come estrema appendice di una cultura classica ormai minoritaria e d'élite, ma come esponente dell'avanguardia poetica del petrarchismo quattrocentesco.

⁶ Per le divergenze tra la stampa veneta e la *princeps* di Caneto si veda E. Pèrcopo, *La stampa napoletana del 1506 delle Rime del Chariteo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 20 (1892), pp. 314-317.

1. *Endimione e la Luna*

Quando si parla di *Endimione* è bene specificare, date le profonde differenze strutturali e banalmente quantitative – da 67 testi (esclusi quelli di metro popolare) del manoscritto e dell'edizione del '06 a ben 247 della definitiva – a quale redazione si faccia riferimento: in tutte e tre è ineludibile l'esibizione, sin dai testi d'esordio, dei debiti letterari contratti, sul fronte volgare da Petrarca, e su quello latino da Propertio, anche se sono altrettanto ben riconoscibili echi ovidiani, virgiliani e lucreziani. Inoltre Cariteo fu attratto dal fascino dalla poesia provenzale che studiò con attenzione e da cui riprese vari motivi e *topoi*.

Dal punto di vista narrativo il poeta barcellonese ebbe il merito di innovare la tradizionale vicenda di tipo petrarchesco di un amore infelice e non corrisposto grazie all'introduzione di un nuovo parallelismo mitologico, da cui deriva un originale sistema di immagini e *senhals*. La donna amata ha il suo corrispettivo nella Luna-Diana, fredda e insensibile alle sofferenze provocate nell'amante, mentre il poeta s'incarna nell'umile pastorello Endimione.

L'amore che egli descrive, puro, disinteressato e limitato nella componemente sensuale, trova realizzazione solo nella lode e nella contemplazione. Il sentimento amoroso non necessita quindi di una torsione palinodica purificatrice, né il tormento interiore dell'io-lirico ha come causa il peccato e la vergogna provata a causa di una devianza morale. Ciò che induce il poeta a comporre versi è la volontà di creare un monumento eterno alle bellezze della Luna e allo stesso tempo garantire per sé l'alloro poetico, mentre l'aspirazione all'amore corrisposto appare del tutto marginale e secondaria. La Luna non è quindi l'obiettivo primario, bensì il mezzo per ottenere la fama e l'illusione d'immortalità.

Dati questi pochi elementi comuni, che restano costanti in ogni redazione, bisogna dire che la raccolta del 1506 (non diversamente da quella manoscritta) è nel suo complesso priva di un coerente sviluppo narrativo e bloccata su alcune irrisolte antinomie petrarchesche. Il modello dei *Rvf* è quindi presente solo a livello lessicale e retorico, mentre per quanto riguarda la macrostruttura esso non incide in alcun modo. Non vi è altresì alcun legame con i moduli della lirica cortigiana, in quanto sono assenti i testi d'encomio e quasi del tutto quelli di corrispondenza (l'unico dedicatario è Sannazaro nel sonetto 11). Inoltre manca qualsiasi accenno all'ambiente sociale di corte con le sue ritualità cadenzate da feste, balli e incontri. I due testi politici, la canzone *Aragonia* e l'omaggio a

Ferrandino, non fanno propriamente parte della silloge, essendo collocati ai suoi margini, senza legame di alcun tipo con gli altri componimenti.

La redazione definitiva del 1509 stravolge, grazie agli ampi inserti, la struttura e il movimento diegetico delle precedenti: anzitutto, la vicenda amorosa è finalmente segnata da un evento fondamentale, la partenza della Luna da Napoli alla volta della Spagna, avvenuta in un giorno preciso e ben specificato, il 10 ottobre 1492, dopo ben dodici anni di amore *in praesentia*; ma ovviamente l'amore prosegue *in absentia* ancora a lungo, consolato solo dal ricordo del tempo ormai passato. Il poeta giunge infine a sublimare la donna mai raggiunta e a sostituirla con un altro ideale, quello della gloria poetica, in realtà centrale fin dall'inizio, anche se ancora non perfettamente messo a fuoco poiché sempre filtrato attraverso il tema amoroso.

Riassunta sommariamente la trama dell'*Endimione* si può passare alla specifica trattazione dei testi politico-storico-encomiastici accolti nella silloge.

Come riuscì nei componimenti amorosi a creare un sistema organico e coerente di immagini retoriche che avevano al centro un mito – l'amore di Endimione per la Luna – così Cariteo tentò di fare anche per i testi politici.

Con l'ultima redazione dell'*Endimione* l'autore mostra di voler dare maggiore spazio alla componente sociale, occupandosi di temi politici ed encomiastici e più in generale ponendosi il problema di aprirsi verso l'esterno, oltre la dimensione lirica. Il gruppo dei componimenti politici è quindi inserito, senza cesure nette, nel tessuto della raccolta, sviluppandosi parallelamente alla vicenda amorosa¹. Santagata insiste proprio sul fatto che l'ambito pubblico, pur assumendo un notevole rilievo, non s'intreccia mai, in un'organica osmosi, a quello privato: «è vero che il canzoniere di Cariteo si popola di personaggi, si riempie di nomi e allusioni in quantità ignota alle precedenti raccolte napoletane, anche a quelle più cortigiane, ma è altrettanto vero che la vicenda amorosa, sempre giocata su un rapporto a due, solo eccezionalmente ricorre ad una sceneggiatura d'ambiente»².

Si è più volte ricordata la difficoltà che ebbero gli Aragonesi a legittimarsi come re di Napoli di fronte al popolo. E già si è mostrato come, proprio attraverso la cultura, essi cercassero di rivendicare il diritto a regnare, creando miti intorno alla loro dinastia e istituendo parallelismi costanti con gli antichi eroi romani.

¹ Cfr. M. Santagata, *La lirica aragonese*, pp. 305-11.

² M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 311.

Come afferma Platone nelle *Leggi*, per quanto il governante filosofo possa essere nel giusto, egli deve anche essere in grado di dimostrarlo di fronte ai suoi sudditi, grazie ad un uso sapiente della retorica e delle immagini poetiche, da sempre strumenti principi attraverso cui incantare, persuadere e convincere. Il motto di Alfonso il Magnanimo secondo cui «el mundo se rige por openiòn» rivendica l'importanza della parola, anche se essa si dimostra priva di fondamento razionale.

Cariteo appare uno dei poeti aragonesi più sensibili a questa istanza di legittimazione: anzitutto egli è l'unico a creare un mito fondativo della dinastia regnante e a porre al centro della sua celebrazione la città di Napoli – rappresentata dalla ninfa Partenope – emancipandola dal rapporto di subordinazione con Roma.

Come si è visto, De Jennaro, poeta meno sensibile e raffinato, ma sicuramente dotato di una notevole cultura umanistica, nonostante la sua origine partenopea, non era stato in grado di fare altrettanto, ponendo al centro dell'encomio anche Napoli stessa che nei secoli – grazie all'iniziativa dei suoi governanti – stava assumendo i contorni di una capitale internazionale sotto ogni punto di vista. De Jennaro, difatti, come già si è detto nel capitolo introduttivo, rinuncia al mito di Partenope enfatizzando, per contro, l'adeguamento culturale di Napoli ai valori di Roma antica.

Inoltre nell'*Endimione* l'arte retorica e la parola in quanto tale (numerossimi sono i giochi di parole, le allitterazioni, le figure etimologiche e le paronomasie) sono tenuti in grandissimo conto: i concetti, per quanto alti e solenni, necessitano di un sostegno suasorio, di un'elaborazione per metafore, allegorie e similitudini di facile comprensione e di un convolgimento patetico in grado di creare un immaginario efficace e permanente nella memoria dei lettori.

1. *Il trionfo della fama e la gloria poetica*

Cariteo delinea all'interno del canzoniere un percorso di evoluzione stilistica e tematica della propria poetica che contempla il passaggio dalla lirica erotica alla celebrazione encomiastica, nella convinzione che solo quest'ultima possa renderlo immortale.

Fin dai testi d'esordio, in cui l'aspetto più rilevante è il rifiuto dei motivi topici petrarcheschi della vergogna e del peccato³, Cariteo crea un nesso profondo tra l'ottenimento dell'alloro poetico e l'esaltazione politica dei regnanti.

L'esplicita dichiarazione di voler ottenere il giusto riconoscimento per i propri sforzi poetici lo allontana ancora di più da Petrarca, che sin dal primo sonetto pone al centro della riflessione etica i concetti di vergogna e peccato:

Ad quanto un cor gentile ama e desia,
le mie speranze e voglie hor son sì pronte,
ch'io spero anchor di lauro ornar la fronte
(*Endimione*, son. 4, 1-3)

Poco oltre il poeta si propone di edificare un tempio in memoria del suo «celeste lume», ovvero la Luna, in cui però avranno posto come divinità i regnanti aragonesi (*Endimione* son. 4, 12-14 «E tu, Aragonio sol [Ferrante], ch'or io contemplo, / sarai del primo altare il primo nume, / che de divinità sei primo exemplo»).

Nelle dichiarazioni poetiche e metapoetiche il barcellonese esprime con chiarezza la necessità di accostare al tema amoroso quello politico, in quanto il primo si rivela inevitabilmente troppo esile per le sue ambizioni di immortalità. D'altra parte anche lo stesso Petrarca riteneva le sue opere latine, epiche e trattatistiche, più degne di memoria, mentre i testi amorosi sembravano destinati se non all'oblio, almeno ad un ruolo di subordinazione.

Come dichiara Cariteo nel sonetto 25, i versi amorosi non godono dell'ispirazione di Apollo e delle Muse, bensì della donna stessa che grazie alle sue bellezze è in grado lei sola d'infondere il poetico furore. Se da una parte tale dichiarazione può essere interpretata come un'iperbolica lode alla Luna, dall'altra essa nega la necessità, per i testi amorosi, di un intervento delle divinità normalmente preposte alla creazione poetica. Nella prima canzone politica della raccolta, la 6, invece, il poeta invoca a raccolta numerose divinità affinché sostengano adeguatamente la propria narrazione: nonostante essa tessa un panegirico degli Aragonesi, figure straordinarie e semidivine, la loro sola

³ Il poeta barcellonese mette subito in chiaro che il suo amore per la Luna non ha mai avuto nulla di peccaminoso o riprovevole (*Endimione*, son. 1, 1-4 «Se 'l foco del mio casto, alto desio / non havesse aspirato a vero honore, / sarebbe stato insano e folle errore, / havere aperto al mondo il voler mio»). Nonostante la fedeltà al tessuto narrativo petrarchesco questa convinzione, espressa fin dall'esordio, nega la necessità di un pentimento o di una palinodia, ma offre la possibilità di intraprendere un percorso di evoluzione stilistica e tematica, senza rinnegare nulla del passato.

presenza, data la solennità della materia, non è sufficiente a dare efficacia al suo stile.

Come già si è visto, i poeti aragonesi sposano pienamente l'ideologia trionfale, e spesso le loro opere rispondono con efficacia al meccanismo progressivo innescato da Petrarca: il *Triumpho delle nove vedove* di Capasso, con protagonisti Cupido e Venere, rappresenta in maniera esemplare un trionfo d'Amore, mentre il *Triumpho* di Rogeri celebra la Pudicizia. De Jennaro con il poema *Le sei età de la vita* riesce a riprodurre l'intera scansione trionfale, facendo corrispondere alle varie fasi della vita dell'uomo altrettante tappe di crescita e sviluppo intellettuale.

Cariteo diversamente, con il proprio *corpus* poetico, mira a comporre un *Triumphus Fame*, i cui protagonisti sono appunto gli Aragonesi. Egli dunque si allontana in parte dalla configurazione definita da Petrarca, anche se è evidente che la progressione ascensionale e l'idea del superamento fossero in lui ben radicate. A sfilare in questo immaginario trionfo sono sia i destinatari degli elogi – gli Aragonesi appunto – ma anche il poeta stesso, che si rende immortale grazie ai temi scelti e allo stile adottato. L'unico strumento in grado di garantire fama e immortalità è la poesia, senza la quale ogni impresa è destinata all'oblio.

Nella canzone 8, Cariteo, rivolgendosi al proprio destinatario Galeazzo Caracciolo, uomo d'armi della guardia di Alfonso, esprime con chiarezza tale concetto:

Questa gran gagliardia, di premi degna,
benché a triumpho e gloria ti conduca,
no' sperar che 'n silentio in ciel ti saglia;
[...]
Ché, se non v'è chi scriva
gli atti del tuo coraggio, invitto e forte,
serai sepolto in l'una e l'altra morte.
(*Endimione* canz. 8, 16-18 e 22-24)

La poesia assume una rilevanza ancora maggiore rispetto all'impresa stessa poiché solo attraverso la mediazione letteraria è possibile prolungare il ricordo delle gesta compiute. La realtà fattuale ha quindi un valore relativo e limitato al tempo presente, mentre solo la poesia è in grado di tracciare una verità eterna. Essa inoltre applica un filtro etico alla storia, cancellando gli empi ed esaltando i virtuosi (*Endimione* canz. 8, 37-39 «Alcuni animi, d'atra invidia pieni, / vòti d'ogni

amorosa cortesia, / indegni d'haver nome in li miei versi»), così da rivelarsi giusta giudice in terra delle azioni dei vivi⁴.

La canzone 7, che come si ricorderà, costituiva insieme alla sesta il primo nucleo politico della prima redazione dell'*Endimione*, oltre a presentarsi come un esaltato panegirico di Ferrandino, si configura come un testo dalle forti implicazioni metaletterarie.

L'esordio è dedicato proprio alla descrizione della materia, con la solita divaricazione tra poesia amorosa (polo basso) e poesia celebrativa (polo alto):

La candida vertute al cielo eguale,
materia di scriptori, exempio e via
a cui vole imitare il ben divino,
cominci a resonar la lyra mia;
et col valor d'altrui farsi immortale,
lasciando il basso primo mio camino.
(*Endimione* canz. 7, 1-6)

Sembra risuonare in questi versi un eco di platonismo, come se la candida virtù degli Aragonesi si riflettesse nel bene divino, e chi tentasse di cantarla in realtà avrebbe il solo compito di imitarla traducendola in poesia. La descrizione dell'arte come forma d'imitazione di una realtà superiore è comune alla dottrina platonica, anche se qui tale concezione pare non assumere nessuna connotazione negativa.

Il passaggio dalla poesia amorosa a quella encomiastica si realizza con il raggiungimento della maturità:

Quando la gioventù fu più fervente
non mi vergogno haver servito Amore,
benché sempre gli spiacque il mio cantare,
hor da le Muse imploro altro favore.
Acciò che per le bocche de la gente
Io possa vincitor volando andare.
(*Endimione*, canz. 7, 29-32)

Senza volere istituire un rapporto di continuità tra questi versi e alcuni concetti espressi ne *Le sei età de la vita*, non c'è dubbio che si possano rintracciare alcune linee di tendenza comuni. De Jennaro, come visto, collocava il trionfo dell'amore e quello della pudicizia nella stessa età, l'Adolescenza, mentre

⁴ Stessi concetti ripetuti anche ai vv. 76-84 della canz. 8.

l'approdo alla ragione, nelle età successive, permetteva l'introduzione di riflessioni letterarie e politiche. Con una torsione evidente rispetto ai *Rvf*, in cui la maturità prescriveva l'abbandono dell'amore terreno per quello divino, qui Cariteo – accogliendo una prospettiva laica – ribadisce la stessa gerarchia dejennariana: l'uomo è un animale sociale e solo con l'età adulta può finalmente confrontarsi con la realtà politica mettendosi al servizio dello stato, rinunciando, almeno in parte, al lirismo solipsistico. Stesso percorso verrà tracciato da Sannazaro in *Sonetti e canzoni*, imponendo così alla raccolta un esito sociale (inteso come presa di coscienza politica) e non penitenziale.

Cariteo, dimostrando anche in questo caso una certa coerenza con gli intenti degli altri poeti aragonesi, espone quale debba essere la materia della poesia politico-encomiastica:

Non voglio errando andar per dubbie lode,
per historie incerte e fabulose,
per tutto divulgate a mille a mille.
(*Endimione* canz. 7, 15-17)

Extolle la mia lyra a tanta gloria,
ch'io rimembri i tuoi gesti in vera historia.
Benché di tuoi maggiori i celebri atti
sonan con chiara tromba in ogni parte,
tu de la gloria lor non ti contenti;
ma con favor di Pallade e di Marte
contendi superar la fama e' fatti
de le passate vostre antique genti.
(*Endimione* canz. 7, 41-48)

La vocazione al realismo e alla verosimiglianza diviene anch'esso un *topos* encomiastico, in quanto la grandezza del personaggio non rende necessarie esaltazioni letterarie, ma solo un'esposizione esaustiva delle imprese compiute. L'attaccamento al dato storico – seppur, lo si è detto più volte, sublimato – rimane un tratto qualificante della lirica aragonesa.

La promozione delle lettere diviene, anche in Cariteo, motivo di lode per i regnanti:

Le Muse t'han nudrito e educato
ne le braccia d'Altilio, tuo Chirone;
e 'n mezzo al sacro fonte d'Helicone
Phebo ti die' la dotta lyra in dono,

per man del gran Barrhasio, e 'l dolce canto
che diero al Thracio Orpheo il primo vanto:
(*Endimione* canz. 7, 103-08)

L'autore ricorda due illustri personalità che hanno contribuito alla formazione di Ferrandino, Altilio, uno dei maggiori poeti latini della corte aragonese, e Barrhasio, dietro cui si cela il nome del dotto umanista Giovan Paolo Parisio. Gli *studia humanitatis*, praticati e promossi, ingenerano la virtù e creano le condizioni necessarie per comporre poesia: il panegirico, dunque, figlio di tali favorevoli condizioni sociali, politiche e culturali, diviene lo strumento principe per il raggiungimento della gloria poetica.

In piena coerenza con le dichiarazioni programmatiche accolte sin dal primo *Endimione*, nella già citata canzone 8 – presente solo nella seconda redazione della silloge – il poeta cita espressamente se stesso e i propri colleghi:

Forse di Chariteo
vivrebbe il nome allhor non men preclaro,
che quel del Sannazaro.
Il quarto d'honor de l'Aragonio nome,
ornando le mie chiome
di lauro, io cantarei per tutto il mondo;
(*Endimione* canz. 8, 47-51)

Solo con la poesia politica ed encomiastica Cariteo potrebbe essere ricordato accanto a Sannazaro, massimo modello cui il poeta tenta di accostarsi. Come si è visto, i rapporti umani tra i poeti si riflettono inevitabilmente nella creazione letteraria: in molti casi alla citazione esplicita del nome del collega si accosta l'allusione indiretta alla sua opera, in un gioco di rimandi apparentemente inesauribile. Come rileva Santagata «il discorso sulla poesia invece di procedere in base a categorie astratte di poetica, si traduc[e] in un confronto con alcune eminenti personalità della cultura napoletana»⁵.

Sannazaro e Cariteo si mostrano uniti e solidali, citandosi nelle rispettive opere come modelli etici e letterari e creando una fitta rete di relazioni tematiche che arricchiscono e danno efficacemente ragione dei significati dei singoli testi.

Sannazaro fa divenire il poeta barcellonese un personaggio dell'*Arcadia*, sia con il nome di Barcinio – con evidente richiamo alla sua patria nativa – sia con quello di Chariteo. Quest'ultimo, a sua volta, colloca l'amico tra i più grandi poeti dell'epoca descrivendolo come un indiscusso maestro di stile. Il loro rapporto

⁵ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 316.

chiuso e fortemente elitario non consente un'osmosi più ampia con il resto dei poeti volgari aragonesi, mai citati in questo gioco di rimandi.

Nel corso dell'*Endimione* il poeta sembra avere dei ripensamenti, non tanto riguardo la gerarchia di genere proposta, quanto rispetto alla propria vocazione:

A la mia voce humil, molle e soave
non si conven cantar l'alto valore
del Principe, del qual cosa maggiore
onde si glorie, Italia hoggi non have.
Il chiaro ingegno tuo, superbo e grave,
Marchese, è degno sol di tanto honore;
io non posso parlar si non d'Amore;
(*Endimione*, son. 85, 1-7)

Rivolgendosi a Ferrandino egli dichiara di non poter cantare degnamente il suo valore, non riuscendo a superare lo stile amoroso⁶. Nel sonetto 101 Cariteo torna sull'argomento, a conferma di quanto la riflessione sul valore della poesia e sul raggiungimento della gloria poetica siano centrali nella silloge:

Cantando te, volea far me più chiaro;
ma conoscendo Apollo il gran coraggio :
— Riede, — mi disse, — a l'amoroso stile,
che questo incarco io diedi al Sannazaro. —
(*Endimione*, son. 101, 11-14)

Il componimento rivolto a Federico mette in scena un dialogo immaginario con Apollo, ed un confronto implicito con Sannazaro, ritenuto, come già si è visto, modello inarrivabile. La poesia, come mostrano questi versi, era ritenuta il mezzo eletto per l'ottenimento dell'alloro poetico e della consacrazione in Parnaso. Inoltre se Cariteo diviene il cantore di Ferrandino, a Sannazaro spetta il compito di celebrare il suo erede Federico.

La canzone 10, dedicata all'amico Sannazaro, fonde anch'essa il tema politico con quello letterario: si tratta difatti di una celebrazione della lirica aragonese alta, in latino, e dei suoi maggiori esponenti. Cariteo ricorda anzitutto la parabola creativa di Pontano⁷, dai testi amorosi del *De amori coniugali*, al *De Urania sive de stellis*, fino ai testi celebrativi in onore degli Aragonesi. Si definisce

⁶ Cfr. canz. 10, 19-21 «Sì cieco Amor mi tien, che non mi doglio / di vedermi sepolto in fama oscura, / lasciando a voi le palme insigne e chiare». Il riferimento è agli altri poeti che si sono cimentati in generi umanistici, celebrativi ed encomiastici.

⁷ Così anche in *Endimione*, canz. 6, 184-95.

dunque, dato l'ordine in cui vengono citate le opere, una scala qualitativa, determinata dai contenuti, che dalla poesia amorosa – evidentemente il gradino più basso – conduce a quella d'encomio.

Subito oltre si fa riferimento ad un presunto poema storico-encomiastico sulla congiura dei baroni composto da Pardo, di cui non resta traccia, e di testi celebrativi di Altilio sulla vittoria di Otranto. Infine è la volta di Sannazaro, ricordato prima per il *De partu virginis* e poi per i componimenti rivolti a Federico: anche in questo caso l'ordine di citazione pare suggerire che persino la poesia religiosa e sacra sia superata da quella panegiristica.

Per contro Cariteo, pur riconoscendo la superiore dignità della poesia umanistica celebrativa (cfr. i versi della canz. 10 riportati in nota), tenta di ritagliare per sé un ruolo di primo piano grazie alla lirica d'amore: al termine di ogni stanza, dedicata a ciascuno dei grandi letterati nominati poco sopra, egli definisce il proprio statuto di poeta amoroso, senza rinunciare alle ambizioni di gloria:

Lui [Pontano] celebre gli heroi di tempi nostri,
lui de gli Alfonsi e di Ferrandi cante;
a me lasciando il chiaro, almo pianeta,
ché co' i favori vostri
non può mancarmi il nome di poëta.
(*Endimione* canz. 10, 41-45)

Secondo Santagata «l'intera canzone appare come la palinodia della VI: là erano chiamati in causa Pontano, Sannazaro, Pardo, Altilio e Summonte a rappresentare quella poesia sublime (il "grandiloquio stil") alla quale Cariteo aspirava dopo aver deposto l'"amoroso stilo"; qui essi ricompaiono (con la sola eccezione del Summonte) per ribadire al confronto la pari dignità del diverso stile di Cariteo»⁸.

Tuttavia, come lo stesso Santagata rileva «il progetto culturale imperniato sulla lirica amorosa viene clamorosamente smentito dall'andamento del libro»⁹. A partire dalla canzone 16, scritta per l'incoronazione di Alfonso II la vicenda amorosa viene messa in secondo piano, per favorire invece la trattazione di temi più propriamente sociali. Gli eventi sconvolgenti del biennio '94-'95 negano al poeta la prosecuzione della sua disinteressata lode alla Luna e lo indirizzano verso altre prospettive contenutistiche e stilistiche.

⁸ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 317.

⁹ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 319.

Gli stessi drammatici eventi, lo si ricorderà, avevano ridotto al silenzio Boiardo, incapace di proseguire oltre con l'*Orlando innamorato*. A differenza di quanto sostenuto da Santagata che vede nel canzoniere di Cariteo una tensione dinamica mirante alla legittimazione della lirica amorosa anche di fronte alla poesia umanistica e celebrativa, smentita poi dai fatti, è possibile rilevare, forse, un movimento diverso tra questi due poli: sulla falsariga della dualità petrarchesca, la poesia encomiastica e sociale assume il ruolo che nei *Rvf* hanno i testi penitenziali e religiosi, mentre quella d'amore è destinata, in entrambi i casi, a soccombere.

Cariteo come Petrarca, prima di abbandonarlo definitivamente, tenta di nobilitare, rendendolo puro e degno, il proprio sentimento amoroso; tuttavia, è bene precisare che tali tentativi sono di natura totalmente differente: per Petrarca l'amore necessita di una purificazione morale in quanto, nella forma in cui egli lo intende e descrive per gran parte della silloge, non è in grado di condurre a Dio, mentre per Cariteo esso necessita di una sublimazione stilistica, grazie alla quale il poeta possa finalmente essere eletto in Parnaso.

Infine entrambi, resi consapevoli dell'impossibilità di riconvertire efficacemente la poesia d'amore, imboccheranno la via della palinodia, il poeta dei *Rvf* intraprendendo un percorso di maturazione etica e religiosa, il barcellonese sposando la poesia encomiastica.

Se è lecito dare una giustificazione biografica per tali scelte artistiche si può istituire un nuovo parallelismo tra i due autori: a seguito di eventi drammatici – la peste del 1348 per Petrarca, e la caduta della dinastia aragonese del 1495, con l'invasione di Carlo VIII, e del 1501, con la deposizione di Federico, per Cariteo – essi maturarono l'idea di dare un'aspetto organico ed unitario al proprio *corpus* poetico, ponendo il canzoniere amoroso in un contesto più ampio che potesse giustificarlo con maggiore contezza.

La silloge lirica non è più sufficiente poiché non è in grado da sola di dare ragione dell'evoluzione morale ed intellettuale descritta in essa. Per tale motivo Petrarca sceglie di raccogliere non solo le poesie, ma anche le epistole latine in cui espone con ampiezza i propri convincimenti filosofici, gli stessi che si ritrovano in chiave letteraria e metaforica nei *Rvf*. Cariteo, forse con intenzioni non molto diverse, include nell'edizione summontiana del 1509 tutte le proprie opere, come un ultimo e definitivo testamento.

La poesia celebrativa non è, come si è mostrato, fine a se stessa, ma affonda le sue radici in «una moralità laica imperniata sulle virtù come estremo contrassegno delle élites sopravvissute al passato»¹⁰.

Come sottolinea Santagata «la presentazione della poesia come superstite valore in una contingenza storica di generale corruzione dei costumi e di caduta degli ideali è un Leit-motiv che percorre tutta l'ultima parte dell'*Endimione*»¹¹; s'intende ovviamente poesia umanistica di tema politico, non certo amoroso: Cariteo per vedersi riconosciuta tale dignità ed essere finalmente accostato ai pontaniani, autori rigorosamente latini, deve rinunciare alla lirica ed aprirsi invece alla storia, ponendo in primo piano la dimensione pubblica anche nell'esercizio della creazione poetica.

Se sul versante teorico Cariteo sembra disposto ad ammettere che con un'adeguato innalzamento tematico e stilistico, nella direzione del solenne panegirico, la poesia volgare possa porsi sul livello della latina, su quello pratico egli non si rivela in grado di valorizzarla con la sufficiente efficacia. Difatti una volta rinunciato all'amore egli rinuncia pure alle grandi celebrazioni: nella sezione conclusiva sono ammassati con inusitata disinvoltura, rispetto all'estrema selezione del resto della silloge, sonetti che celebrano letterati e scrittori diversissimi, per estrazione, formazione e talento artistico. In questa conclusiva sezione si riconosce l'assenza di una partitura organica, di un disegno meditato che possa dare ragione dei singoli testi accolti in essa.

La crisi poetica in cui Cariteo incorre nel terribile biennio dell'invasione di Carlo VIII lo conduce al rifiuto forzato e definitivo della lirica amorosa, ma allo stesso tempo all'impossibilità, dovuta probabilmente alla crisi storica e politica, di proseguire oltre con la poesia encomiastica. Il totale superamento dell'amore e l'apertura verso la componente politico civile, sostenuta da un'ideologia forte, rimangono dunque dei propositi irrealizzati.

2. *Le origini della «progenie più che humana»*

Esempio mirabile di esaltazione encomiastica inserita in una narrazione epico-mitologica è la prima canzone politica della silloge (canz. 6, *Aragonia nella princeps*), in cui si narra l'origine divina degli Aragonesi. Essa fu scritta tra il 1495 e il 1496, durante il regno di Ferrandino, poi lievemente modificata nella seconda e

¹⁰ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 322.

¹¹ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 324.

definitiva edizione dell'*Endimione*¹². Con la sua estensione di ben 309 versi, la canzone si configura come un vero e proprio poemetto in cui l'autore riflette su tematiche politiche e metapoetiche.

Il tono del testo non è solo celebrativo, ma addirittura epico: il poeta ritiene infatti di poter ottenere la consacrazione apollinea grazie alla celebrazione della dinastia regnante, nella convinzione, come si è visto, che il genere politico rappresenti il vertice della creazione poetica (*Endimione* canz. 6, 3-5 «Et l'amoroso stilo homai depone. Un'altra via si deve / tentar per donde io possa alzarmi a volo»).

In coerenza all'altezza dello stile e della materia – brevemente annunciata nei versi iniziali¹³ – il poeta pronuncia un'accorata invocazione:

Tu, Musa Antiniana
comincia un suon conforme alla materia;
et voi, Nymphe, piene
d'Apollo, che colete l'alta Hesperia,
cantate hor meco, e voi, dolci Sirene
dite di ciò che sempre vi sovene.
(*Endimione* canz. 6, 10-15)

La spinta localistica emerge con chiarezza fin da queste prime battute: il poeta si rivolge anzitutto alla Musa Antiniana, in onore della collina di Antignano dove si riuniva l'accademia pontaniana, poi alle ninfe di Esperia, identificabili forse con le Camene, divinità latine delle acque e delle sorgenti assimilate fin dal III sec. alle Muse ed infine alle Sirene, simbolo di Napoli e protettrici della città. Si ricorderà invece che per la poesia amorosa il poeta traeva ispirazione soltanto dalle grazie dell'amata, rinunciando all'ausilio divino, che forse gli era pure negato¹⁴.

Non diversamente nella canzone 16, altisonante celebrazione dell'incoronazione di Alfonso II, Cariteo fa un riferimento analogo alle selve Antiniane, dove risuonerebbe «[...] la gloria degli Alfonsi / et d'incltyti Ferranti»

¹² In particolare è interessante la modifica del v. 272: nel primo *Endimione* (in coerenza col codice De Marinis) il verso, riferito a Ferrandino, recitava: «Et nel solio real si tarda siede»; si trattava ovviamente di un auguro rivolto all'attuale re Alfonso II affinché potesse conservare a lungo il proprio titolo. I fatti consigliarono a Cariteo di modificare il verso in «Et nel solio real si presto siede», dato che il regno di Alfonso durò solo pochi mesi.

¹³ *Endimione* canz. 6, 7-9 «Rimembra dal principio la cagione, / perché venne in Italia da la Iberia / di Goti la progenie più che humana».

¹⁴ Cfr. *Endimione* son. 25, 5-8 «Le Muse o Phebo non m'han fatta parte / di lor canti soavi, ornati e tersi; ma poi che a mirar voi le luci apersi, / donna, mi venne il molle ingegno e l'arte»

(*Endimione* canz. 16, 43-44). La promozione dell'accademia pontaniana a luogo dell'elaborazione della poesia encomiastica aragonese diviene un tratto qualificante della poesia di Cariteo che, come si vedrà ancora meglio in seguito, istituisce un nesso forte tra poesia, celebrazione del potere e ottenimento della gloria. L'esaltazione dell'accademia ha inoltre l'obiettivo di rendere omaggio all'intero gruppo dei letterati aragonesi, dando un'idea corale della produzione poetica¹⁵.

Il fondamento filosofico su cui poggia la narrazione esposta nella canzone, come è stato rilevato da Pèrcopo, si ispira alla teoria platonica della reminiscenza, secondo cui le anime, preesistenti al corpo, una volta incarnate e discese in terra dimenticano tutto ciò che hanno visto nell'iperuranio¹⁶. Il poeta, intrapreso un percorso di elevazione etica ed intellettuale che prevede l'approdo al ricordo dell'esistenza prenatale dell'anima, narra ciò che la sua memoria per lungo tempo aveva obliato: egli aveva assistito ad un consiglio celeste in cui Dio si rammaricava dello stato in cui erano ridotte, per le continue lotte fratricide, l'Italia (*Endimione* canz. 6, 73-75 «Nulla cosa più bella al mondo appare / né più felice e lieta, e più ferace. Oh, Italia degna di perpetua pace!») e Napoli, città unica per bellezza e splendore di ingegni:

movavi la pietà, perch'io mi movo,
dando favore a quell'alma cittate,
ove religion tanto si honora;
ove si vede ognihora
più chiaro il sol che per l'altre contrate:
ivi temprando il raggio,
fa assidua primavera, e dolce estate;
ivi sempre son fior, non che nel maggio;
ivi nasce ogni ingegno, acuto e saggio.
(*Endimione* canz. 6, 82-90)

Segue subito l'accento al mito di Partenope, da cui la città aveva preso il nome:

et d'ella il nome prese
la città, ne la qual cantò una volta

¹⁵ Similmente Sannazaro nell'egloga X, 35 dell'*Arcadia* parla delle «dotte selve», identificabili con l'Accademia pontaniana e nella prosa XI ricorda «la bella Antiniana, celebratissima ninfa del mio gran Pontano».

¹⁶ Come è probabile supporre, Cariteo lesse il *Fedro* – dove tale teoria è esposta – nella traduzione di Ficino.

quel, ch'egli altri Latin la gloria toglie.
(*Endimione* canz. 6, 94-96)

La celebrazione di Virgilio, cui si allude nei versi citati, è solo funzionale all'esaltazione di Napoli, in quanto il miglior poeta latino trovò proprio nella città della ninfa Partenope ristoro, ispirazione¹⁷ ed infine sepoltura.

Una simile operazione di mitologizzazione ed esaltazione della capitale del regno si compie, come si è visto, anche nel *Trionfo delle nove vedove* di Capasso (*Triumpho* II, 128-81): non diversamente dalla canzone di Cariteo, la città era grande non solo per la posizione geografica e i nobili natali, ma anche per la presenza di alti ingegni e ovviamente delle nove illustri vedove¹⁸.

La decisione divina per risollevare le sorti di Napoli è ormai presa: «le anime più nove / e più tranquille» sono destinate ad informare i corpi della nuova stirpe aragonese che presto prenderà il posto degli Angioini. Ad esse Dio rivolge le seguenti parole:

Ite voi, felici alme,
vestetevi di regie membra humane,
non di materia di volgare schiera;
prendete in vostre mane
le gloriose e honorate palme,
ite a godere il regno che vi spera.
(*Endimione* canz. 6, 121-26)

A questo generico incoraggiamento segue la descrizione profetica delle imprese che ognuno dei re sarà dovrà sostenere per mettere alla prova la propria virtù. Ad Alfonso il Magnanimo si profetizza un lungo regno anche se segnato da un'altrettanto lunga e difficile guerra di successione contro gli Angioini e gli alleati baroni ribelli. Travagliato sarà pure il regno di Ferrante che dovrà affrontare la seconda congiura dei baroni e l'attacco turco ad Otranto.

I contorni di Maometto II, il «[...] gran nemico [...] che 'l cielo abhorre» e di papa Innocenzo VIII, «quel Soldan¹⁹ nocente e vario / manifesto adeversario / di

¹⁷ Pèrcopo adduce Verg. *Georg.* IV 563-66.

¹⁸ Per ulteriori approfondimenti e per tutti i rimandi bibliografici si rimanda al capitolo introduttivo specificamente dedicato a Napoli.

¹⁹ Il termine «soldan» è usato da Petrarca nel sonetto antiavignone *Rvf* 137, 6 proprio in riferimento ad un papa. Non è chiaro se questa figura sia un riformatore – come il Veltro di dantesca memoria – o un distruttore della cristianità, chiamato a punire la corrotta Avignone. Per l'interpretazione a riguardo si veda almeno M. Berisso, “*Gia Roma, or Babilonia*” (*appunti su Rerum vulgariūm fragmenta CXXXVI-CXXXVIII*), in «Per leggere», 21 (2011), pp. 7-24, in cui si compie

gente singolare e pellegrina», alleato dei ribelli, tendono quasi a confondersi, come se l'autore avesse voluto creare un parallelismo blasfemo tra le due figure. Nonostante le immense difficoltà anche il secondo Aragonese si rivelerà vittorioso restaurando l'antica età dell'oro e garantendo la pace al regno. Come un novello Ottaviano, Ferrante si circonda di intellettuali illustri tra cui Pontano, definito «altro Virgilio», Sannazaro, Pardo, Altilio e Summonte. La ridottissima schiera, vertice della cultura umanistica napoletana, si compone soltanto di poeti che si sono cimentati nella lirica latina, evidentemente ritenuta superiore, come si è ampiamente visto, a quella volgare. Così anche nei versi finali della *Pascha*, Cariteo ricorda i nobili poeti umanisti della corte:

Questo cantava ai lauri a l'aure estive
tra 'l mio Summontio, Pardo e Galateo,
anime eternamente al mondo vive;
quando di quel liquor Partheopeo
Syncero mi pascea, dolce cantando
con le Charite, ond'io fui Chariteo;
(*Pascha* VI, 172-77)

La componente precettistica e didascalica pare essere immancabile nella poesia politica aragonese²⁰: un maestro d'eccezione – Dio stesso – dà a Ferrante consigli di buon governo:

Tu, che sai ben come la gloria s'ama
temprerai con amor la signoria,
et con beneficentia e con giustitia,
fuggendo l'amicitia
d'assentator, che vendon la bugia;
et con atti soavi
al popol di ben far darai la via,
ornandol di costumi honesti et gravi,
et con leggi emendando i modi pravi
(*Endimione* canz. 6, 202-10)

La sfilata delle anime aragonesi comprende, nonostante non appartengano propriamente alla dinastia, le due mogli di Ferrante, Isabella di Chiaromonte e

una precisa disamina dei punti oscuri del testo, avvalendosi delle varie proposte esegetiche che si sono susseguite negli anni.

²⁰ Come si è detto, è soprattutto nella poesia della prima generazione aragonese che la figura del precettore assume un ruolo centrale. Cariteo solo raramente accoglie istanze stilistiche e narrative della poesia didattica.

Giovanna I; nella descrizione si nota un maggiore affetto per la seconda moglie del re – ancora vivente al momento della stesura della canzone – di cui vengono celebrate le virtù e la nobiltà. Cariteo introduce il concetto, quasi sconosciuto nell'encomiastica aragonese per i motivi che già si sono esposti, di «nobiltà di sangue» (*Endimione*, canz. 6, 229), poiché Giovanna, sorella di Ferdinando il Cattolico, poteva vantare, a differenza del marito, natali senza macchia. La nobildonna era inoltre la madre di Giovanna II, moglie di Ferrandino, erede al trono designato: questo e lo stretto rapporto di parentela con il ramo maggiore degli Aragona la rendevano uno dei personaggi più rispettati e probabilmente temuti della corte.

L'elenco prosegue con Alfonso II, celebrato solo per le operazioni militari contro i Turchi, condotte quando ancora aveva il titolo di duca di Calabria. Se l'esaltazione del valore militare appare appropriata e verosimile, il verso 254 «ne la pace humanissimo e giocondo» sembra addirittura ironico, vista la tempra feroce e poco incline alla conciliazione del personaggio.

Cariteo chiude la rassegna con Ferrandino, in cui si fondono perfettamente – secondo l'opinione del poeta – virtù militari e intellettuali. Al principe di Capua è interamente dedicata anche la successiva canzone 7, largamente ispirata, come rileva Pèrcopo, al *Panegyricus Messallae* attribuito a Tibullo. Da un punto di vista politico essa non offre grandi spunti di riflessione, in quanto si configura come un sovrabbondante accumulo di lodi al futuro re, ritenuto perfetto ed invincibile, mentre dal punto di vista storico si presenta come una maestosa rievocazione degli eventi più rilevanti occorsi durante il regno aragonese, tra cui spicca la riconquista di Otranto.

Quando la canzone 6 venne composta, Federico, non appartenendo alla linea di discendenza diretta dei sovrani aragonesi, non era ancora stato proposto come erede di Ferrandino, e pertanto il suo nome è assente nella sfilata trionfale; il testo, nonostante sia accolto, senza varianti di rilievo, nelle successive edizioni cinquecentine, rimane ancorato ad un momento preciso della storia degli Aragonesi di Napoli, senza riuscire ad offrire, anche a posteriori, un quadro complessivo di un passato ormai concluso.

Come già si è detto, uno dei motivi per cui gli Aragonesi faticarono ad inserirsi e legittimarsi nell'ambiente napoletano era la loro origine straniera, spesso camuffata dalla proclamata adesione ad usi e tradizioni dell'età classica romana, modello indiscusso di civiltà. In questo modo essi tentarono di presentarsi come degni eredi dell'impero, cancellando la definizione di barbari che sovente veniva loro applicata.

La canzone di Cariteo, in netta controtendenza rispetto ai testi panegiristici coevi, si apre e si chiude con espliciti riferimenti all'origine spagnola dei regnanti, senza che ciò rappresenti motivo di imbarazzo: seppur le anime dei regnanti abbiano origine divina, i loro corpi appartengono alla nobile e gloriosa stirpe spagnola dei Goti (*Endimione* canz. 6, 8-9 «venne in Italia da la Iberia / di Goti la progenie più che humana» e v.105 «et la Gotica sterpe prenda il regno» ed infine ai canz. 6, 287-88 «la gloriosa sterpe de li Goti / con anime migliori e più perfette»).

Cariteo non teme dunque il confronto con un luogo comune assai diffuso e frequentato secondo il quale gli spagnoli erano barbari e quanto arrivasse dalla Spagna fosse deteriore. Anzi, ricorrendo a Dio come garante supremo della legittimazione, egli sente di poter dichiarare, ostentando anche un certo orgoglio, l'origine storica della famiglia reale. Inoltre nella canzone si ingenera una dicotomia, atta proprio a scardinare i noti pregiudizi antispagnoli, tra la civiltà apportata dai presunti barbari, i goti Aragonesi, e la vera barbarie dei suoi avversari: mentre i regnanti si distinguono per forza e coraggio, conducendo Napoli ad una nuova età dell'oro, i baroni ribelli sono animati da un «barbarico furore» (canz. 6, 142), i Turchi sono descritti come il «terror d'ogni barbarica phalange» (canz. 6, 249) e non diversamente i Francesi recano in dote «indomita barbarie / exitio e pesti varie» (canz. 6, 279-80)²¹. Non può essere certo un caso che i tre più grandi nemici degli Aragonesi siano definiti barbari, mentre i Goti – che barbari furono davvero – vengono glorificati come vincitori civili e pacifici.

Tuttavia, in virtù dell'origine divina delle loro anime, gli Aragonesi sono, per tutto il corso del canzoniere, assimilati a dei, tanto che il poeta accoglie come motivo encomiastico la consuetudine romana di divinizzare gli imperatori defunti. Ciò si conferma anche nel poemetto religioso *Pascha*, nonostante l'esplicita adesione alla dottrina cristiana dovrebbe rendere tale pratica inconciliabile. Se però nell'*Endimione* i re erano assunti in cielo solo in virtù del ruolo che avevano occupato, nella *Pascha* il poeta precisa che tale ascesa è giustificata dalle loro eccelse virtù (*Pascha* III, 154-57 «Così i buon Re, transfigurati in divi / per sapientia, fede e humiltade, / cangiar, per regni eterni e redivivi, / la peritura humana podestade»).

²¹ Nel codice De Marinis i vv. 279-80 erano così formulati «et a la fera indomita barbarie / exitio et peste varie» senza, ovviamente, alcun riferimento ai francesi che calarono in Italia soltanto nel 1494. Cariteo esprimeva infatti un generico auspicio di vittoria sui turchi. Contini, *Il codice De Marinis*, p. 17 esprime la perplessità che non Cariteo bensì l'editore Summonte avesse modificato tale verso, come pure avesse sostituito il «tardo» al «presto» del v. 272.

Inoltre Cariteo si propone l'obiettivo di creare un parallelismo perfetto tra la Roma antica della gens Giulia e la Napoli contemporanea degli Aragonesi: come rileva Pèrcopo il gioco di corrispondenze coinvolge Ferrante, novello Augusto, le sue due moglie, le Livie, e il poeta stesso insieme agli altri umanisti, reincarnazione moderna di Orazio, Virgilio, Ovidio e Properzio.

Rispetto alle descrizioni offerte in testi politici coevi, Napoli assume nell'opera di Cariteo un ruolo di maggiore rilievo e prestigio, poiché la sua grandezza non è solo figlia dell'adeguamento ai valori e agli esempi di Roma, ma ha un fondamento proprio e autonomo: il poeta barcellonese introduce e rielabora con libertà motivi mitologici sull'origine della città, ed esalta i moderni governanti e letterati, non inferiori agli antichi romani, che si sono impegnati, percorrendo strade nuove e diverse, per fare raggiungere alla capitale l'attuale splendore culturale.

Per quanto riguarda la diegesi la visione accolta nella canzone 6, anche se originale e *sui generis*, si avvicina ai modelli di catabasi descritti da Virgilio nel VI libro dell'*Eneide*²² e da Dante nella *Commedia*, in quanto anch'essa fondata sull'illusione che il viaggio sia stato realmente compiuto da chi vi ha assistito.

Il componimento, dai caratteri estremamente eterodossi, grazie all'espedito della reminiscenza platonica, evita il topico snodarsi della visione, ormai usurato ed assai prevedibile: esso infatti fornisce già la giustificazione diegetica per lo svolgersi del viaggio, rendendo superfluo il ricorso ai tradizionali *topoi* del *locus amoenus*, dove di norma il poeta si addormenta vinto dal sonno e si risveglia bruscamente al termine della narrazione.

La dimensione temporale privilegiata nell'*Endimione* è il passato, mentre il futuro ha un rilievo decisamente inferiore. Difficile è determinare a quale polo risulti più vicina la canzone 6, in quanto seppur il poeta collochi la visione in un remoto passato prenatale, secondo la *factio*, i fatti narrati sono proiettati nel futuro. Tuttavia, nel suo complesso, il testo non pare proporsi come una profezia di futura gloria, bensì come la conferma della legittimazione degli Aragonesi sul trono di Napoli, di cui Dio stesso si fa garante.

Contrariamente alle canzoni dejennariane in cui emergeva la soggettività del poeta, fattosi interprete della visione, qui vige la più solenne oggettività, garantita, come si diceva, dalla presenza divina.

²² Pèrcopo (*Le rime*, p. CXXV) accosta alla canzone anche *Aen.* I, in cui Giove espone a Venere i futuri destini di Roma e quelli della gens Giulia. Concorde è anche l'obiettivo dei due poeti: dimostrare che Ottaviano, così come gli Aragonesi, regnano per volere divino. A seguire lo studioso propone un confronto puntuale tra alcuni passi della canzone e i canti virgiliani.

La canzone rivendica, da un punto di vista retorico, una stretta vicinanza con i *Triumphs* petrarcheschi: il procedere trionfale è scandito, in entrambi i casi, dall'uso insistito dei verbi 'venire' e vedere', spesso posti in posizione di apertura di verso a creare ridondanti catene anaforiche²³.

A differenza dei precetti platonici, che Cariteo espone con esaustività, alcuni elementi della dottrina cristiana rimangono indicibili, come la Trinità fusa in un solo individuo:

come, no 'l posso dire;
che non è cosa de explicare in charte:
la mente intende il vero,
ma la lingua mortal non ha tant'arte
(*Endimione* canz. 6, 55-58)

Non diversamente Dante rileva l'impossibilità di esprimere a parole ciò che vide nell'Empireo (*Pd* XXXIII, 121-22 «Oh quanto corto è il dire e come fioco / al mio concetto! [...]»), soprattutto a causa delle carenze dimostrate dalla memoria:

perché appressando sé al suo desire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire
(*Pd* I, 7-9)

Da quinci innanzi al mio veder fu maggio
che'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
(*Pd* XXXIII, 55-57)

Nella canzone 6 dell'*Endimione* il poeta manifesta invece soltanto un'incapacità linguistica, non intellettuale, e ancor meno una carenza di memoria, in quanto il presupposto narrativo si fonda proprio sulla reminiscenza prenatale.

3. *La poesia e la storia*

A differenza di De Jennaro, Cariteo non accoglie nella propria silloge, ad esclusione della già considerata canzone 6, altri componimenti encomiastici in forma di visione o di profezia.

²³ Cfr. canz. VI v. 54, v. 60., v. 64: «vidi...vidi...vedi».

Egli si pone l'obiettivo di consolidare il prestigio di cui dinastia aragonese iniziava a godere in Italia, tentando di porre l'attenzione sui vanti e le eccellenze di questa monarchia, celebrandone le vittorie e gli illustri membri. Il poeta barcellonese compie un'operazione non molto diversa, almeno negli intenti, da quella degli storiografi di corte, i quali sfruttano la storia a fini encomiastici.

Anche il presente diviene fonte d'ispirazione poiché, come già si è detto, la poesia si fa spesso strumento politico di legittimazione e convincimento.

Un cospicuo gruppo di componimenti politici dell'*Endimione*, d'ispirazione più propriamente petrarchesca, prende spunto da un dato reale del presente, accoglie una disamina della situazione ed infine propone una soluzione. A questa categoria appartiene la canzone 55 delle *Rime* di De Jennaro, nella quale il poeta invitava gli stati italiani ad unirsi sotto il comando di Ferrante per sconfiggere i Turchi. Non diversamente la canzone 17 dell'*Endimione* si pone il fine di convincere gli stati italiani a combattere uniti contro Carlo VIII così da impedirne la calata nel regno di Napoli. In particolar modo il poeta si rivolge a Ludovico il Moro, l'unico ad essere scopertamente filofrancese, e a poter trarre vantaggio dalla rimozione degli Aragonesi²⁴.

Quando Alfonso II ascese al trono comprese immediatamente che fondamentale, nello scacchiere delle alleanze, era Milano e dunque provvide ad inviare allo Sforza una lettera ispirata a sentimenti di conciliazione, avendone in risposta una dello stesso tono. Fu proprio in questo momento di speranze che Cariteo dovette comporre – su probabile invito del re – la canzone 17, poi accolta nell'*Endimione*. Come si legge nel congedo, il poeta sfrutta per convincere il Moro ad unirsi nella lega antifrancese, un argomento già impigato dai poeti napoletani per trovare legittimazione agli Aragonesi, ovvero che la vera gloria si può ottenere grazie alla virtù, e non «per signoria» (*Endimione* canz. 17, 122). Difatti il Moro seppur avesse un enorme potere e una fitta rete di relazioni politiche, in Italia e fuori, non deteneva ancora il titolo di duca, formalmente nelle mani dal nipote Gian Galeazzo Visconti. Solo nel 1494, dietro il pagamento di un'ingente somma di denaro, riuscì ad ottenere dall'imperatore Massimiliano l'investitura a duca, legittimando di fatto l'usurpazione. Nella prospettiva di Cariteo il desiderio del Moro di trovare per se stesso un riconoscimento formale e non solo *de facto* poteva essere pienamente soddisfatto dando prova di virtù e dunque garantendo la pace all'Italia intera. E difatti la canzone è intessuta d'inviti al Moro che dovrebbero stimolare la sua sfrenata ambizione:

²⁴ Lo stesso fa Giorgio Sommariva rivolgendo a Ludovico il Moro il suo poemetto in terzine *In Gallos exortatio*, 1495.

O petto immite e duro
contra li tuoi, di tuoi nemici amico,
come non ti soven de l'odio antico,
che col primo Parente
nacque; perché no aspiri ad un bell'atto?
Che con perfida gente
è perfidia servar promessa o patto.
(*Endimione* canz. 17, 42-48)

Si può notare inoltre che, come ne *Le sei età de la vita* di De Jennaro, ma in maniera più sottile, Carlo VIII viene paragonato ad un serpente strisciante e perfido, pronto a tradire anche chi gli è amico.

Cariteo lusinga apertamente il Moro definendolo degno di una corona regia (*Endimione* canz. 17, 71-72 «che nel bel campo Hesperio / di monarchia io veggio un duca degno»), assecondando di fatto le sue smanie espansionistiche e la sua sete di fama e gloria. È inutile dire che la canzone non sortì nella pratica alcun effetto.

Rivolti al raggiungimento del medesimo obiettivo – creare un'alleanza antifrancesa – sono i sonetti diretti ad Alessandro VI (114 e 148), che recano la richiesta di lasciare la guida dell'esercito a Ferrandino.

Nella prima parte del 114 il poeta glorifica Roma antica, vertice massimo e ineguagliabile di fama e virtù (*Endimione* son 114, 8 «magior gloria non hai, c'hor vedi e senti»); la sirma è invece occupata dalla solenne celebrazione di Ferrandino, definito nell'ultimo verso un «altro Affricano».

L'accostamento a condottieri romani, piuttosto frequente in tutta la poesia encomiastica, appare, nell'*Endimione*, giustificato in maniera più circostanziata: nel sonetto 92 Cariteo paragona Alfonso II a Pompeo e Scipione, non come generica affermazione di grandezza dell'Aragonese, ma per precise affinità storiche tra le imprese compiute dai due personaggi antichi e quelle portate a termine dal monarca moderno. Difatti come Pompeo liberò dai pirati il Mediterraneo, e come Scipione scongiurò la minaccia cartaginese, così Alfonso, durante la congiura dei baroni, venne ritenuto l'unico in grado di sconfiggere i nemici che minacciavano il regno.

Parimenti nel sonetto 114 Ferrandino è un nuovo Africano poiché a lui si dovrebbe chiedere di difendere Roma dall'invasione straniera. Nuovamente nel sonetto 148, rivolto al cardinale Ascanio Sforza, scritto poco prima che Carlo VIII giungesse a Napoli, il poeta paragona Ferrandino a Cesare, vincitore dei Galli, e Alfonso II a Camillo, anch'egli autore di una vittoria sui Galli.

Seppur il procedimento analogico sia lo stesso riscontrabile in molte altre opere non solo di area aragonese, qui si percepisce il tentativo di dare un fondamento storico a tali parallelismi, stabilendo una parità tra antichi e moderni non solo per indole morale, ma soprattutto per le imprese realizzate.

Così avviene anche nel sonetto 178, in cui il poeta omaggia Gianvincenzo Carafa, che nella guerra contro Carlo VIII aveva valorosamente sostenuto la causa aragonese, paragonando le sue virtù a quelle degli antichi. La terzina conclusiva indica infine quali siano i premi che possa ricevere per il servizio compiuto allo Stato:

servasti un re, di tutti una salute;
onde le Muse i loro ampi thesori
ti dan di gloria, a l'immortal virtute.
(*Endimione* son. 178, 12-14)

Ancora, il poeta ritiene che la fama data dalle Muse – e dunque ottenuta grazie alla mediazione poetica – possa essere l'unica valida ricompensa per la virtù.

L'accostamento costante a Roma si iscrive – come nota Barbiellini Amidei – in un processo tipico del classicismo umanistico, ovvero l'identificazione in un solo concetto di *renovatio* e *restauratio*; come si è visto ciò conduce, nell'opera di Cariteo, al riconoscimento di una sostanziale parità tra antichi e moderni: «il mito di Roma, della grande Roma del passato e degli “heroi” non ecliss[a] affatto la grandezza della nuova Roma, che il poeta vedeva collegata [...] alle speranze della futura gloria di Ferrandino»²⁵. Addirittura a Ferrandino viene riconosciuto, nella canzone 7, un merito maggiore rispetto agli antichi, in quanto egli è costretto a misurare la propria virtù in un'epoca fosca e dominata dal vizio:

S'alcun Greco o Roman per fama è vivo,
la loda fu del tempo e non la sua,
ch'allhora era vertute in luogo egregio:
una sola vertute in sommo pregio,
anzi nel sommo ciel, poneva ogniuno.
Ma vederne in un solo tante unite
hor, che dal mondo son tutte sbandite;
et in secol sì fosco, oscuro e bruno
vederne chiaro alcuno,
ne sente tanta gloria l'universo,
che prosa dir no 'l può, rima, ne verso.

²⁵ B. Barbiellini Amidei, *Alla Luna*, p. 99.

(*Endimione* canz. 7, 116-26)

Dal sonetto 160 fino al 214 si apre l'ampia sezione conclusiva di argomento storico: si tratta di una lunga sfilata di personaggi celebri, appartenenti a categorie varie – condottieri, giureconsulti, poeti, uomini di stato, nobili – vissuti durante il periodo del regno aragonese.

La serie encomiastica si avvicina molto a quella accolta nelle *Rime* di De Jennaro, anch'essa posta a chiusura della raccolta, ma per estensione notevolmente inferiore. Con l'affermarsi dei canzonieri tematici e non più narrativi le cosiddette rime eroiche cominciarono ad assumere uno statuto a sé rispetto a quelle amorose, riuscendo ad ottenere un posto e una qualifica ben distinta dalle altre. In queste rime si manifesta, più che nelle altre, la predilezione dell'autore per i giochi di parole creati a partire dai nomi e cognomi delle persone celebrate: ciò fa sì che almeno formalmente l'encomio abbia connotazioni e caratteri più personali. Se nel resto della raccolta Cariteo aveva mantenuto un profilo altissimo celebrando solo i nomi più illustri del regno, la famiglia regnante, il fiore della nobiltà e gli umanisti pontaniani, qui si vedono affastellati, senza apparente criterio, personaggi di varia estrazione e ancora più varia fama. La sezione appare dunque sfilacciata e non armonizzata con il resto della silloge, dove l'autore aveva selezionato gli encomi con estrema cura.

Proprio in quest'ultimo stralcio della raccolta compare più di frequente il termine 'fortuna', quasi assente nel resto della silloge se non in topici contesti amorosi. Nel tessere l'elogio dei signori che via via vengono nominati, Cariteo crea un'opposizione dicotomica tra fortuna e virtù, rivendicando – come è ovvio – la superiorità della seconda sulla prima, senza giungere mai però ad una definizione termonologica più precisa.

Data la natura eminentemente sociale dell'ultimo *Endimione* è d'obbligo qualche considerazione conclusiva sull'ambientazione che fa da sfondo a questi testi: se De Jennaro, e più in generale i poeti della vecchia guardia, come li definisce Santagata, erano più inclini a descrivere la corte come un elegante ambiente d'incontro mondano, dove si tengono feste, banchetti e altri tipi d'intrattenimento, Cariteo la presenta come un luogo di confronto culturale, popolato da intellettuali di primo livello, appartenenti all'Accademia pontaniana e alla nobiltà più alta e antica.

2. Il libro de la *Methamorfosi*

Il poemetto storico in terzine, diviso in quattro canti, intitolato *Libro de la Methamorfosi*, rievoca i principali avvenimenti che occorsero prima e durante il crollo della dinastia napoletana. I dati interni confermano che esso fu scritto sicuramente dopo il settembre 1501, quando re Federico decise di rinunciare al trono lasciando il regno ai francesi.

La struttura denuncia l'assenza di modelli forti e l'estrema duttilità e versatilità nel rimodulare il genere della visione, ormai decisamente usurato dal tema politico.

Il poemetto si configura infatti come una doppia visione, la prima avvenuta in stato di veglia, la seconda durante il sonno; le prime tre cantiche sono occupate dal dialogo, avvenuto sulle rive del mare, tra il poeta e la sirena Partenope a proposito della situazione in cui versa il regno; nell'ultima il *viator*, sconvolto da ciò cui ha assistito, si rifugia alle foci del Sebeto, dove in sogno viene visitato dal dio del fiume, Sebeto appunto, che cerca di offrirgli consolazione.

Le due sezioni, pur essendo tenute insieme da un filo narrativo esile, ma evidente, presentano caratteristiche assai diverse: la prima, non essendo frutto, nella *factio*, delle fantasie oniriche del poeta, ha un carattere storico maggiormente veridico, mentre la seconda, più tradizionale anche per l'ambientazione e le formule d'esordio, ha una mera funzione consolatoria. L'autore con la giustapposizione di due visioni tanto diverse, nei contenuti, nella forma e negli intenti in una sola opera, crea un universo a tutto tondo in cui convivono la realtà simulata, seppur fantastica e immaginifica, e il sogno vero e proprio. Le dichiarazioni del poeta che aprono l'ultima cantica – «il somno si interpose», e «[...] 'l molle mio dormir fè più profondo» – fanno risaltare con cristallina chiarezza la diversità delle condizioni che avevano accompagnato la prima visione. Sottolineare che essa è avvenuta in stato di veglia non è di poco conto, ed anzi attribuisce ancora maggiore importanza ai contenuti espressi: seppur allegoricamente, ma senza infingimenti, essa descrive lo stato di degrado e abbandono del regno di Napoli e soprattutto il drammatico tradimento subito dagli Aragonesi da parte di Ferdinando il Cattolico.

La prima cantica, contraddistinta da toni mesti e cupi, introduce il tema dominante di tutta la prima parte, ovvero la rievocazione storica dei fatti occorsi nel 1501. Tuttavia il luogo in cui si svolge la visione – il golfo di Posillipo – assume inizialmente le connotazioni del *locus amoenus*, pur conservando le sue

caratteristiche reali. L'ambientazione muta però repentinamente, diventando un vero e proprio *locus horribilis*, per adeguarsi ai pensieri del poeta e al tema del poemetto.

Sovente la stanchezza, lo sviamento morale, il torpore che di norma appartengono al *viator* prima dell'inizio del viaggio si dissolvono grazie alla positività delle immagini e delle parole, foriere di speranza, che egli sente pronunciare nel corso della visione. Nel *Libro de la Methamorfosi* invece è chiaro fin dal principio che ogni futuro è ormai negato: non ci sono profezie, tutto è fermo al tragico presente e al glorioso passato. Il testo si qualifica per il ricorso al motivo dell'*ubi sunt?* con cui il poeta e i suoi interlocutori s'interrogano su dove siano ormai finiti gli antichi fasti dei loro re. Così viene sinteticamente ricordato il regno aragonese:

Ov'è 'l triompho, ov'è l'egregio honore,
che tant'anni mi tenne in gran letitia,
sotto 'l paterno aragonese amore?
(*Meth.* II, 16-18)

Non è un caso che Napoli, nella persona della sirena Partenope, chieda come prima cosa dove siano i trionfi, tanto cari agli Aragonesi, sia come rappresentazioni teatrali e iconografiche sia come palinsesto letterario.

Allo stesso modo, come è già stato rilevato nella sezione introduttiva dedicata ai trionfi, Aurelio Simmaco de Jacobiti, pronunciando un inno ad Alfonso il Magnanimo (*Per Alfonso re possente*), riordava, come tratto estetico e scenografico del suo regno proprio i trionfi e ancora De Petrucciis ricorda i fasti della corte aragonese da cui egli ormai è escluso, non dimenticando appunto i «Pompusi fausti con diverse gale, / lieti triumphi con polite feste» (De Petrucciis, *Sonetti* 37, 1-2).

Le considerazioni espresse in riferimento all'*Endimione*, a proposito della predisposizione di Cariteo, per indole e condizioni storiche al momento della stesura delle sue opere, alla celebrazione epica e nostalgica del passato e del presente, e per contro della minore propensione all'invenzione di profezie e pronostici di fasti futuri, sono a maggior ragione valide per le *Methamorfosi*.

Il poemetto si apre con la descrizione di una prima metamorfosi così terribile da sembrare al poeta un portento di morte: il mare di Posillipo da calmo che era diviene mosso, il cielo si oscura e i teneri fili d'erba si tramutano in spine:

tal ch'io temeua il mio postremo fine,
che d'improvviso un mal sempre è più forte.

[...]

Mi levai, caminando a poco a poco
su l'herbe, già converse in dure spine.
Mutata era la faccia di quel loco;
ch'ove fulgea la prole di Dione
Aletto arder, vid'io, piena di foco.
(*Meth I*, 41-42 e 44-48)

E tra i tuoni e gli strepiti il poeta sente un grido «Maledetto quel huom, che'n huom si fida!»¹ (*Meth I*, 57), che allude all'inaspettato tradimento subito da Federico da parte di Ferdinando il Cattolico. Egli vede giungere allora una schiera di bellissime sirene che lo lasciano talmente incredulo e sbalordito da non permettergli di determinare se tale visione sia avvenuta davvero o sia frutto di illusione e fantasia:

Era il camin da l'intelletto al senso
frequente di chimere a mille a mille,
di vapor, di pavor tutto condenso.
(*Meth I*, 67-69)

La terzina, dai forti connotati onirici, apre l'orizzonte ad uno scenario immaginifico, come se il paesaggio reale ben identificabile con il golfo di Napoli fosse totalmente trasfigurato fino a divenire un luogo altro ma uguale, stravolto da presenze inquietanti e spaventose. La difficoltà nel determinare se con il termine «chimera» l'autore voglia alludere ai sogni e alle fantasie o alle figure mitologiche dai corpi di leone, capra e drago, rende il passo ancora più ambiguo e affascinante. Forse le chimere – creature che uniscono nature differenti in un unico corpo – indicano qui le sirene, anch'esse metà donne e metà uccelli. Ma forse il poeta stesso, assistendo a tale straordinaria visione, fatica a distinguere il sogno dalla realtà e quindi ricorre ad esse per descrivere la confusione (il «vapor») e lo sgomento («pavor») che prova.

Tuttavia le sirene, con il loro incedere, rasserenano il poeta e l'intero ambiente circostante, presentandosi come creature belle e sensuali, ma al contempo pure, oneste e castissime: Cariteo si limita a descriverne la parte superiore del corpo, senza mai tradire la presenza di una doppia natura ferina di pesce o uccello², al fine di cancellare qualsiasi ricordo del mito della sirena

¹ Geremia 17, 5.

² Come spiega Giorgio Padoan nella voce *Sirene* dell'*Enciclopedia dantesca* già in periodo tardo-antico venivano raffigurate come donne nella parte superiore e pesci in quella inferiore.

incantatrice-meretrice, diffusa fin dall'epoca tardo antica. In pochi versi si sommano vari elementi, per certi versi contraddittori, che contribuiscono a creare l'immagine di una figura splendida e misteriosa:

Celeste honor fulgea nel chiaro viso,
et, nuda, d'un candore era vestita,
qual è la lattea via del paradiso.
Et era la bellezza tanto unita
con gravità, che'n nivea castitate
vòlta havrebbe d'Amor la face ignita.
(*Meth.* I, 79-84)

Da una parte la descrizione della bellezza, unita alla gravità e alla castità, promuove l'identificazione della sirena con la Laura petrarchesca, ma dall'altra l'accento alla nudità³ introduce un tocco di sensualità sconosciuto alla donna di Petrarca, ma perfettamente coerente con il mito di Partenope. Il poeta, dopo questa presentazione, non dimentico della comune credenza che le sirene conducano a morte chi le veda – ma soprattutto le senta – si mostra sgomento di fronte all'avvicinarsi della schiera, nonostante i toni rasserenanti usati poco sopra. Ma a differenza della comune credenza, le sirene non uccidono per crudeltà o lascivia, ma per difendere la loro pudicizia.

Il poeta teme inizialmente di subire la stessa fine toccata ad Atteone (*Meth.* I, 91-92 «per simel sorte in quel Gargaphio chiostro / fu devorato Atteòn da suoi cani»), quando vide Diana bagnarsi nuda⁴. Il parallelismo spiazzante tra le sirene e Diana, dea pudica che impone con ferrea severità la castità ai suoi seguaci, ribalta le convinzioni invalse su queste creature marine: come Pontano nel *De bello neapolitano* aveva trasformato Partenope e Leucosia in due nobili regine, Cariteo le descrive disposte a tutto – anche uccidere – pur di conservare intatta l'illibatezza. Poco oltre il poeta barcellonese le definisce addirittura «fatte in ciel, chiare figure», spazzando via ogni residuo delle antiche credenze sul loro conto.

³ A *Meth.* I, 72 Cariteo già aveva descritto quale effetto aveva prodotto la nudità su di lui: «mi radiar ne gli occhi le papille». L'attenzione del poeta si appunta sul seno scoperto della sirena, che irradia di una luminosità ammalatrice.

⁴ Pèrcopo (*Le Rime*, p. CLXV) rileva una precisa convergenza con il passo ovidiano in cui si narra della trasformazione di Atteone in cervo. Come Diana si vendica inizialmente gettando dell'acqua su Atteone (cfr. Ovidio, *Meth.* III 188-90) così fanno anche le sirene (cfr. Cariteo, *Meth.* I, 101 «le guance si sentì d'acqua perfuse»). Ancora, *Meth.* I, 93 «dicendo: – conoscete il signor vostro! –» è traduzione fedele di «Actaon ego sum: dominum conoscite vestrum!» (Ovidio, *Meth.* III, 230).

A differenza di numerosi poeti aragonesi che rifiutano il mito di Partenope, proprio perché ricco di elementi schiettamente negativi, Cariteo con coraggio e ingegno modifica a proprio vantaggio tutto ciò che può oscurarne la positività. La leggenda rimane riconoscibile, nonostante abbia subito una riconversione totale, tanto che le sirene da creature lascive vengono persino paragonate a Diana. Di conseguenza Napoli non deve più la propria origine ad una meretrice-incantatrice, bensì ad un essere nobile e casto, pronto a sacrificare tutto pur di conservare il proprio onore.

L'unico modo che il poeta ha per accostarsi a tali meravigliose fanciulle, senza mettere a rischio la loro integrità, è quello di lasciarsi tramutare in vecchio:

da biondo in bianco pelo era rivolto,
infrigidòsi il sangue, e mi trovai
da giovenil pensier libero e sciolto
(*Meth I*, 106-08)

Si realizza così, dopo quella del paesaggio da *locus amoenus* a *locus horribilis*, anche la metamorfosi del poeta da giovane a vecchio canuto: fuor di metafora il poeta sente che ormai il periodo migliore della sua vita è trascorso e davanti a sé ha solo il vuoto e l'incertezza date dalla situazione politica del regno. La sua subitanea trasformazione non è che un elemento che rende manifesta la crisi e la profonda desolazione che avvolge tutto.

La sirena Partenope, interrogata dal poeta su chi lei sia, prima di presentarsi mostra con i gesti tutta la sua disperazione:

de le sirene allhor quella suprema
vidi, i capei con man dilaniare,
qual vidia che 'l marito piange e gema.
La corona getta turruta in mare,
e l'acqua che piovea da gli occhi santi,
fe' 'l mar profondo più, più l'acqua amare.
(*Meth I*, 130-35)

La creatura marina assume connotazioni identiche alla vedova descritta da Dante nella *Commedia* quale immagine di Roma abbandonata dal suo legittimo sovrano: alla rappresentazione tradizionale di Napoli-sirena si sovrappone l'altrettanto ben riconoscibile figurazione di Roma⁵.

⁵ Non diversa è l'immagine che di Napoli offre Sannazaro nella prosa XII dell'*Arcadia*: «Poi pareva che stando ad ascoltare una sirena, la quale sovra uno scoglio amaramente piangeva, una

Nella già vista canzone 46 di De Jennaro, la capitale partenopea, raffigurata piangente, oltre a non assumere i tratti simbolici della sirena, non è mai accostata a Roma, né a livello iconografico, né a livello ideologico; il poeta non riesce né vuole eludere il rapporto di subordinazione culturale, storica e politica di Napoli rispetto all'antica capitale dell'Impero, nella convinzione che i moderni possano solo emulare gli antichi, ma mai superarli, mentre Cariteo pur mostrando rispetto e deferenza nei confronti della storia romana, elabora, a partire da elementi preesistenti, un mito che possa nobilitare la città partenopea in sé e per sé esaltandone gli insigni personaggi non solo come emuli di celebri eroi e imperatori.

Il secondo libro del poemetto si apre con le parole della disperata Partenope: «Libera fui gran tempo, hor son captiva, / in man di ferì monstri, horrendi e diri», dove i mostri sono ovviamente le truppe francesi di Luigi XII. L'omaggio encomiastico fa dimenticare a Cariteo che anche gli Aragonesi erano dominatori stranieri, probabilmente ancor più estranei dei francesi al popolo napoletano. Per quanto la propaganda avesse voluto far apparire la guerra di conquista di Alfonso il Magnanimo una giusta rivendicazione di un diritto acquisito legittimamente, far coincidere la libertà di Napoli con la dominazione aragonese appare un'iperbole priva di fondamenti storici, tanto più che il periodo di massimo splendore era stato raggiunto durante il regno del francese Roberto d'Angiò. Tuttavia Cariteo proprio quando più osa sceglie come locutore un'autorità incontestabile: nella canzone 6, in cui sosteneva la superiorità ontologica degli Aragonesi, Dio, qui Partenope, ovvero Napoli stessa.

Dopo la patetica rievocazione del passato aragonese, folta di *ubi sunt?*, Partenope e le compagne piangono amaramente la morte di Alfonso D'Avalos, marchese di Pescara, uno dei pochi uomini che sempre aveva dimostrato piena fedeltà ai regnanti. Il canto III è interamente occupato dalla rievocazione in chiave mitologica, della sua morte: Marte, invidioso del valoroso marchese, gli andò incontro nel tentativo di ucciderlo, ma venne al primo colpo sconfitto. Il dio, ottenuto il permesso da Giove di compiere la vendetta sul mortale che aveva osato colpirlo, per non rischiare di essere nuovamente sbeffeggiato, uccise D'Avalos alle spalle. Ancora un tradimento, dunque, come quello subito da Napoli da parte del re di Spagna, venerato e temuto proprio come un dio. Solo un inganno divino ben orchestrato sarebbe stato in grado di porre fine alla vita tanto

onda grande del mare mi attuffasse, e mi porgesse tanta fatica nel respirare che di poco mancava che io non morisse». Non c'è dubbio che Cariteo scrivendo il *Libro de la Methamorfofi* avesse presente questo passo.

nobile e gloriosa di Alfonso D'Avalos, impegnato fino alla morte nella difesa del regno dagli attacchi stranieri; similmente solo i maneggi di un re tanto forte hanno potuto determinare il crollo della dinastia aragonese.

Con la quarta cantica ha inizio una nuova visione: a differenza della precedente, che appariva anche sotto questo aspetto *sui generis*, essa è accolta entro coordinate temporali tradizionali, ovvero un'alba primaverile. La connessione diegetica tra le due sezioni del *Libro de la Methamorfosi* è esplicitata dal poeta stesso nei primi versi di quest'ultima cantica:

et io, fuggir credendo i miei dolori,
mutando luogo, andai dove Sebeto
con l'onde salse mischia i dolci humori.
[...]
Al dolce murmurar de l'onde miste,
tra pensier mille, il somno si interpose
(*Meth IV*, 7-9 e 13-14)

Egli, dopo avere assistito ai pianti delle sirene, cerca ristoro sulle rive del Sebeto – luogo del risveglio del poeta de *Le sei età de la vita* al termine della visione trionfale – dove grazie alla soavità del clima e al mormorio delle onde è vinto dal sonno.

Cariteo distingue in maniera netta le due visioni, la prima, di tema politico dai toni nostalgici e malinconici, avvenuta in stato di veglia, la seconda, consolatoria e rasserenante, in sonno. Quest'ultima potrebbe addirittura essere definita una visione nella visione in quanto il filo narrativo delle tre cantiche precedenti non è affatto interrotto, seppur, come si è visto, i contenuti siano profondamente differenti.

Difatti nell'ultima cantica, in cui si fa ritorno ad una prospettiva intima, legata ai motivi amorosi già visti nell'*Endimione*, il poeta è consolato per la partenza della Luna da Napoli prima dal dio Sebeto e poi dall'intera schiera delle sirene piangenti, con la sola esclusione di Partenope, ormai ridotta in schiavitù (*Meth. IV*, 189-90 «de l'altre pria Regina [...] hor si trova / in crudel servitù, di vita stanca»). Le motivazioni storiche e politiche che giustificano l'assenza della sirena riconducono immediatamente tale seconda visione alla prima, in cui era stata ampiamente descritta la crisi napoletana.

Come d'abitudine, Cariteo non dimentica accenni al contesto letterario aragonese, a conferma di quanto l'invenzione fantastica e visionaria affondi sempre le sue radici nella realtà storica:

Se voi, Summontie, e voi, Muse Syncere,
i nostri amori, in suon dolce e canoro,
farete gir tra le pontane schiere.
(*Meth.* IV, 203-05)

I canti d'amore di Summonte per Inarine e di Sannazaro per Phebe non solo renderanno immortali queste due donne, ma faranno raggiungere ad entrambi i poeti la gloria. Si tratta forse dell'ultimo accenno al conseguimento dell'immortalità⁶ per mezzo della poesia amorosa, idea già messa da parte negli ultimi testi dell'*Endimione*.

Nonostante tale dichiarazione, il ruolo dell'amore è decisamente marginale all'interno del poemetto: anzitutto esso assume importanza solo nell'ultima visione, che, secondo la *fictio*, si è svolta, in sogno, e dunque assume un grado di oggettività e veridicità inferiore rispetto alla materia delle cantiche precedenti; in secondo luogo l'assenza della vera protagonista delle *Methamorfosi*, Partenope, la nobile e pura regina delle sirene è un ulteriore segnale di deprezzamento del tema affrontato; si definisce così una gerarchia tematica che vede il trionfo per solennità e importanza della storia e della politica e la conseguente subordinazione dell'amore e delle sofferenze ad esso connesse.

L'ultima scena del poema, con il lamento corale delle sirene, si presenta speculare a quella descritta nelle prime due cantiche, anche se i motivi del pianto erano assai diversi. La struttura dell'opera, definibile come una doppia visione, si complica ulteriormente con questa conclusiva *mise en abyme*: l'immagine delle sirene consolatrici presente nel primo livello della narrazione si reduplica identica nel secondo, creando un vero e proprio sogno nel sogno.

⁶ L'allusione all'immortalità poetica è di poco precedente: «[...] Hor cantarete, alme Sirene, / hor cantarete voi, che l'acque vive / de Dirce rinovate e d'Hyppocrene». (*Meth.* IV, 197-99)

3. *La Pascha*

Il poemetto a tema storico-religioso in terzine, diviso in sei canti fu scritto, come ricostruisce Pèrcopo, dopo la morte di Pontano (autunno 1503), ricordato ormai defunto all'interno del testo, e ovviamente prima del 1509, quando venne allestita la raccolta summontiana.

Il tema religioso, dominante nei primi tre canti, appare, ad una lettura integrale, un mero pretesto per celebrare la nobile famiglia Del Balzo, discendente, secondo la leggenda, da Baldassarre: il poeta immagina che Cristo chiami a sé i re Magi e faccia predire da Cloto il futuro della loro progenie. Nonostante la materia avvicini maggiormente il poemetto ai testi sacri, Vangeli e Salmi, esso accoglie, con altrettanta ampiezza reminiscenze dai classici, in particolar modo virgiliane¹.

Il particolar modo il poeta compone un panegirico della vedova di Federico, Isabella Del Balzo, che seguì il marito nell'esilio fino alla sua morte e poi, nel 1504, fece ritorno in Italia, a Ferrara. Anche in questo caso l'opera si configura come un disperato interrogarsi sull'ingiusta fine toccata agli Aragonesi, nonostante l'intento encomiastico e il pretesto narrativo della profezia impongano a tratti al poeta toni di ottimismo e speranza; nelle parti che hanno per soggetto gli Aragonesi il poeta non riesce però ad emanciparsi dai tristi toni del lamento.

Come nella canzone 6 dell'*Endimione*, gli eventi narrati sono collocati in un passato lontano, anche se l'attenzione è proiettata principalmente al futuro; in entrambi i casi, garanti di questi pronostici di gloria sono autorità indiscutibili, Dio nella canzone 6, Cristo e la parca Cloto – a conferma della disinvoltura sincretica con cui l'autore tesse le proprie opere – nella *Pascha*.

Il poemetto dedica ampio spazio ai figli dell'ultimo re aragonese Federico e di Isabella Del Balzo, ed in particolar modo al loro primogenito Ferrante:

Il primo nato fia quarto Ferrando,
d'infrangibil virtù chiaro diamante,
in cui fortuna indarno ira pugnando.
[...]
Talché vittorioso al fin rimane,
et a i mortali, l'alma, illesa luce
rende, spargendo i rai per l'ampio inane.
(*Pascha V*, 163-65 e 175-77)

¹ Per approfondimenti si vedano l'introduzione e le puntuali note di Pèrcopo.

Come già osservato nel capitolo dedicato a De Jennaro, effettivamente nel primo decennio del '500 il partito filo-aragonese nutriva ancora la speranza che Ferrante potesse ascendere al trono di Napoli, nonostante gli spagnoli lo tenessero prigioniero per evitare qualsiasi tentativo sovversivo ai loro danni. Egli sarebbe potuto divenire il quarto Ferrante, dopo Ferrante I, Ferrandino e Ferdinando il Cattolico. Tuttavia il re spagnolo appena conquistata la capitale partenopea aveva declassato il regno a vicereame e pertanto non prese mai il titolo di Ferrante III. Ciò rende in parte inverosimile la speranza che il giovane aragonese potesse diventare il «quarto Ferrando». Lo stesso Cariteo aveva probabilmente concepito tale profezia come un'esaltazione delle virtù e del carattere di questo re mancato, e non come l'espressione di una concreta possibilità, giustificata da condizioni storiche e politiche reali.

Il giovane figlio di Federico assume qui le caratteristiche proprie dei Del Balzo, irradiato da una luce potente e inestinguibile, così come appariva la madre Isabella ne *Lo Balzino*². L'enunciazione profetica stessa si contraddistingue per il ricorso al lessico appartenente al campo semantico della luce, cosicché Ferrante, proprio per la configurazione retorica del passo, diviene con più facilità accostabile alla madre e meno al padre, legittimo erede al trono; ciò diminuisce in una certa misura l'importanza del pronostico, in quanto viene meno la definizione di una discendenza diretta dall'ultimo re napoletano. Cariteo, nella consapevolezza che la famiglia aragonese fosse ormai ai margini della vita politica, offre a Ferrante l'illusione che la straordinaria discendenza materna, possa ancora garantirgli qualche speranza di assumere un ruolo di primo piano in Italia.

Il resto del poemetto è occupato dalla rievocazione dei destini di alcuni fantomatici eredi di Baldassarre, legati a doppio filo alla famiglia aragonese. Il poeta, così come aveva fatto nell'*Endimione*, abbandona progressivamente i regnanti di Napoli, che di fatto al momento della stesura del poemetto già hanno perso il loro prestigioso titolo, per abbracciare una nobiltà più ampia. A differenza di De Jennaro che cerca protezione e benevolenza nei nuovi re, Cariteo celebra quanto è rimasto dopo la catastrofe del 1501: egli si rifiuta di accostarsi ai conquistatori, barbari e traditori, bensì si propone di salvare dalle macerie lasciate dall'invasione franco-spagnola tutto ciò che di positivo c'era ancora nel regno.

Per coerenza e fedeltà agli amati Aragonesi, Cariteo si rifiuta di comporre panegirici per i nuovi regnanti: in cerca di protezione e benevolenza, ma anche

² Si ricorderà che simbolo dei Del Balzo, proprio in virtù della discendenza da Baldassarre era la stella cometa.

nel tentativo di ricostruire un mondo ormai scomparso egli canta ed esalta coloro che, come lui, non hanno tradito i propri principi e possono vantare un cristallino passato filo-aragonese.

Un'ultima considerazione merita infine la disposizione della materia: i primi tre canti, occupati dalla fedele messa in versi del racconto del Vangelo secondo Giovanni dei giorni che seguirono la morte di Cristo, fungono, come si è detto da mero pretesto per l'esaltazione panegiristica di alcuni esponenti della nobiltà meridionale e spagnola degli ultimi tre.

Tale *dispositio* pare confermare quanto più volte sostenuto nell'*Endimione*: il tema politico occupa i vertici della gerarchia tematica messa a punto per la definizione della propria poetica, mentre la religione ha un ruolo marginale e non diviene mai il fine ultimo della creazione artistica.

10.

IL TRIONFO POETICO DELL'ETERNITÀ: LA PRODUZIONE POLITICA DI JACOPO SANNAZARO

Fra gli scrittori aragonesi, Jacopo Sannazaro è indubbiamente quello che ricevette e tuttora riceve maggiore attenzione da parte degli studiosi, nonostante numerose questioni di carattere filologico e critico non abbiano ancora trovato soluzione.

Egli fu autore versatile, aperto alla sperimentazione di genere, pur nell'osservanza dei canoni estetici cinquecenteschi: *L'Arcadia*, le *Egloghe piscatorie*, vera e propria invenzione sannazariana, e il *De Partu Virginis* divennero modelli indiscussi rispettivamente per la poesia bucolico-pastorale, marittima e per il genere devozionale che godette tra il Cinque e Seicento di enorme successo. Pertanto esse furono oggetto di specifiche trattazioni non soltanto per il loro interesse intrinseco, ma perché rappresentano i capostipiti di una vasta letteratura che si sviluppò nei secoli successivi.

Il canzoniere, infine, vista la lunga e consolidata tradizione del genere lirico, punta più che allo sperimentalismo, che in forme e modi differenti, contraddistingue le altre opere dell'autore napoletano, al consolidamento, attraverso un riuso raffinato ed elegante di *topoi*, motivi e lessico tratti dai *Rvf*.

La pubblicazione delle rime di Sannazaro e Bembo¹ nel 1530 segna – per dirla con Dionisotti – la nascita del petrarchismo cinquecentesco, chiudendo di

¹ Per un inquadramento generale su Bembo e relativa bibliografia si veda T. Zanato, *Pietro Bembo*, in *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 2006 (vol. I), pp. 335-444; sulla struttura narrativa e macrotestuale delle *Rime* si rimanda a S. Albonico, *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo in Ordine e*

fatto la stagione delle sperimentazioni eclettiche e cristallizzando la forma canzoniere secondo un canone fisso ed in una certa misura definitivo. Sotto vari aspetti, i risultati cui giunsero parallelamente Bembo e Sannazaro conducono ad una medesima formalizzazione del modello dei *Fragmenta*.

È invece sul terreno della diegesi che le strade dei due poeti divergono maggiormente, forse perché proprio in questo campo l'osservanza ai *Rvf* si fa meno rigida e lascia spazio a sviluppi narrativi differenti, come, in particolare, la compresenza di varie vicende amorose. Allo stesso modo i testi politico-encomiastici e di corrispondenza assumono un rilievo consistente, non di rado pari a quello dei componimenti amorosi e devozionali.

La codificazione bembiana e sannazariana rimase per tutto il secolo un punto di riferimento ineludibile, nonostante la lirica amorosa si prestasse a nuove e continue sperimentazioni che la allontanarono sempre di più dai *Rvf*, soprattutto per ciò che concerne l'organizzazione del macrotesto, alla ricerca di nuovi spunti tematici e nuove suggestioni stilistiche.

Jacopo Sannazaro² nacque a Napoli nel 1457 da una nobile famiglia pavese, trasferitasi nel regno partenopeo nel XIV secolo. Egli ricevette la propria educazione umanistica sotto il magistero di Luca Grasso, lettore dello studio napoletano, e Giuniano Maio, da cui apprese il latino e il greco. Pontano lo accolse nella propria Accademia imponendogli il nome di Actius Syncerus.

Fin dagli anni della giovinezza egli iniziò a coltivare la passione letteraria, componendo le prime egloghe dell'*Arcadia*, alcune farse, gli gliommeri, rime amorose di chiara derivazione petrarchesca, ponendo così le basi per lo sviluppo del proprio variegato percorso artistico. Terminata nel 1483 la prima redazione

numero, *Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1-27; più in generale sui canzonieri petrarchisti, oltre a questi volumi, si veda almeno V. Erspamer, *Il canzoniere rinascimentale come testo o macrotesto* in «Schifanoia» 4 (1987) e G. Tanturli, *Dai Fragmenta al libro* in *Per Giovanni Della Casa: ricerche e contributi*, a cura di G. Barbarisi e C. Berra, Milano, Cisalpino, 1997; le *Rime* si citano da P. Bembo, *Rime*, a cura di A. Donnini, 2 voll. Roma, Salerno, 2008 oltre a fare riferimento all'edizione Dionisotti (P. Bembo, *Prose e Rime*, Torino, UTET, 1960) e a quella di Gorni (in *Poeti del Cinquecento*, Milano, Ricciardi, 2001, pp. 39-189), che riproduce il canzoniere bembiano edito nel 1530, s'impiega per le citazioni.

² I profili storico biografici su Sannazaro risultano ormai piuttosto datati; si vedano F. Torraca, *Jacopo Sannazaro*, Napoli, Stab. Tip. V. Morano, 1879; E. Pèrcopo, *Vita di Jacopo Sannazaro*, a cura di E. Brognoligo, in «Archivio storico per le province napoletane», 56 (1931), pp. 87-198; E. Carrara, *Jacopo Sannazaro (1456-1530)*, Torino, Paravia, 1932; A. Altamura, *Jacopo Sannazaro*, Napoli, Viti, 1951. Per una rassegna di contributi sui generi praticati da Sannazaro si veda P. Sabbatino (a cura di), *Jacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2009. Si rimanda inoltre a D. Canfora, A. Caracciolo Aricò (a cura di), *La Serenissima e il regno nel V centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro. Atti del Convegno di studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004*, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacucci, 2006.

dell'*Arcadia*, vi rimise mano solo nel 1490 (o addirittura '96) per giungere alla definitiva pubblicazione nel 1499.

Nel 1481 entrò a far parte della corte aragonese legandosi in particolar modo a Federico, che gli fece dono della villa a Mergellina (1504). A dimostrazione della sua gratitudine, Sannazaro lo seguì negli anni dell'esilio francese, dal 1501 al 1504, anno della morte dell'Aragonese. In seguito il poeta fece ritorno in patria dove restò, senza avvicinarsi ai nuovi dominatori spagnoli, fino alla morte avvenuta nel 1530. Al periodo della maturità appartengono le opere latine, il *De partu virginis* (pubblicato nel 1526), in cui al tema cristiano si fondono rimandi alla mitologia classica, le *Elegiae*, gli *Epigrammata* ed infine le *Eclogae piscatorie*.

In questa sede si è scelto di concentrare l'attenzione sulla produzione lirica di Sannazaro che ha conosciuto una fortuna critica limitata se confrontata con quella dell'*Arcadia* o del *De partu Virginis*.

Riguardo al prosimetro bucolico si rimanda al capitolo introduttivo in cui si è cercato di mostrare i punti di contatto contenutistici e formali delle varie opere pastorali prodotte in area aragonese.

Per quanto concerne il genere pastorale, nel presente lavoro si è preferito dare maggiore rilievo ad alcune dinamiche di gruppo, forse non ancora sufficientemente indagate, piuttosto che concentrarsi sulle peculiarità di una singola opera.

Senza volere scalfire il primato di Sannazaro, si è scelto di considerare le opere bucoliche aragonese nel loro complesso riconoscendo loro il ricorso ad un medesimo codice.

Nella seconda parte di questo capitolo si prenderanno brevemente in considerazione le opere latine di Sannazaro al fine di mostrare la coerenza ideologica dell'autore e l'insistenza con cui torna sui medesimi temi anche a distanza di anni.

1. *Sonetti e canzoni*

Il canzoniere, che si può leggere soltanto nell'edizione curata da Alfredo Mauro, priva di annotazioni, pur rappresentando uno dei vertici, anche cronologico, del petrarchismo cinquecentesco, conosce a tutt'oggi una limitata fortuna critica, probabilmente anche a causa dell'oscurità dei testi, che non consente di comprendere molti dei riferimenti storico-politici e inerenti alla vicenda amorosa stessa.

Nonostante i fondamentali interventi di Mengaldo, Dionisotti e Santagata¹ abbiano fatto luce sul periodo di composizione del canzoniere e sulle direzioni correttive, non è ancora chiaro se la *princeps* postuma rispecchiasse effettivamente l'ultime volontà dell'autore e se fosse bipartita sul modello dei *Ref.* Difatti Dionisotti ipotizza che le due parti del canzoniere – rispettivamente di 32 e 67 componimenti – fossero in realtà due raccolte ben distinte, confluite nella stampa per errore dei curatori. All'ultimo componimento, un ternario devozionale che reca nella rubrica *Lamentazione sopra al corpo del Redentor del mondo a' mortali*, seguono altri due ternari, una *Visione in la morte de lo Illustrissimo don Alfonso D'Avalo Marchese di Pescara* e un capitolo *In la morte di Pier Leone*, che, sempre nell'opinione di Dionisotti, non dovrebbero fare parte della silloge.

Lo studioso ritiene che, nella *fictio* interna del canzoniere, la vicenda amorosa si concluda non oltre il 1495, anno della disfatta aragonese; l'unico indizio certo pare emergere dalla canzone 89, in cui si celebra il quattordicesimo anniversario d'amore (*Sonetti e canzoni* 89, 5 «or m'è già presso il quartodecim'anno»), e si accenna parallelamente alla figura di Ferrante ancora vivo (quindi prima del 1494). Dato che l'ultimo anniversario è il sedicesimo si giunge verosimilmente proprio al 1495. L'allestimento della raccolta, la limatura stilistica e linguistica devono essere invece posteriori all'esilio.

Non bisogna credere però, con Alfredo Mauro, che i testi (che Mauro considerava parte di un'unica raccolta) fossero disposti secondo criteri cronologici di composizione e che quindi i primi risalissero alla giovinezza e gli ultimi alla

¹ P. V. Mengaldo, *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 139 (1962), pp. 219-45; Id., *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La rassegna della letteratura italiana», 65 (1962), pp. 436-82; C. Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 140 (1963), pp. 161-211; M. Santagata, *La lirica aragonese*, pp. 296-341. Si veda inoltre C. Bozzetti, *Note per un'edizione critica del canzoniere di Jacopo Sannazaro*, in «Studi di filologia italiana», 55 (1997), pp. 111-26.

maturità: i pochi indizi interni, come mostra Dionisotti, danno prova che l'ordinamento segue criteri logici e diegetici ma non certo cronologici. Almeno due componimenti, il 4, rivolto a Cassandra Marchese e il 22 sono sicuramente degli anni dell'esilio e quindi posteriori alla data fittizia in cui l'amore parrebbe lasciare definitivamente spazio a occupazioni più alte e nobili.

Inoltre Mauro ritiene che la silloge sannazariana rifletta la struttura dei *Rvf*, anche nel movimento narrativo: la bipartizione segna il momento del trapasso da vari amori, ad un unico più profondo e duraturo, dal quale il poeta spera di liberarsi rivolgendosi a Dio. Tale tesi risulta quanto meno debole, anzitutto per ciò che concerne la struttura (la prima parte è la metà della seconda, ovvero l'opposto dei *Rvf*), ma pure riguardo alla diegesi (è ben noto, nonostante anche il petrarchismo più ortodosso si riveli tollerante su questo punto, che Petrarca narrò sempre un unico amore e si allontanò da esso solo con la conversione).

Marco Santagata pur accogliendo la tesi di Dionisotti secondo cui nella *princeps* sarebbero stati arbitrariamente giustapposti due distinti canzonieri, riconosce, in accordo con Mengaldo, che «dalla fonetica al lessico, dalla sintassi alla costruzione del sonetto, dalla scelte tematiche a quelle metriche, il testo delinea un sistema fortemente omogeneo, sorretto in ogni sua nervatura dall'impianto dei *Fragmenta* petrarcheschi»². Tali rilievi microtestuali sono riscontrabili, come testimoniano i due studiosi, in ogni testo sannazariano, senza alcuna deroga stilistica o linguistica.

Come sostengono Mengaldo prima e Santagata poi, l'ortodossia petrarchista sannazariana, ravvisabile anche nell'esiguità di richiami a testi diversi da *Fragmenta* e *Triumphs*, non si estende pienamente, come già accennato, alla componente narrativa e diegetica,: nonostante gli estremi della raccolta siano costituiti da testi di amore e redenzione penitenziale, tutto ciò che sta in mezzo mostra con chiarezza che il percorso poetico ed esistenziale dell'io lirico cerca un approdo diverso, meno intimista e più proiettato verso la realtà sociale e politica.

Giustamente Mengaldo osserva che seppur Sannazaro scelga un finale di marca religiosa «è difficile sottrarsi all'impressione che il contrasto nasca a posteriori e resti lontano dal clima di autentico dramma etico che si profila in taluni poeti del '500 [...]. Il fatto è che, assente la concreta trasparenza autobiografica e un vero itinerario esistenziale dell'amore, e trasformata la materia amorosa in metafisica di accento platonico, vengono a mancare i termini effettivi di una contrapposizione drammatica»³.

² M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 301.

³ P. V. Mengaldo, *La lirica volgare del Sannazaro*, p. 441.

Eppure una contrapposizione drammatica, per usare le parole di Mengaldo, seppur non in termini petrarcheschi, forse si può cogliere anche nei *Sonetti e canzoni*. Sannazaro riesce a creare la medesima tensione oppositiva dei *Rvf*, sfruttando termini contrastivi diversi: all'itinerario esistenziale dell'amore, già scandagliato in ogni sua piega dalla tradizione lirica precedente e coeva, egli sostituisce un itinerario poetico, per cui la poesia amorosa, e non più l'amore in quanto sentimento, trova la sua antitesi e il suo definitivo superamento nell'espressione lirica di fedeltà politica agli Aragonesi. Come si vedrà meglio, la dimensione politica arriva persino a sovrapporsi e confondersi con quella morale, proprio perché quest'ultima deve necessariamente trovare una manifestazione pubblica e sociale.

Più recentemente Rosangela Fanara⁴ ha confutato, adducendo prove convincenti, la tesi di Dionisotti, riaffermando la profonda coesione macrotestuale delle due parti dei *Sonetti e canzoni*. Tra l'altro, nota sempre la studiosa, se si accetta l'ipotesi di Dionisotti, bisognerebbe ammettere che, alquanto curiosamente, Sannazaro abbia voluto collocare in posizione di apertura della seconda silloge una sestina. Si potrebbe ricordare che Bembo concluse, in maniera altrettanto eterodossa, la propria raccolta con una ballata, metro che già di per sé rientra marginalmente nel canone petrarchesco; tuttavia l'esordio affidato addirittura ad una sestina appare in effetti una scelta troppo audace.

I primi sei testi costituiscono l'esordio, in cui il poeta presenta le varie modulazioni tematiche della propria silloge, amorosa (1-3 e 6), d'occasione (il 4, con la dedica a Cassandra Marchese) e devozionale (5). Il tema politico merita invece un'introduzione a parte con i testi 7 e 10-13, tra cui è compresa anche una canzone – la prima – dedicata a Ferrandino. La macrosequenza 14-27 accoglie il tipico motivo dell'infelicità e della precarietà della vita (14-20) causato dal dolore per l'indifferenza dell'amata (21-27).

Il discorso metapoetico, filo conduttore dell'intera raccolta, viene affrontato specificamente a cavallo tra la prima e la seconda parte (28-37), a conferma della profonda coesione e continuità tra le due; secondo Fanara l'unità lessicale e tematica e la progressione diegetica della sequenza che supera il discrimine della bipartizione è la dimostrazione lampante della coesione della silloge.

Conclusa quest'ampia rassegna metaletteraria, il poeta torna a concentrarsi più tradizionalmente su tematiche amorose, con la descrizione delle bellezze

⁴ R. Fanara, *Strutture macrotestuali nei Sonetti et Canzoni di Jacobo Sannazaro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali poligrafici, 2000.

dell'amata (38-44), e dei sentimenti di infelicità e sconforto causati dalla sua lontananza (45-52).

Le rime che seguono (53-59) vedono un'alternanza tra motivi amorosi e riflessioni metapoetiche, ampiamente intrecciati e dipendenti l'uno dall'altro in tutta la raccolta.

La sequenza 60-68 trova coesione intorno al tema del sonno, un vero *topos* della lirica amorosa umanistico-rinascimentale⁵. Se nella silloge di Cariteo la centralità del *sonno* è imposta dalla scelta del sistema di allegoresi legato al mito di Endimione e la Luna, nel canzoniere di Sannazaro, come in altre raccolte coeve e successive, esso diviene soltanto una delle molteplici rimodulazioni di un motivo già ben attestato nella tradizione lirica.

La canzone 69, come ha stabilito Dionisotti, è un testo politico, scritto probabilmente tra il 1485 e il 1486, in cui il poeta si rivolge ai baroni ribelli, nel tentativo di ricordarli sotto la sovranità di Ferrante. Di tema affine sono pure i due sonetti che seguono, che intrattengono con la canzone rapporti tematici e retorici, così da creare un gruppo di testi compatto e fortemente coeso.

Dopo una lunga sequenza amorosa (72-84), Sannazaro torna al tema encomiastico nel gruppo di sonetti 85-87, dedicati ad un signore «invitto» (85, 1) e «caro» (87, 3) di cui però non si specifica il nome.

Nella fondamentale serie di testi conclusiva (88-99), dove trovano «chiarificazione e completamento tutte le enunciazioni di poetica presenti nella *princeps*, a partire dal sonetto proemiale»⁶, si fondono nuovamente contenuti amorosi e metapoetici. In particolar modo la riflessione metapoetica trova compimento nella canzone politica 89: soltanto abbandonando l'amore e mostrando finalmente consapevolezza politica e storica il poeta può ambire alla corona apollinea.

Le ultimissime rime (94-99) si configurano invece più tradizionalmente come un'esortazione alla *mutatio animi*, anche se la dimensione intima e solipsistica petrarchesca appare ormai superata a vantaggio di una prospettiva necessariamente aperta al presente e quindi alla politica.

Come si accennava, la silloge si chiude con tre capitoli ternari, il primo, una *Lamentazione sopra al corpo del Redentor del mondo*, di natura penitenziale, il secondo è una *Visione in morte della morte di Don Alfonso d'Avalo, Marchese di Pescara* ed infine il terzo è un componimento in morte del medico Pier Leone. Come Dionisotti,

⁵ Si veda a proposito S. Carrai, *Ad Somnum. Invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.

⁶ R. Fanara, *Strutture macrotestuali*, p. 68.

anche la Fanara esclude che Sannazaro avesse pensato a questo assetto conclusivo ed avanza l'ipotesi che gli ultimi due capitoli siano in realtà arbitrarie aggiunte dei curatori.

Il canzoniere sannazariano, con la riduzione dell'intreccio narrativo e la scelta di creare delle macrosequenze tematiche ben riconoscibili, preannuncia, come già quello di Cariteo, alcune linee di tendenza che risulteranno prevalenti nei secoli successivi⁷. Inoltre, dai pochi indizi che si possono ricavare dalle rime della silloge, il poeta cantò l'amore per più donne, opzione impensabile per Petrarca ma già ben attestata nel Cinquecento.

Alla luce dell'organizzazione diegetica e strutturale dei *Sonetti e canzoni*, è necessario interrogarsi sulle modalità con cui Sannazaro ricrea una dimensione macrotestuale solida quanto quella dei *Rvf*, ma essenzialmente diversa, fondata su principi etici e intellettuali alternativi.

Da questo punto di vista, forse, in ambito aragonese, i soli Aloisio e De Jennaro tenta di ricostruire, all'interno della propria silloge, un percorso esistenziale sulla falsariga dei *Fragmenta*, nonostante, per quanto concerne gli aspetti microtestuali, riveli una modesta capacità di rielaborazione critica.

Seppur Sannazaro sfrutti strategie connettive e di coesione petrarchesche, egli non imita pedissequamente l'intreccio e le proporzioni tematiche dei *Rvf*, attualizzando la forma canzoniere al contesto presente e cortigiano. Come già rilevato per *Endimione e la Luna*, la riflessione sulla poesia e sul valore artistico della propria produzione diviene il fulcro attorno a cui si coagulano tutti gli altri filoni tematici secondari.

Per comprendere meglio l'oscillazione sannazariana tra conservatorismo petrarchista e rinnovamento, alla cui base vi sono parimenti la necessità di adeguarsi al contesto cortigiano e le riflessioni metapoetiche del circolo umanistico pontaniano è forse utile confrontare gli esiti di *Sonetti e Canzoni* con le *Rime* di Bembo, altro vertice massimo della tradizione lirica cinquecentesca di marca petrarchesca.

Come noto, la prima edizione del canzoniere bembiano del 1530 constava di appena 114 testi, ripartiti, secondo le proporzioni petrarchesche, in 101 sonetti, 6 canzoni, 2 ballate, 2 madrigali, una sestina, un capitolo e uno strambotto.

⁷ Sull'argomento si rimanda a N. Cannata, *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, in «Critica del testo» 4 (2003), pp. 155-176 e a Aa. Vv. *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*. Atti del Convegno tenuto a Bologna nel 2004, Roma, Bulzoni, 2007. Vol I a cura di L. Chines, Vol II a cura di F. Calitti e R. Gigliucci.

Il macrotesto diegetico ed ideologico delle *Rime* aderisce solo in minima parte a quello dei *Rvf*, mentre per ciò che concerne le connessioni intertestuali e il riuso di stilemi lessicali Bembo si dimostra un elegante ed attento emulatore di Petrarca.

La struttura e i temi del sonetto proemiale restituiscono l'immagine di un canzoniere che per molti tratti si è ormai programmaticamente allontanato dal magistero petrarchesco, pur rifondendo immagini e motivi di eredità dei *Rvf*: anzitutto l'attacco epico segna il superamento, poi confermato dai contenuti, dello stile sofferto ed intimista, che deve rendere conto della profonda ed assillante riflessione esistenziale, amorosa e letteraria dell'io lirico. Inoltre Bembo introduce, fin dal sonetto d'apertura, temi estranei ai *Fragmenta* che danno prova, in particolar modo, di quanto fossero cambiate le modalità di ricezione della poesia in età rinascimentale. Il poeta, difatti, chiede alle Muse la concessione della gloria poetica (vv. 5-8) e spera che la sua dolorosa esperienza d'amore possa essere d'ammonimento agli «amanti accorti» (v. 11), affinché abbandonino l'amore e si avvicinino a Dio, secondo un percorso di redenzione, in questo caso comune ai *Rvf*⁸. La finalità didattica delle *Rime* e la consapevolezza che grazie ad esse il poeta può raggiungere l'immortalità apollinea rendono ormai superati gli accenni alla vergogna e al perdono, che costituiscono il perno ideologico del proemio dei *Fragmenta*.

Nonostante l'invocazione alle Muse e la volontà di eternarsi grazie alla propria opera, il percorso esistenziale tracciato nelle *Rime* oscilla entro i due tradizionali poli di peccato e redenzione. Zanato riconosce che incipit ed explicit della silloge sono incentrati proprio sui temi della palinodia religiosa, seppur sia d'obbligo precisare che l'idea del peccato d'amore ha un rilievo relativo all'interno della raccolta⁹.

Il canzoniere ha come tema centrale l'amore, anche se le donne cantate, di cui non vengono mai pronunciati i nomi, sono diverse; Bembo accoglie inoltre componimenti penitenziali ed encomiastici dedicati sia a signori e nobildonne sia ad amici.

⁸ L'illusione didascalica di Bembo s'infrange ben presto, come dimostrano alcuni versi del sonetto 48, 9-14 «Misero, che sperava esser in via / per dar amando assai felice exempio / a mille che venisser dopo noi. Hor non lo spero; et quanto è grave et empio / il mio dolor saprallo il mondo et voi / di pietate et d'Amor nemica et mia». Tuttavia nella lunga canzone in morte per il fratello Bembo torna sulla questione, a conferma dell'alta considerazione didascalica che nutriva per le proprie rime: «Lasso, alhor potev'io morir felice; / hor vivo sol per dar al mondo exempio / quant'è peggio far qui più lungo indugio / [...]» (102, 112-14).

⁹ Cfr. T. Zanato, *Pietro Bembo*, p. 510.

I testi rivolti ai sodali, come conferma Albonico¹⁰, sono perfettamente integrati nel tessuto narrativo, a differenza di quelli dedicati ai signori che invece rimangono in una certa misura irrelati. Il tema umanistico dell'amicizia, dello scambio tra pari assume difatti, come nel canzoniere sannazariano, un rilievo significativo, sia a livello narrativo sia a livello strutturale, diventando una delle innovazioni più rilevanti rispetto ai *Rvf*.

Come accennato per il sonetto proemiale, nel canzoniere bembiano pure molto presente è il tema dell'immortalità poetica, trattato in più testi con riferimenti precisi all'attività di letterato; esempio significativo è costituito dal sonetto 96 in cui il poeta, ormai giunto alla maturità, dichiara di aver abbandonato Amore per dedicarsi ad imprese più nobili:

e da' tuoi scogli a più sicura parte
girar la vela del mio stanco legno,
e volger questi studi e questo ingegno
ad onorata impresa, a miglior arte.
(Bembo, *Rime* 96, 5-8)

Tuttavia nel sonetto successivo, quasi a far da contrappunto, il poeta invoca la Vergine affinché lo sostenga e lo conduca sulla via della salvezza, come se il desiderio di gloria espresso in 96 e la consapevolezza di potersi allontanare dall'amore grazie alle sole forze dell'ingegno fossero anch'esse, come per Petrarca, parte del peccato stesso, e non la soluzione ad esso.

Il sonetto 131 ricorda invece le fatiche spese per la compilazione delle *Prose della volgar lingua* e della raccolta di *Rime* con cui il poeta spera di poter ottenere la fama:

Ché se già non potranno e queste e quelle
mie prose, cura di molt'anni, o carmi,
nel tempo, che verrà, lontano farmi,
eterna fama spero aver con elle.
(Bembo, *Rime* 131, 5-8)

La natura occasionale del componimento – dedicato a Varchi e accolto in un'edizione miscellanea del 1542 dal titolo *Opera nova nella quale si contiene uno capitolo del s. Marchese del Vasto, stanze del s. Alvise Gonzaga, sonetti di mons. Bembo e*

¹⁰ S. Albonico, *Ordine e numero*, p. 3 n.

del divino P. Aretino – ha forse influito sui contenuti del testo stesso, inizialmente non concepito in coerenza con una *factio* diegetica ormai ben strutturata.

In ogni caso è indubitabile l'attenzione di Bembo al tema umanistico della gloria rilevabile in altri versi che qui per brevità non è possibile ricordare.

In taluni casi anche la lode della donna deve essere sostenuta dalla grazia apollinea, anche se – a differenza di ciò che viene narrato all'interno di *Sonetti e canzoni* – l'immortalità è garantita solo a colei che viene cantata e non a colui che canta.

In generale però, a differenza del canzoniere sannazariano in cui, come si cercherà di mostrare, il tema della gloria poetica diviene il polo positivo da opporre a quello negativo dell'esperienza amorosa, nella silloge bembiana l'aspirazione all'immortalità non assume un vero e proprio valore strutturante, soprattutto perché non diviene uno dei punti nodali della riflessione su tematiche esistenziali come in *Sonetti e canzoni*.

Anzitutto nel canzoniere bembiano mancano giudizi sui generi letterari così come non viene stabilita una gerarchia tra di loro: il poeta, esprimendo la volontà di ottenere l'alloro poetico, ritiene che parimenti, nonostante l'estrema diversità, il trattato delle *Prose* e il canzoniere nel suo complesso potrebbero garantirgliela.

Contrariamente al canzoniere del poeta partenopeo, nella silloge di Bembo il discorso sulla presa di coscienza etica non va di pari passo con l'evoluzione di stile: se il poeta sembra pronto ad abbandonare l'amore per avvicinarsi a Dio, non esprime con altrettanta consapevolezza critica la volontà di abbandonare la lirica amorosa per quella religiosa, né tanto meno per quella encomiastica. Ciò crea, come conseguenza diretta, una contraddizione insanabile tra la palinodia religiosa e il generico desiderio di gloria: nonostante la poesia amorosa si faccia portavoce di valori che l'autore ritiene superati, essa – paradossalmente – può condurre all'eternazione poetica, alla pari di qualsiasi altro genere.

Rispetto ai *Sonetti e canzoni*, le *Rime* bembiane sono invece più aperte ad accogliere particolari della realtà sociale e cortigiana: soprattutto nell'ultima parte sono concentrati testi di corrispondenza e in morte di persone care (tra cui la canzone *Alma cortese* e il sonetto seguente dedicati al fratello), come comunemente avviene in altri canzonieri tardo quattrocenteschi e primo cinquecenteschi (si ricordi, per esempio, la lunghissima sequenza conclusiva di testi storici ed encomiastici dell'*Endimione* di Cariteo), al fine di creare delle unità tematiche ampie e facilmente riconoscibili che in parte rompono l'unità narrativa della raccolta. Tuttavia, come già rilevato, Bembo riesce a creare un filone tematico

parallelo a quello amoroso, di pari importanza e dignità, che tratta dei vari aspetti dell'amicizia.

I testi di natura politico-encomiastica delle *Rime* bembiane testimoniano i rapporti sociali dell'autore stabiliti nel corso della sua esistenza, anche in relazione al progredire della carriera ecclesiastica. In essi, Bembo mostra una particolare propensione ad invocare le Muse e Apollo affinché lo sostengano nel difficile compito panegiristico. Così è – per esempio – nel trittico di sonetti 42-44 dedicati al neonato erede dei duchi urbinati Federico (1511) o nel sonetto 83 scritto per Gaspare Pallavicino o infine in 84 rivolto probabilmente ad Alfonso D'Avalos.

L'autore veneziano accoglie pure alcuni componimenti a commento di alcuni fatti storici particolarmente significativi, come la vittoria turca su Luigi II d'Ungheria e di Boemia nella battaglia di Mohacz del 1526 (son. 126 secondo la numerazione Donnini); il pensiero politico bembiano si definisce attraverso il ricorso ad alcuni essenziali *topoi*, come l'invocazione irenica, la difesa dei valori cristiani e il ritorno dell'età dell'oro, senza però approfondimenti che possano dare conto delle convinzioni dell'autore. La mancanza di un unico punto di riferimento politico fa sì che i testi, a seconda del periodo di composizione e della contestuale opportunità, esaltino l'uno e l'altro signore, anche se la quasi totale assenza di accenni circostanziati e puntuali alla realtà italiana e il difetto di un progetto organico che interessi i testi a tema encomiastico neutralizzano i rischi di imbarazzanti contraddizioni, rendendo la saldatura tra i differenti pezzi sostanzialmente innavvertibile.

Il canzoniere sannazariano, pur essendo stato pubblicato nel 1530, appare invece cristallizzato, nei contenuti encomiastici, a quasi trent'anni prima. Allo stesso modo la vicenda amorosa secondo alcuni dati interni pare concludersi poco oltre il 1495, a conferma della profonda connessione tra sfera amorosa e politica. Per scelta programmatica dell'autore ai *Sonetti e canzoni* manca l'attualità che invece hanno le *Rime* di Bembo: avendo identificato nel panegirico agli Aragonesi lo strumento eletto per conquistare la gloria, il poeta non poteva smentirsi adattando la propria raccolta ad una realtà profondamente mutata; Bembo, per contro, non avendo legato i propri personali successi ed in particolare la conquista dell'alloro poetico a nessun tema specifico, e men che meno all'encomio di una particolare figura e dinastia, può liberamente spostare le proprie attenzioni su personaggi diversi, senza per questo snaturare l'impianto ideologico della raccolta.

1. *L'immortalità poetica*

Come si è visto, perno concettuale del canzoniere sannazariano è la riflessione metapoetica, tanto che le tematiche politiche e amorose si configurano in parte come sue rimodulazione ed emanazioni. Il poeta s'interroga sul ruolo della poesia, sugli argomenti che deve affrontare, e soprattutto sui modi per poter finalmente raggiungere il tanto agognato alloro poetico. Tale orientamento ha fatto affermare a Santagata¹¹ che il canzoniere di Sannazaro si presenta più come un'autobiografia culturale piuttosto che come un'autobiografia esistenziale e amorosa.

Fin dal sonetto d'esordio il poeta esprime un chiaro giudizio tassonomico sulla poesia amorosa, ritenuta un ostacolo all'ottenimento della gloria poetica:

Se quel soave stil che da' prim'anni
infuse Apollo a le mie rime nove,
non fusse per dolor rivolto altrove
a parlar di sospiri sempre e di affanni,
io sarei forse in loco ove gl'inganni
dal cieco mondo perderian lor prove
[...]

(*Sonetti e canzoni* 1, 1-6)

Nonostante la controfigura letteraria di Sannazaro riconosca la volontà del dio Apollo di concedergli la virtù poetica, egli ritiene che essa sia non di per sé sufficiente per ottenere la consacrazione in Parnaso; soltanto abbandonando l'amore e rivolgendosi verso tematiche alte e solenni la virtù trova la sua piena realizzazione. Il periodo ipotetico sannazariano lascia intravedere il percorso etico e stilistico che l'autore tratterà nel corso della raccolta, percorso che prevede – lo si è detto – l'abbandono dell'amore come passo preliminare indispensabile per raggiungere la gloria. Bembo invece nell'incipit della sua raccolta prega le Muse che innalzino lo stile delle sue rime d'amore, così che egli possa ottenere l'alloro apollineo:

Dive, per cui s'apre Helicon et serra,
use far a la morte illustri inganni,
date a lo stil, che nacque de' miei danni,
viver quand'io sarò spento e sotterra.
(P. Bembo, *Rime* 1, 5-8)

¹¹ M. Santagata, *La lirica aragonese*, p. 304.

Senza interrogarsi sulla necessità di abbandonare la lirica d'amore, il poeta ritiene perfettamente lecito ottenere la fama con rime che di fatto esprimono un punto di vista se non moralmente riprovevole quanto meno da rifiutare. Allo stesso modo nella canzone 78 il poeta dichiara che proprio Amore ha donato alle sue rime uno stile alto così da poter giungere al cielo:

Amor, da te conosco quel ch'io sono:
tu prima mi levasti
da terra e 'n cielo alzasti,
et al mio dir donasti un dolce suono
(P. Bembo, *Rime* 78, 9-12)

Come già detto in precedenza, Bembo sceglie di non approfondire la riflessione metapoetica che invece risulta centrale in *Sonetti e canzoni*, creando così alcune contraddizioni di fondo piuttosto difficili da sciogliere.

Tornando al testo proemiale della silloge partenopea, Sannazaro dichiara che il talento poetico, concesso in potenza dal dio Apollo, può tramutarsi in atto solo con un corretto esercizio e una scelta etica e quindi poetica che miri al raggiungimento della verità; ma, ancora più importante, come verrà confermato da altri testi della raccolta, è l'apertura verso la dimensione politica e sociale.

La sirma del sonetto proemiale inizia a fornire qualche fondamentale elemento sulla concezione sannazariana della gloria, che si oppone con nettezza a quella proposta da Petrarca in *Rvf e Triumph*:

Ché se le statue e i sassi il tempo frange,
e de' sepolcri è incerta e breve gloria,
col canto sol potea levarmi a volo;
onde con fama et immortal memoria,
fuggendo di qua giù libero e solo,
avrei spinto il mio nome oltre Indo e Gange.
(*Sonetti e canzoni* 1, 9-14)

La fama coincide per il poeta aragonese con immortalità ed eternità, mentre per Petrarca, essendo superata e vinta dal tempo, essa rimaneva ancorata ad ambizioni mondane e a velleità prive di spinta metafisica. È bene precisare però

che solo la poesia può garantire la coincidenza di «fama et immortal memoria», mentre ogni altra attività umana è soggetta al logoramente temporale¹².

Sannazaro riscatta la fama dalla condanna petrarchesca, nobilitandola ed equiparandola persino all'eternità: i *Sonetti e canzoni* si configurano idealmente come una celebrazione trionfale della poesia eterna ed eternatrice, che ha reso immortali il poeta e i re aragonesi, cantati solennemente nel canzoniere.

Data la posizione di rilievo del componimento proemiale non si può fare a meno di pensare che le riflessioni accolte in esso abbiano valore programmatico: il poeta prefigura un percorso esistenziale e gnoseologico che preveda anzitutto l'abbandono dell'amore e conduca, come tappa finale, all'ottenimento dell'immortalità grazie alla poesia; seppur rimanga implicito, è evidente che se la lirica amorosa ostacola e frena questa necessaria evoluzione, soltanto la poesia politica può condurre al Parnaso. L'ipotesi che invece Sannazaro voglia affidare la propria immortalità alla conversione religiosa e al tema devozionale, almeno nell'ambito del canzoniere, è da escludere proprio per quanto dice, ma soprattutto non dice, nel primo sonetto: il lacerante dissidio interiore dell'io petrarchesco, diviso tra l'amore per Laura e la necessità di giungere ad una *mutatio animi* unito ad una dolorosa consapevolezza del peccato commesso non hanno qui alcuna corrispondenza. L'amore è visto con fastidio più che con tormento, poiché, pur non avendo nulla di moralmente riprovevole, non consente di raggiungere finalmente la consacrazione poetica.

Il tema penitenziale, privato del ruolo strutturante che aveva nei *Rvf*, continua ad avere un certo rilievo all'interno della raccolta¹³; il sonetto 5 celebra il santo di Padova e le sue reliquie che meritano di essere cantate degnamente:

ivi le lode tue sì belle e tante,
quantunque degne di più altera tromba,
con voce dir mi udrai bassa e tremante.
(*Sonetti e canzoni* 5, 12-14)

Anche in questo caso, la preoccupazione del poeta riguarda principalmente questioni di poetica e stilistica: egli confessa la propria incapacità, anche se non è chiaro se tale mancanza possa pregiudicare l'ottenimento dell'alloro poetico.

¹² Si veda a proposito R. Castagnola, *Morte e fama in Sannazaro, Rime LXXIX*, in «Per leggere», 17 (2010), pp. 55-64.

¹³ Significative a tal proposito le parole di Santagata, *La lirica aragonese*, p. 304: «la raccolta non istituisce alcun rapporto tra la tematica religiosa che la chiude e la condizione di partenza, quella su cui si incentrano i testi proemiali. Questi anzi sono nettamente estranei allo schema proemiale del Petrarca, divenuto canonico anche in ambito quattrocentesco».

Probabilmente il tema religioso tocca corde più intime e dunque concetti quali gloria e fama sono esclusi dalla riflessione.

Il sonetto 2, seppur in parte smentisca il testo d'esordio, in realtà conferma ciò che è più significativo, ovvero che l'amore, che il poeta non aveva mai negato di provare, ed era sempre stata fonte d'ispirazione (cfr. *Sonetti e canzoni*, 1, 2 «infuse Apollo a le mie rime nove» e 2, 1-2 «Eran le Muse intorno al cantar mio / il dì che Amor, tessendo il bel lavoro [...]»), è solo un mezzo per raggiungere il riconoscimento della gloria eterna. Si tratta, alla luce delle dichiarazioni del sonetto 1, di un mezzo inefficace, ma evidentemente non da escludere a priori.

In una certa misura Sannazaro smaschera la *fictio* dell'autobiografismo lirico su cui si fonda la struttura narrativa dei canzonieri, mettendo in guardia da letture ingenua e psicologistiche delle sillogi amorose e mostrando invece i veri obiettivi cui i poeti mirano. Sarebbe una distorsione ritenere tuttavia che Sannazaro sia pronto a riconoscere programmaticamente che la poesia non possa e non debba coincidere con la verità, ma sia soltanto mero artificio¹⁴; solo, egli ammette che l'amore e i sentimenti che di riflesso si provano, una volta che si traducono in creazione artistica, perdono di sostanza psicologica per assumere una dimensione letteraria vera e propria e quindi divengono lo strumento principe per la consacrazione apollinea.

Anche nel sonetto 3, più coerente con il testo proemiale, dopo aver espresso, secondo i tradizionali *topoi*, il dolore e le sofferenze amorose, il poeta lamenta il fatto che Amore, non essendo interessato alla fama, è inadatto a farsi portavoce di un'istanza di legittimazione poetica (son. 3, 9-11 «Indi in lungo silenzio, in notte oscura / passa questo suo breve e mortal corso, / né di fama gli cal, né di altro ha cura»).

La coppia di sonetti 28-29 conferma quanto già detto a proposito della sequenza proemiale in riferimento alla necessità di abbandonare l'amore a vantaggio di un'apertura su tematico storico-politiche, giustificata da motivazioni di ordine etico ed estetico.

La prima quartina del sonetto 28 esplicita con chiarezza i motivi che inducono il poeta a rifiutare l'amore, ma soprattutto la poesia amorosa:

Dal breve canto ti riposa, o lira,
non stanca ma sdegnosa al cominciare,

¹⁴ La prima quartina del sonetto 35 («Or avess'io tutta al mio petto infusa / la virtù ch'Elicono inspirar sòle, / ch'io potesse con dolci alte parole / mostrar al mondo questa mia Medusa» chiarisce il rapporto tra verità e poesia: la Musa, sostenendo l'ispirazione, favorisce il disvelamento di una realtà che altrimenti non potrebbe essere espressa con la dovuta efficacia.

poi quella ch'io sperava al ciel locare,
ad altra parte indegnamente aspira.

(*Sonetti e canzoni* 28, 1-4)

Sannazaro denuncia l'impossibilità di proseguire oltre ad amare la propria donna non già per una presa di coscienza esistenziale o per l'esigenza di compiere una conversione, ma perché il frutto di tale amore – la poesia – si rivela del tutto inadatto allo scopo di raggiungere il cielo e quindi la gloria. Anche qui il poeta aragonese strappa il velo dell'ipocrisia e ribadisce una distanza tra i sentimenti personali e il prodotto dell'elaborazione artistica di tali sentimenti. Dal momento che la riflessione esistenziale, amorosa e politica si traduce in poesia a prevalere non possono essere che scelte di natura estetica. È tuttavia evidente che Sannazaro cerchi di optare per soluzioni estetiche e poetiche in coerenza con la propria morale, pur nella consapevolezza che le due realtà non possono coincidere, ma semmai andare di pari passo.

Il sonetto successivo, il 29, espone quale sia l'indirizzo artistico ed etico che il poeta ha intenzione di seguire:

Al corso antico, a la tua sacra impresa,
al vero onore, a la famosa palma,
ritorna or, mal guidata infelice alma,
ché nulla sente chi non sente offesa.
D'un altro amor, d'un più bel foco accesa,
potrai ben tu con la mortal tua salma,
levarti a speme più leggiadra et alma

(*Sonetti e canzoni* 29, 1-7)

Sannazaro oppone alla morale cristiana di Petrarca un'etica laica che si realizza compiutamente solo grazie ad una consapevole apertura verso il mondo politico e sociale. Solo esaltando i propri signori, celebrandone le imprese e gli onori, il poeta può sperare di venire esaltato a propria volta guadagnandosi l'alloro poetico.

Il rifiuto della svolta penitenziale sul modello dei *Rvf* è assai comune nel Quattrocento: nonostante testi devozionali e palinodici siano quasi sempre presenti nei canzonieri, essi costituiscono solo di rado uno snodo diegetico fondamentale. Tuttavia lo stravolgimento del percorso di presa di coscienza esistenziale e la sostituzione dell'opzione petrarchesca a vantaggio della convinta affermazione di una morale laica costituisce una novità eccezionale messa a punto dai poeti aragonesi.

La prima parte della raccolta si chiude con un gruppo di sonetti concettualmente densi, grazie ai quali il poeta mira a giungere ad un bilancio provvisorio del proprio percorso esistenziale. Sembra abbastanza evidente però che quest'ultima sequenza non possa rappresentare una vera e propria conclusione, ma si limiti a tirare le fila del discorso che il poeta sta conducendo. Difatti, nonostante i ripetuti proclami, egli non è ancora giunto ad una celebrazione trionfale degli Aragonesi che possa garantirne l'immortalità, né ha ancora preso una decisione definitiva riguardo al tipo di poesia che intende coltivare.

La seconda parte delle rime si apre con toni bucolici tanto che Santagata ha ritenuto che essa volesse configurarsi come una prosecuzione del romanzo pastorale, pur nella diversità dei registri utilizzati¹⁵.

La riflessione metapoetica riprende poco oltre ampliandosi e arricchendosi di giudizi tassonomici sui generi letterari in grado di chiarire il pensiero fino a quel momento espresso dall'autore.

Nel sonetto 35 il poeta condanna il genere bucolico, anch'esso, come quello amoroso, inadatto a condurlo al Parnaso:

del tempo andato, e pastoral mia musa,
e del tuo rozzo stil so che ti dole;
ché se 'l ciel ti scopriava un sì bel sole,
non saresti or di fama in tutto esclusa.
(*Sonetti e canzoni* 35, 4-8)

Ciò non significa evidentemente che egli rinneghi l'esperienza arcadica, cronologicamente precedente e stilisticamente inferiore anche alla lirica amorosa, ma che la riconduca ad una gerarchia di valori in cui essa non può occupare il vertice. Come rileva Santagata¹⁶, il sonetto 35 presenta il rapporto tra poesia d'amore e *Arcadia* nei termini di un progresso, concedendo alla prima la possibilità, seppur effimera, di condurre alla fama.

L'istanza critica e di denuncia, anche del potere precostituito, di cui fin dai tempi di Virgilio questo genere si fa portavoce, forse per la facilità di nascondere sotto il velo bucolico ogni allusione diretta, pienamente raccolta dai poeti aragonesi, lo condanna con ancora più nettezza. L'io bucolico ha una visione del mondo ristretta alla piccola comunità di pastori suoi pari; egli si occupa solo dei suoi interessi personali, lamentando l'oppressione dei potenti e denunciando le

¹⁵ M. Santagata, *La lirica aragonesa*, pp. 330-335.

¹⁶ M. Santagata, *La lirica aragonesa*, p. 333.

autorità politiche, incapaci di difendere i più deboli dai soprusi. Né il poeta-pastore né ciò che egli canta può assurgere all'immortalità perché ancora troppo ancorato ad una realtà fattuale.

La canzone 53 diviene un tassello fondamentale per comprendere la riflessione poetica ed amorosa che Sannazaro sviluppa nel corso della silloge proprio perché in essa il poeta espone la propria personale visione dell'amore. Sannazaro, come Cariteo, concepisce l'amore come un sentimento avulso dalla fisicità e pertanto non contempla neppure la possibilità che esso possa venire corrisposto. Entrambi ritengono di dover lodare la donna senza aspettarsi nulla in cambio, ma, allo stesso tempo, sanno che tali celebrazioni devono condurre all'immortalità di colui che canta e di colei che viene cantata. L'amore è quindi disinteressato per ciò che concerne la dimensione terrena, ma estremamente interessato per quanto riguarda quella metafisica.

Il poeta si avvicina all'amore mosso da velleità letterarie:

ma con soave tempre
il bel nome gentile
cantando, ancora sperava alzar da terra;
che s'un marmo poi serra
la carne ignuda e frale,
almen di tanta gloria
qualche rara memoria
qui rimanesse eterna et immortale
(*Sonetti e canzoni* 53, 30-37)

La dittologia «eterna et immortale» è la chiave per comprendere non solo la canzone ma l'intero canzoniere in quanto focalizza l'attenzione sulla dimensione che il poeta preconizza di raggiungere grazie al proprio talento poetico. Reso consapevole dell'impossibilità di toccare i vertici dell'eternità e dell'immortalità con la lirica amorosa il poeta si sprona a rivolgersi a «più lodate imprese»:

Drizza le voglie accese
a più lodate imprese.
Non sa la turba sciocca
de' miseri mortali
qual pregio è rimaner dopo mill'anni
(*Sonetti e canzoni* 53, 64-68)

L'ossessione per l'eternità e la paura della morte sono due punti su cui Sannazaro insiste con decisione, anche se, è bene ribadirlo, in un'ottica del tutto

laica. L'eternità per il poeta aragonese non coincide mai con un avvicinamento a Dio e quindi con l'abbandono degli affanni terreni bensì con l'eternazione del ricordo del nome e delle gesta compiute in vita¹⁷.

Nella canzone 89 le tematiche politiche e amorose vengono tenute insieme dalla riflessione metapoetica: il testo si configura come una sintesi conclusiva dei nodi più significativi della raccolta, non ancora sciolti in maniera definitiva.

Segnato fin dall'esordio il percorso ideale di presa di coscienza letterario ed esistenziale, il poeta si trova nella condizione che Petrarca, mutuando Ovidio, descrive efficacemente nell'ultimo verso di *Rvf* 264 «et veggio 'l meglio, ed al peggior m'appiglio», ovvero pur sapendo quale strada sarebbe opportuno seguire, si sente impedito nell'intraprenderla. Come già si è detto più volte, Sannazaro, come Cariteo ed in parte De Jennaro¹⁸, muta i poli del dualismo petrarchesco, sostituendo alla conversione religiosa, l'assunzione di responsabilità pubblica, civile e politica. Nella canzone 89, il poeta, pur proponendo la via dell'encomiastica per raggiungere finalmente l'immortalità (cfr. 89, 46-53), si sente ancora troppo legato all'amore per la donna, che, come ricorda nei primi versi, lo avvince da ben quattordici anni. Sannazaro conferma, come si vedrà meglio in relazione alla poesia encomiastica, la sua ossessione per l'eternazione del nome, simbolo concreto del ricordo terreno; esso è circondato da un'aura quasi sacrale, tanto da non essere mai pronunciato, ma solo misteriosamente evocato, sia che si tratti di quello del poeta, sia che identifichi i regnanti aragonesi¹⁹.

Nel corso della canzone egli enuncia quali siano i generi e gli stili che possano garantire l'immortalità poetica. Dopo aver pronunciato un accorato appello alle Muse affinché lo salvino dall'oblio, il poeta condanna ormai definitivamente la poesia amorosa, promuovendo invece l'epica:

così quel che canto del gran Pelide,
del forte Aiace e poi del saggio Ulisse,
e quel altro che scrisse

¹⁷ Significativo e in piena coerenza con la propria poetica è il lessico che Sannazaro utilizza per l'elogio di Laura: «Beata lei, che 'n s'è famosa istoria / lasciò 'l suo nome, ond'or su fra le stelle / risplende ornata d'immortal memoria» (*Sonetti e canzoni* 55, 12-14).

¹⁸ Nel caso di De Jennaro ciò non avviene nel canzoniere bensì ne *Le sei età de la vita*, in cui, come si è visto, i temi religiosi, seppur presenti in posizione di apertura e chiusura del poema, non ne rappresentano certamente il fulcro ideologico: sono difatti la morale laica e la riflessione politica a determinare la struttura e l'andamento dell'opera.

¹⁹ Canz. 89, 18-19 «Lassar la carne e l'ossa / sepolte in terra, e 'l nome alzarsi a volo» e 35-38 «Or mi vorrei levar con altri vanni, / per potermi di lauro ornar le chiome / e con più saldo nome / lassar di me qua giù memoria eterna».

l'arme e gli affanni del figliol d'Anchise,
più chiari son di quei che 'l mondo vide
pianger dì e notte le amorose risse
[...]
(*Sonetti e canzoni* 89, 61-66)

Forse Sannazaro coinvolge nella propria riflessione anche argomenti di natura linguistica, in quanto le opere citate che conducono alla gloria appartengono solo alla letteratura greca e latina, e mai a quella volgare. La virata umanistica della produzione sannazariana della maturità potrebbe quindi rispondere alla volontà di accostarsi ai modelli linguistici nobili, o ritenuti tali, della letteratura.

Egli però sente di potersi alzare a volo cantando degnamente, con il sostegno di Apollo, gli Aragonesi, finalmente nominati in maniera esplicita:

Benigno Apollo che a quel sacro fonte,
che inonda il felicissimo Elicona,
la ve' a tutt'or risona
la lira tua, ti stai soavemente,
potrò dir io con rime argute e pronte
il bel principio altero, e la corona
vittrice, inde Aragona
sparse l'imperio suo per ogni gente?
(*Sonetti e canzoni* 89, 76-83)

In puro stile sannazariano, come si esporrà a breve, i re aragonesi vengono indicati con delle perifrasi che alludono alle imprese compiute, senza che però il loro nome venga pronunciato.

2. *Un trionfo impossibile*

Questi triumphi, i cinque in terra giuso
avem veduto, ed a la fine il sexto,
Dio permettente, vederem lassuso
(F. Petrarca, *TE*, 121-23)

Probabilmente proprio l'ambizione all'eternità limita Sannazaro nello sfruttare, al pari degli altri poeti aragonesi, il fastoso apparato trionfale, tanto caro ai regnanti. Si ricorderà infatti che il *Triumphus Eternitatis* oltre a non venire

celebrato con sfilate e carri allegorici, è ambientato in un'atmosfera sospesa, fuori dallo spazio e dal tempo.

Il primo sonetto politico-encomiastico della raccolta, il 7, appunta ugualmente l'attenzione su argomenti di poetica, a conferma della profondità e delle varietà delle sfumature con cui viene condotta la riflessione metaletteraria. Poco importa, per il discorso che si sta sviluppando in questa sede, se esso sia dedicato a Lorenzo de' Medici, come ritiene Dionisotti sulla base della tradizione manoscritta, o se sia rivolto ad un aragonese; ciò che conta sono le modalità con cui Sannazaro elogia il personaggio:

e se destin mi alzasse in quella parte
ove Ippocrene versa il sacro fiume,
per cui grazia si acquista, ingegno et arte,
farei di te cantando tal volume,
che fusse il nome tuo per mille carte
memoria al mondo sempiterna e lume.
(*Sonetti e canzoni* 7, 9-14)

Con l'usuale ricorso al periodo ipotetico, tanto caro a Sannazaro, il sonetto conferma il valore eternatore della poesia, in grado di rendere immortale chiunque venga cantato in maniera degna. Non diversamente il sonetto 13 si chiude con l'auspicio di poter finalmente rivolgere una degna lode a Federico:

e con più colti stil, giudizio et arte
Fedrigo lodando in ogni luogo,
lasci eterno il bel nome in mille carte!
(*Sonetti e canzoni* 13, 12-14)

Solo nei testi amorosi della sequenza proemiale (1-7) il poeta è pronto ad ammettere di essere sostenuto dall'ispirazione delle Muse e di Apollo, mentre nel sonetto devozionale (il 5) e in quello encomiastico (il 7) si trova costretto a riconoscere la propria incapacità, confermando il giudizio tassonomico attribuito ai generi poetici. L'altezza e la solennità della poesia religiosa e politica impongono uno sforzo maggiore, che il poeta non può ancora affrontare: soltanto nel momento in cui le divinità preposte alla creazione poetica saranno pronte a concedergli i loro favori, il poeta potrà finalmente elevarsi a volo.

I testi 10-13 costituiscono una sequenza piuttosto compatta in cui si sviluppa la tematica politica. Probabilmente il sonetto 10 e la canzone 11 sono entrambi dedicati a Ferrandino; secondo Dionisotti la canzone fu scritta tra il 1495, anno

del rientro del re a Napoli celebrato nel testo, e il 1496, anno della morte di Ferrandino.

In essa Sannazaro accoglie riflessioni metapoetiche, filosofiche ed esistenziali di ampio respiro, che mancano in altri canzonieri aragonesi coevi. Tema chiave del componimento è la fortuna, di cui si riparlerà meglio oltre, intesa come forza imprevedibile con cui l'uomo è costretto a confrontarsi e a lottare per vedersi riconosciuta la propria virtù.

Il sonetto 10, che introduce il tema politico prima della fondamentale canzone 11, si configura come una piccola visione, con tutti i crismi di tale genere. Soltanto in questo testo e nel sonetto 31, l'autore ricorre all'apparato scenico del trionfo, anche se l'estensione limitata del componimento non permette uno sviluppo del tema paragonabile a quello condotto da altri poeti napoletani.

Il poeta «vinto da lusinghe e dagli inganni / del dolce sonno» (*Sonetti e canzoni* 10, 1-2), vide in sogno il carro trionfale dorato adornato di foglie di alloro, su cui è posto un signore (*Sonetti e canzoni* 10, 5 «signor mio caro») di cui, al solito, non viene pronunciato il nome. Probabilmente il signore in questione è Ferrandino, di cui si celebra, come nella successiva canzone, il ritorno a Napoli, avvenuto dopo il 1495.

Nel sonetto 31 Sannazaro allude nuovamente, seppur fugacemente, al trionfo: il poeta incoraggia un indefinito signore a prendere le armi e farsi finalmente onore difendendosi dai nemici, così da farsi «un carro aurato e trionfale» (*Sonetti e canzoni* 31, 11). Nonostante la casistica sia piuttosto ridotta, in entrambi i casi il trionfo celebra una vittoria armata, un'impresa eroica, non l'ottenimento dell'immortalità poetica. Solo in un secondo momento, come si evince sempre dal sonetto 31, si può raggiungere la vera eternità per mezzo della poesia: il poeta chiude infatti il testo con l'auspicio di poter finalmente fare alzare a volo il signore grazie alle sue rime (*Sonetti e canzoni* 31, 13-14 «[...] e teco aprendo l'ale, / ti inalzi insino al ciel con le mie rime»).

Nei *Sonetti e canzoni* riferimenti storici più concreti e puntuali sono eliminati a vantaggio dell'esaltazione etica, idealizzata e idealizzante, del personaggio, che non necessita di puntelli reali per apparire veritiera. La natura sublime e, al solito, metafisica di tale lode potrebbe essere solo inficiata da un apporto più massiccio della storia: il dogma della superiorità degli Aragonesi non deve essere dimostrato, perché ciò ne eroderebbe, almeno in parte, la veridicità.

Come si è detto al principio di questo lavoro, agli Aragonesi raramente viene attribuita una natura divina: essi sono superiori a tutti coloro che li circondano non già per ragioni di ordine ontologico ma etico. Di conseguenza,

anche per la nota istanza di legittimazione, i poeti aragonesi si affannano ad offrire prove tangibili del fatto che gli Aragonesi hanno sviluppato le virtù nella forma più pura e perfetta.

Solo Sannazaro comprende che la perfezione attribuita ai regnanti non può e non deve avere alcun fondamento empirico poiché rientra nella sfera ideale; pertanto sta soltanto alla capacità del poeta-profeta convincere la collettività a credere in tale inoppugnabile verità.

In apparente contraddizione con i proclami sulla necessità di garantire la fama grazie allo strumento poetico, Sannazaro rinuncia quasi sempre ad esplicitare con chiarezza i destinatari dei suoi encomi e a definire il soggetto dei suoi panegirici. Gli accenni storici permettono talvolta di comprendere a quale figura o evento l'autore si riferisca, ma in alcuni casi non è possibile andare oltre le ipotesi. Probabilmente per un lettore dell'epoca era più facile cogliere in filigrana l'allusione e i riferimenti che oggi invece si rivelano oscuri, anche se la scelta di non nominare mai, o quasi, gli Aragonesi deve rispondere ad una strategia retorica precisa con una sua altrettanto chiara finalità.

Per tutti gli scrittori aragonesi il concetto di fama si lega, banalmente, a quello di riconoscibilità e quindi l'identificazione del personaggio celebrato diviene momento fondamentale ed imprescindibile della lode. Come si è detto, Cariteo compone nel suo intero *corpus* poetico una sorta di trionfo della fama degli Aragonesi, garantendo loro la massima visibilità e riconoscibilità. L'ottenimento della gloria risponde ad un'esigenza concreta e deve essere ottenuta grazie a strumenti terreni; pertanto anche la celebrazione deve essere ancorata ad elementi storici e tangibili, che provino la reale eccezionalità dei regnanti.

La solennità epica con cui il poeta di Barcellona omaggia i propri signori non ha pari in area aragonese, nonostante egli crei ai regnanti un'identità letteraria che si uniforma pienamente a quella di altre rappresentazioni artistiche coeve.

Sannazaro invece pare scardinare il nesso tra fama e identità, tanto che, quasi paradossalmente, celebra dei personaggi che non vengono mai nominati in maniera esplicita. Il nome assume un valore simbolico straordinario in quanto non solo definisce l'identità ma sussume le virtù fisiche e morali del signore, il suo passato, presente e addirittura futuro (non va dimenticato che nella poesia latina Sannazaro ribadisce sovente che, in virtù dell'ispirazione apollinea, il poeta è anche in grado di vaticinare il futuro). Di conseguenza il nome deve essere

preservato da un uso disinvolto cosicché la sua aura arcana possa mantenersi intatta.

Il poeta napoletano, sovrapponendo al concetto di fama quello di eternità, sente di dover rinunciare ad ogni appiglio mondano e determinato spazio-temporalmente. Egli non celebra l'*hic et nunc*, bensì l'eternità metafisica: le singole imprese, i luoghi reali, persino il nome devono essere abbandonati per toccare finalmente i vertici dell'infinito. Ciò conferma dunque che il solo trionfo delle imprese, proprio perché può garantire unicamente l'effimera fama mondiale, può e deve essere celebrato in terra, mentre quello dell'eternità assume connotazioni meramente metafisiche.

Di conseguenza Sannazaro si mostra recalcitrante a rinarrare con tono solenni ed epici le imprese compiute dagli Aragonesi, considerandola evidentemente operazione non necessaria e addirittura svilente per l'alto valore che egli attribuisce ai propri versi.

La canzone 11, dedicata alla vittoria navale che fu necessaria a Ferrandino per rientrare a Napoli, non si sofferma sull'episodio storico ma lo richiama grazie all'ambientazione marina e alla presenza di figure mitologiche quali Nettuno, Anfitrite, Glauco e Proteo, autore di una profezia sul novello re, che tocca, come è facile attendersi, il tema della celebrazione poetica.

Anche in questo caso l'attenzione di Sannazaro si appunta in maniera quasi esclusiva sulle virtù morali di Ferrandino e sulla necessità di cantarle in poesia eternandole.

La fama del re è affidata non solo alle imprese, ma anche e soprattutto alla celebrazione poetica:

Questi che qui dal ciel per grazia venne
sotto umana figura a far il mondo
di sue virtù e di sua vista lieto,
empirà di sua fama a tondo a tondo
l'immensa terra, e di sé mille penne
lascerà stanche e tutto il sacro ceto;
sì che Parnaso mai nel suo laureto
non sentì risonar sì chiaro nome
né far d'uom vivo mai tanta memoria,
né con tal pregio, onor, trionfo e gloria
[...]

(*Sonetti e canzoni* 11, 29-38)

Il «chiaro nome» che dovrebbe risuonare nel Parnaso, come di consueto, non viene pronunciato, come se farlo ne riducesse l'importanza e la sacralità, in quanto, lo si è detto, la celebrazione può essere compiuta soltanto in una dimensione metafisica.

Prefigurando la morte di Ferrandino in età matura, Sannazaro, per bocca di Proteo, torna nuovamente a ripetere che «[...] se la carne manca, / rimanga il nome», facendo convergere su questo «nome» mai espresso tutte le speranze per una gloria futura ed eterna.

Se dunque Cariteo può essere definito il cantore epico dei regnanti, Sannazaro rappresenta la quintessenza del lirismo, che non necessita, per risultare efficace, di riferimenti troppo circostanziati alla realtà storica.

Allo stesso modo egli mostra scarso interesse per la formulazione di profezie, poiché anch'esse sono inevitabilmente legate ad una realizzazione mondana a medio o lungo termine. Il passato, il presente e il futuro nei *Sonetti e Canzoni* perdono di consistenza, la storia, individuale e collettiva, viene cancellata, lo spazio, cortigiano o bucolico, scompare: proprio come nel *Triumphus Eternitatis* l'ambientazione assume contorni indefiniti ed assoluti. Seppur il poeta si rifiuti di formulare precisi pronostici, è indubbio che egli veda di fronte ai propri regnanti un futuro di gloria e successi, garantito anche dalla legittimazione poetica che egli contribuisce a far loro ottenere. Si tratta però di un futuro astorico, in cui è impossibile individuare fatti ben determinati. Così è, come si è visto, anche per il passato in quanto accenni ed allusioni alle gesta dei regnanti non sono mai espresse con perspicuità.

Solo nella canzone 89 l'autore offre una più chiara genealogia della dinastia aragonese, pur evitando, come di consueto, di appellare i regnanti con il loro nome. Grazie al sostegno di Apollo il poeta può finalmente cantare i propri re, così da raggiungere il Parnaso e le fonti di Elicona, dove risuoneranno i suoi versi di lode.

Il primo ad essere ricordato è Alfonso il Magnanimo «il bel principio altero, e la corona / vittrice, onde Aragona / sparse l'imperio suo per ogni gente» (*Sonetti e canzoni* 89, 81-83); segue Ferrante «[...] sì famoso e degno erede, / che adorna i nostri tempi / con le rare virtù che in sé possede» (*Sonetti e canzoni* 89, 28-30). Anche in questo caso Sannazaro sceglie di non menzionarne le gesta, ma solo le virtù, sostenendo implicitamente che la morale di un individuo non deve essere provata dalla realtà storica.

Ciò può apparire come una sorta di *excusatio* per le sconfitte subite dagli Aragonesi, in quanto il poeta sostiene che esse non siano significative per determinarne la loro superiorità morale.

L'unica ricompensa possibile per tale grandezza non può che essere, ancora una volta, la lode poetica, che può rendere immortale un nome che di fatto però non viene mai pronunciato (*Sonetti e canzoni* 89, 34 «il tuo nome felice Lete non sentirà mai ne le mie carte»).

Il poeta allude poi ad Alfonso e Federico, figli di Ferrante («i bei rami che uscir di tal radice»), il primo paragonato a Marte, il secondo descritto sulle rive di Nettuno. Infine è la volta di Ferrandino, «che oggi orna il mondo sol con sua beltade / ma la futura etade / con gesti illustrerà [...]» (*Sonetti e canzoni* 89, 115-17). Come si vede, il testo sannazariano si colloca agli antipodi rispetto alla canzone Aragonia di Cariteo, ma non per questo essa si rivela carente quanto a solennità e magnificenza; solo, le diverse modalità di celebrazione impongono necessariamente ai due poeti scelte retoriche e stilistiche differenti, in taluni casi persino opposte.

I testi politici accolgono inoltre confronti, impliciti ed espliciti, tra Roma, intesa come antica capitale dell'Impero, e Napoli. Sannazaro, a differenza di Cariteo, evita di rievocare il mito fondativo di Partenope, non indulgendo nella descrizione di un apparato mitologico complesso e ricco di sfaccettature differenti. Tuttavia il parallelismo storico tra le due città non viene eluso ed anzi il poeta rivendica con orgoglio la superiorità della propria patria rispetto a Roma, nonostante la questione venga affrontata soltanto all'interno della canzone 11:

e se in antiveder l'occhio non erra,
tosto fia lieta questa antica madre
d'un tal marito e padre
più che Roma non fu de' buoni Augusti
(*Sonetti e canzoni* 11, 50-53)

Napoli, l'«antica madre», ha al suo fianco un marito ed un padre, definizione che in termini religiosi identifica Cristo, talmente nobile da essere ritenuto superiore agli uomini che resero grande Roma. Quanto ai paragoni fra regnanti aragonesi e figure storiche e mitologici, Sannazaro opta per una linea di sobria moderazione, limitando i parallelismi a pochissime occorrenze e mostrando una predilezione per i personaggi della Roma repubblicana, in particolare Scipione (cfr. *Sonetti e canzoni* 11, 106 e 30, 13). Anche questa scelta si dimostra in fondo coerente con l'ideologia che sottende alla raccolta: ogni riferimento analogico

rischia di attribuire ai personaggi uno spessore reale e storico troppo marcato, mentre, come si è visto, il poeta tenta in ogni modo di evitarlo. Inoltre la natura divina degli aragonesi potrebbe risultare svilita e mortificata da confronti e similitudini con figure sì eccellenti, ma umane.

La forte assunzione di responsabilità poetica e politica da parte di Sannazaro determina l'andamento dell'intera raccolta: eliminando dalle rime ogni riferimento preciso alla storia fattuale, il poeta fa divenire la letteratura lo strumento indispensabile per garantirsi l'immortalità. La poesia non descrive le cose, proprio perché non è subordinata ad esse, ma le ricrea con il suo specifico linguaggio raggiungendo così i vertici dell'assoluto.

I sonetti 30-31 confermano significativamente, anche grazie a strategie retoriche iterative, che ogni celebrazione encomiastica si può compiere solo nell'eternità poetica; la ripetizione dei termini «gloria» e «fama» contribuisce ad individuare nella consacrazione poetica il fine ultimo delle imprese compiute, con cui si può ottenere onore, ma non fama. I versi conclusivi di questa coppia di testi, praticamente identici (*Sonetti e canzoni* 30, 14 «e far chiaro il nome tuo in mille carte?» e 31, 14 «ti innalzi fino al ciel con le mie rime») ripetono un concetto che a quest'altezza della silloge dovrebbe già essere chiarissimo, ovvero che la legittimazione politica può avvenire solo con il sostegno della letteratura e che quindi il poeta sceglie, per la realizzazione sua e del suo signore, di cimentarsi in testi d'impegno, in grado di leggere ed interpretare la realtà contemporanea.

La poesia, nella concezione di Sannazaro, può eternare con efficacia solo il ricordo del bene; il male, per contro, deve cadere nell'oblio del tempo senza divenire mai oggetto di trattazione poetica. La peggior condanna che il poeta può augurare ai suoi nemici non è la memoria eterna delle loro malvagità ma l'oblio.

Nella canzone 69, su cui si avrà modo di tornare, dopo aver espresso un feroce ma alluso anatema contro i baroni ribelli, Sannazaro si rivolge ad uno di loro in particolare, facendo intendere che il rapporto di stima e amicizia che c'era un tempo si è ormai del tutto deteriorato. Egli quindi, con inusitata foga, cerca di cancellare la memoria del suo nome, affinché nulla possa giungere ai posteri:

il nome tuo da quante carte vergo
sbandito sia! Che più che i' non vorrei
è per me noto; ond'or da' versi miei
le macchie lavo, e 'l dir polisco e tergo.
[...]
Dunque ne andrai, tutta assetata e stanca
A ber lo oblio de l'infelice fiume,
e rimarrà la carta illesa e bianca

(*Sonetti e canzoni* 70, 5-8 e 12-14)

Il sonetto successivo completa il discorso, definendo con ancor più chiarezza il pensiero del poeta. Egli tratteggia una figura ideale di scrittore che voglia cantare il barone di cui già aveva parlato nel componimento precedente:

Scriva chi fama al mondo aver non vòle,
a chi non fur giamai le Muse amiche;
scriva chi perder vòl le sue fatiche,
lo stil, l'ingegno il tempo e le parole.
Scriva chi bacca in lauro mai non colse,
chi mai non giunse a quella rupe estrema.
Né verde fronda a le sue tempie avolsse.
(*Sonetti e canzoni* 71, 5-11)

Solo chi non ambisce alla gloria poetica, perché privo di talento, può dedicarsi alla vana impresa di celebrare un individuo tanto immeritevole di memoria. Addirittura Sannazaro nell'ultimo verso augura a questo fantomatico collega di venire dimenticato lui stesso come giusta punizione per la sua indegna produzione («e caggia il nome, e poca terra il prema!»). Seppur per ragioni opposte, il poeta aragonese si rifiuta di pronunciare i nomi e le imprese sia degli amici sia dei nemici così che l'intero canzoniere appare sospeso, fuori dalla realtà.

Inoltre come l'immortalità può essere conseguita dal poeta e da colui che viene celebrato, l'oblio investe parimenti entrambi, a conferma della profonda commistione tra valori etici e opzioni estetiche.

3. *La fortuna e la provvidenza*

Coerentemente con quanto appena esposto, le tre canzoni politiche del canzoniere, la 11, la 69 e la 89, non sfruttano mai l'apparato scenico ed iconografico dei trionfi, nonostante accolgano ampie sezioni panegiristiche dedicate ai regnanti.

Esse si contraddistinguono per la densità delle riflessioni sulla fortuna, coacervo di forze incontrollabili, e la provvidenza, che regola con giustizia le sorti dell'umanità.

Come si è detto, la canzone 11, scritta dopo il rientro di Ferrandino a Napoli, nel 1495, celebra il giovane re per le sue virtù intellettuali e morali, e per le imprese compiute, tra cui spicca ovviamente la riconquista della città

partenopea. In essa si inizia a cogliere chiaramente la dicotomia, espressa anche nei componimenti amorosi, tra fortuna e destino, inteso proprio come provvidenza divina.

Anzitutto Ferrandino nel corso della sua intera esistenza ha dovuto dimostrare la sua forza per reggere alla guerra ingaggiata contro di lui dalla fortuna ed infine riuscire ad imporsi battendola definitivamente:

O fra tante procelle invitta e chiara
anima gloriosa, a cui Fortuna
dopo sì lunghe offese al fin si rende
[...]
(*Sonetti e canzoni* 11, 1-3)

Le tre canzoni politiche sono attraversate da un filo conduttore ideale, la riflessione sulla fortuna, che si concretizza nella rimodulazione del medesimo verso in tre distinte ma speculari forme: a «[...] a cui Fortuna dopo sì lunghe offese / al fin si rende» risponde 69, 1 con «Incliti spirti a cui Fortuna arride», lievemente modificato in 89, 69-70 «Beati spirti, a cui per Fato arrise / sì lieto il ciel [...]». Si tratta di piccoli *senhals*, che però danno il polso della forte volontà sannazariana di rendere coeso, sotto ogni profilo, la propria raccolta, indicando il punto focale della riflessione che sta conducendo.

Secondo Sannazaro la fortuna è cieca (*Sonetti e canzoni* 9, 9 «quasi già d'esser cieca or si vergogni») e dunque si rivela ostile in maniera del tutto casuale, non essendo mossa da un principio razionale; tuttavia essa può divenire, come in questo caso, un ottimo banco di prova per permettere a Ferrandino di dimostrare la sua forze e le sue capacità. Inoltre, la Fortuna pur non essendo un'entità ordinatrice ed ordinante è pronta a riconoscere la propria sconfitta arrendendosi all'Aragonese e concedendogli benignamente di raggiungere Napoli, una volta vista in lui la virtù:

tra speranze dubbiose, inferme e lente,
benigna ti consente
la terra e 'l mar con salda e lunga pace,
che rara alta virtù sepolta giace
(*Sonetti e canzoni* 11, 10-14)

Nella parte centrale della canzone l'autore introduce invece il concetto di provvidenza, ontologicamente superiore a quello di fortuna, in quanto frutto del logos, della giustizia e della bontà di Dio. Sannazaro sottolinea più volte proprio la

bontà dei fati divini, che regolano, grazie al loro puntuale intervento, la vita degli individui:

Chi potrà dir fra tante aperte prove
e fra sì manifesti e veri esempi,
che de le cose umane il ciel non cure
[...]
(*Sonetti e canzoni* 11, 57-59)

[...] ma il cielo e l'alte stelle,
che sol per nostro ben son chiare e belle.
[...]
Benigni fati che a sì lieto fine
scorgete il mondo e i miseri mortali
(*Sonetti e canzoni* 11, 69-70 e 85-86)

La fortuna nella concezione sannazariana pare essere mossa da un intrinseco principio di giustizia, nonostante esso sia raramente comprensibile per l'uomo. Essa assume, in questo caso, il ruolo di Nemese, colei che compensa le troppe ricchezze e glorie dispensate. Nella consapevolezza che un giorno l'equilibrio e l'armonia verranno ristabiliti, Sannazaro sente di poter rivolgere ai baroni queste parole, non come anatema bensì come pronostico di un fatto di cui egli ha certezza.

La fortuna ha una natura terrena, in quanto è in grado di muovere solo forze mondane, che l'uomo grazie alla virtù, può contrastare, mentre la provvidenza, proprio perché espressione della divinità ha origine metafisica e ultramondana e manifesta il suo potere grazie all'intervento di entità che l'individuo non solo non può contrastare ma neppure comprendere.

La canzone 69 aggiunge altri importanti elementi per valutare il rapporto tra fortuna e provvidenza, descrivendo in particolar modo gli effetti devastanti dell'azione mutevole e cangiante della prima.

Come noto, in questo testo Sannazaro si rivolge ai baroni ribelli, con tono vagamente minaccioso, per invitarli a tornare sotto l'autorità di Ferrante prima che la situazione precipiti. La situazione, descritta in pochi drammatici versi, appare davvero disperata:

Ahi menti cieche e sorde
de' miseri mortali, ahi mal nato auro,
qual mai degno ristauero
esser pò di quel sangue

del qual la terra già bagnata suda?
(*Sonetti e canzoni* 69, 10-14)

Nonostante la fortuna paia sostenere i baroni, data la sua natura imprevedibile ed irrazionale, come ora li esalta ai più alti onori, potrebbe in breve tempo atterrarli definitivamente non lasciando loro alcuna via di salvezza. Il poeta scandisce la canzone con continui avvertimenti riguardo all'instabilità del fato, che se apparentemente possono sembrare benevoli, sono in realtà delle vere e proprie minacce. Lo stesso, come si ricorderà, aveva fatto De Jennaro, nel sonetto dedicato ad Antonello De Petrucciis, barone ribelle, preconizzando la sua prossima disfatta causata dai rovesci della fortuna.

Sannazaro usa, ancora una volta, l'argomento della fama, ben consapevole che la protervia e l'orgoglio dei baroni possono essere alimentate anche dalla prospettiva di una solenne celebrazione e dalla speranza di venire ricordati per le gesta compiute (69, 23-24 «acciò che il mondo ascolte / vostri nomi più bei dopo mill'anni»); il poeta spera di convincerli a rinunciare al loro progetto politico per riportarsi sotto l'autorità regia («il vecchio padre»), con la promessa di guadagnarsi la gloria anche presso i posteri:

e, come giusti figli,
il vecchio padre, c'or sospira i danni,
liberate d'affanni;
che se mai pregio eterno,
per ben far s'acquistò con lode e gloria,
questo, s'io ben discerno,
farà di voi qua giù lunga memoria.
(*Sonetti e canzoni* 69, 26-32)

Sannazaro è disposto ad ammettere che un ravvedimento da parte dei baroni potrebbe permettere loro di raggiungere la salvezza eterna («il pregio eterno»), acquistando lode e gloria, ma rifiuta di concedere loro un'altrettanto eterna memoria. Data la natura eminentemente laica dei canzonieri aragonesi, ivi compreso quello sannazariano, la negazione dell'eternazione appare già di per sé una condanna: i baroni possono ambire, come massima ricompensa per la loro rinnovata fedeltà, ad una «lunga memoria» che possa durare «mill'anni», ma non certo ad un trionfo immortale, come quello tributato agli aragonesi. La circoscrizione temporale della memoria è di fatto la negazione più evidente della concessione della gloria che, secondo Sannazaro, deve superare non solo la morte, ma anche il tempo.

Alla disfatta baronale contribuiscono in maniera del tutto arbitraria la fortuna, ponendo degli ostacoli imprevisi e facendo mutare repentinamente le condizioni fino a quel momento favorevoli, e con lucida consapevolezza razionale, orientata verso il bene e la giustizia, la provvidenza divina. Ancora una volta, come nella canzone 11, fortuna e provvidenza, seppur opposte per natura, si trovano inconsapevolmente alleate nel decretare la sconfitta dei ribelli e la vittoria di Ferrante. Ai richiami alla casualità del fato, la «torbita inquieta / rota» dei vv. 4-5, si contrappongono gli appelli all'autorità divina, in grado di governare il mondo seguendo un chiaro ed infallibile disegno. In particolar modo il poeta consiglia loro di rinunciare ora, quando la fortuna sembra ancora assisterli, per evitare una rovinosa sconfitta e la conseguente punizione terrena e divina:

sarebbe il tempo da ritrarvi in porto;
che poi, lasso, non val l'ingegno o l'arte,
ne la tempesta grave
[...]

Onde, se i fati ponno
quel che per veri effetti ognor si scorge
quanto più in alto sorge
l'error che acciò v'induce,
tanto fia del cader maggior la pena

rimordendo lor cieco e van desire,
digli che in pianto e doglia
Fortuna volge ogni sfrenato ardire.
(*Sonetti e canzoni* 69, 35-37, 106-110 e 120-123)

Le argomentazioni che invece hanno come fondamento ideologico l'esistenza della provvidenza sono, come è ovvio, fondate su principi opposti: se da un lato i baroni sono messi in guardia dalla casualità degli eventi dall'altra devono temere l'implacabilità della giustizia divina:

rare volte il ciel le cagion giuste
indifese abbandona,
benché forza a ragion talor contrasti.

L'alto e giusto motor che tutto vede
e con eterna legge
tempra le umane e le divine cose,
sì come ei sol là su governa e regge

(*Sonetti e canzoni* 69, 49-51 e 65-68)

I baroni si trovano stretti in una morsa che pare non lasciare loro alcuna libertà, se non quella di adeguarsi alla volontà divina, cui in ogni caso non sarebbero in grado di opporsi.

La compresenza dei concetti di fortuna e provvidenza non appare il risultato, come in altri *corpora* di poeti aragonesi, di un mancato approfondimento ideologico e filosofico, bensì del contrario: Sannazaro dimostra di usare i due termini con estrema consapevolezza critica, ritagliando per ognuno di essi un ruolo specifico, facendo sì che essi non entrino mai in conflitto l'uno con l'altro. La disposizione gerarchica delle due entità, che pare di scorgere, favorisce la possibilità di una compresenza fra di esse, senza conflitti o contraddizioni troppo marcate. Anche nei componimenti amorosi il poeta non usa mai indistintamente fortuna e provvidenza, anzi in alcuni casi le accosta persino, dimostrando che le due forze, pur essendo opposte, possono coesistere proprio perché operano su due livelli diversi.

2. Le farse: *Il trionfo de la fama* e *La presa di Granata*

Il *corpus* farsesco di Sannazaro si compone di appena sei testi, scritti tra gli anni '80 e '90 del Quattrocento. Le prime due – *La predica de' XII heremiti* e *La giovane e la vecchia* – trattano del tema, di derivazione medicea, dell'ammonimento alle donne che rifiutano di concedersi all'amante. La farsa *Venere che cerca Amore* s'ispira in particolar modo all'idillio di Mosco tradotto in latino da Poliziano, mentre l'*Ambasceria del Soldano* traduce i motivi più invalsi della lirica cortigiana, coloriti da un'altrettanto apprezzata componente esotica.

Di tema encomiastico sono invece le due farse composte nel 1492, *Il trionfo della fama* e *La presa di Granata*, che presentano struttura e tematiche affini¹.

Entrambe celebrano la capitolazione di Granata del 2 gennaio 1492, dopo un lunghissimo assedio che aveva messo a dura prova l'esercito di Ferdinando il Cattolico. La presa da parte degli spagnoli dell'ultima roccaforte europea degli Arabi segna di fatto il trionfo del Cristianesimo e lo sgretolamento dell'impero islamico.

La presa di Granata venne rappresentata il 4 marzo durante una festa data da Alfonso duca di Calabria: la farsa è divisa, esattamente come il *Triunfo de la Fama*, in tre blocchi occupati dai monologhi di tre diverse figure, Maometto, la Fede e la Letizia, in cui si fa appello ai valori cristiani, come in numerose canzoni aragonesi già prese in esame. Sannazaro recupera inoltre l'ampio repertorio di immagini e motivi che i poeti napoletani avevano elaborato dieci anni prima per l'esaltazione del duca di Calabria, vicintore dei Turchi ad Otranto. Come osserva Bersani la farsa, dalle evidenti connotazioni trionfali «che necessariamente ha alla base Dante e i *Trionfi* (ma si consideri ancora la mediazione di De Jennaro e Perleoni, nei quali la canzone politica era quasi sempre proposta come sogno allegorico e immaginazione preveggenze), ha però una precisa fonte ovidiana nella II elegia del quarto libro dei *Tristia*»², in cui il poeta immagina il trionfo di Augusto e Tiberio per la campagna dell'11. Effettivamente in questo caso la sfilata trionfale è esemplata soprattutto sul modello classico e solo in misura minore sui capitoli petrarcheschi, anzitutto perché non si tratta di un trionfo allegorico, bensì di uno che celebra una vittoria storica realmente avvenuta ed in secondo luogo perché

¹ A proposito si veda C. Nocilli, *La presa di Granata e il Triunfo de la fama, musica e politica nelle farse di Jacopo Sannazaro (1492)*, in D. Boillet – A. Pontremoli, *Il mito d'Arcadia. Pastori e amori nelle arti del Rinascimento, Atti del Convegno internazionale di Studi di Torino, 14-15 marzo 2005*, Firenze, Olschki, 2007.

² M. Bersani, *Ricerca*, p. 526.

Sannazaro distingue vinti e vincitori, a differenza dei *Triumphs* in cui la schiera che seguiva il carro era accomunata da uguale sorte.

Nonostante siano presenti due prosopopee allegoriche, la Fede e la Letizia, la farsa, dai solidi contorni storici, ricorre solo di rado a immagini simboliche.

Il *Triunfo de la fama*, rappresentato appena due giorni dopo, il 6 marzo 1492, alla presenza di Federico, seppur di tema affine presenta alcune caratteristiche che lo avvicinano maggiormente all'esperienza lirica sannazariana, seppur con delle necessarie semplificazioni imposte al testo per ragioni di genere. Diviso anch'esso in tre sezioni con tre monologhi distinti, il *Triunfo* torna su un tema caro a Sannazaro, ovvero l'ottenimento della gloria anche e soprattutto per mezzo della poesia.

La presentazione della materia viene affidata a Minerva, rappresentata con i suoi attributi tradizionali, rametti di ulivo e corazza dorata, sintesi perfetta di vigore intellettuale e prestanza militare. La dea ricorda nuovamente la vittoria del Cattolico sui musulmani, ribadendo, nella parte conclusiva del suo intervento, la continuità dinastica dello spagnolo con gli Aragona di Napoli. A questo punto fa la sua comparsa la Fama, condotta su un carro dorato trainato da due elefanti, con una corona di alloro sul capo. Come si ricorderà, l'elefante è l'animale più rappresentativo del trionfo romano, che già Alfonso il Magnanimo aveva voluto nella sfilata celebrativa per il suo ingresso nella capitale partenopea. L'elefante era inoltre ricordato nei commenti al *Triumphus Fame* petrarchesco e difatti De Jennaro, seguendo tale suggestione, ne *Le sei età de la vita* lo pone alla guida del carro della Decrepitezza.

Le parole pronunciate dalla Fama confermano quanto Sannazaro aveva ampiamente espresso nel suo canzoniere, ovvero che soltanto attraverso la celebrazione poetica è possibile ottenere il giusto riconoscimento per le imprese compiute:

tal che collor,che in mille e 'n mille carte
per me son celebrati e son sì chiari
seguendo l'orme mie per ogne parte
[...]
(*Triunfo de la fama*, 99-101)

Tornano inoltre immagini topiche della lirica sannazariana, come l'allusione al nome come espressione dell'essenza dell'individuo, collettore simbolico e sacrale di doti morali e intellettuali:

onde il tuo nome, c'ogge qui rimbomba
pien di tutte virtù, di tutte grazie,
s'alzarà a volo a guisa di colomba.
(*Triunfo de la fama*, 129-31)

Il terzo personaggio a prendere la parola è Apollo, dio che dà forma immortale alla fama:

[...] ogne gran cosa,
quantunca gloriosa et eccellente,
quantunca tra la gente sia pregiata,
si non è illustrata in chiaro stile
d'un bel parlar gentile in la mia corte,
sùbito sente morte. [...]
(*Triunfo de la fama*, 146-49)

Nuovamente il nome dei protagonisti del *Triunfo*, seppur pronunciati parcamente, diventano il vero fulcro della celebrazione poetica a conferma del primato del piano linguistico su quello della realtà: la persona è integralmente rappresentata dal nome che le è stato imposto e dunque l'eternazione di esso garantisce l'immortalità delle virtù e delle imprese compiute. Tuttavia a differenza del canzoniere dove tale concezione era portata alle sue estreme conseguenze, per cui non solo le gesta, ma addirittura i nomi, circondati da un'aura magica e sacrale, non potevano essere pronunciati, qui il livello del lirismo, determinato dal genere, appare nettamente inferiore tanto che l'identificazione dei personaggi non lascia spazio a dubbi o incertezze.

3. La poesia latina

Seppur la produzione latina di Sannazaro non rientri – per ragioni essenzialmente di ordine linguistiche – nel *corpus* indagato, non si potrà fare a meno di considerare brevemente le caratteristiche principali di questi componimenti, mettendoli a confronto con gli esiti della poesia politico encomiastica volgare.

Anzitutto bisogna ammettere che in questi testi l'autore mostra un atteggiamento più in linea con quello osservato dalla maggior parte dei poeti napoletani nel tessere elogi e panegirici ai regnanti.

Se nel canzoniere egli aveva sublimato costantemente, fino a renderlo irricognoscibile, ogni riferimento alla realtà storica, qui si mostra più propenso a inglobare dettagli extratestuali che possano consentire una più facile identificazioni di personaggi e situazioni.

Ciò può essere in parte dovuto al fatto che molti di questi componimenti vengono ideati dopo il crollo della dinastia aragonese, come è il caso delle *Piscatorie* e pertanto era necessario rendere perspicuo l'oggetto dell'encomio.

1. *Le egloge piscatorie*

Le *Piscatorie*¹, che come si è detto inaugurano una tradizione di genere mutuata dalla poesia bucolica, in cui ai pastori si sostituiscono i pescatori, furono pubblicate per la prima volta nel 1526 ed in seguito nel '35 per i tipi di Paolo Manuzio.

La raccolta comprende cinque egloghe più un breve frammento che avrebbe dovuto costituire il nucleo della sesta.

¹ L'edizione di riferimento rimane tutt'oggi quella di Mustard (*The piscatory Eclogues of Jacopo Sannazaro*, ed. with introd. and notes by W. P. Mustard, John Hopkins University Press, Baltimore, 1914); più di recente le *Piscatorie* sono state pubblicate, corredate di traduzione, in J. Sannazaro – A. Ongaro, *Canti del Tirreno*, a cura di M. Lucignano Marchegiani, Roma, Aracne, 2000. Per la bibliografia critica si vedano almeno F. Tateo, *Per una lettura critica dell'opera latina del Sannazaro*, in «Convivium», 25 (1957), pp. 413-427, poi in *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967, B. Puleio, *Il metodo di lavoro di Jacopo Sannazaro*, in «Critica letteraria», 2 (2003), pp. 267-77 e C. Salemme, *Il canto del Golfo. Le eclogae piscatoriae di J. Sannazaro*, Napoli, Loffredo Editore, 2007.

Come per la produzione volgare, anche nelle *Piscatorie*, l'autore rivendica la propria totale fedeltà alla dinastia aragonese ed in particolar modo a Federico, per cui nutriva un sincero e profondo affetto.

Nei primi versi della III ecloga egli rievoca il drammatico momento della partenza da Napoli per la Francia del re depresso:

[...] His, inquit, ab oris
(Ah dirum exsilium) nostrae solvere carinae,
quum Regem post bella suum comitata juventus
ignotis pelagi vitam committeret undis.
(*Piscatoriae* III, 13-16)

Tra quei giovani che decisero di seguire Federico nel suo esilio vi era, come noto, anche Sannazaro. La toccante rappresentazione di questo momento riflette il dramma umano che il poeta visse in prima persona: avendo legato in maniera indissolubile il proprio destino a quello della casata regnante, nel momento in cui gli Aragonesi persero tutto anche Sannazaro si trovò nella medesima condizione.

Ma è soprattutto la egloga IV, sospesa tra la malinconica rassegnazione per un passato ormai concluso e l'incredula speranza per un rinnovato futuro di gloria, ad avere un forte significato politico.

Modellata sul palinsesto della VI egloga virgiliana, questo testo sannazariano, rivolto al figlio di Federico, Ferdinando, tenta di riconsegnare idealmente il trono e la corona di Napoli al legittimo successore dell'ultimo re.

L'autore, nelle vesti mitologiche di Proteo, appare mosso inizialmente dal dovere di rinarrare le antiche glorie dei regnanti aragonesi per mostrare a Ferdinando le bellezze d'Italia e quanto esse possano donare piacere; l'obiettivo è convincerlo a riconquistare ciò che venne sottratto al padre:

Telluris primos carae dicamus honores,
dum radiis fervens medium Sol excoquit aequor.
Tu vero patriae juvenis decus, edite caelo,
spes generis tanti, seu te nimbose Pyrene
pro dulci Latio, pro nostris detinet arvis,
seu vagus objecto munimine claudit Iberus;
[...]
Nam mihi, nam tempus veniet, quum reddita scepra
Parthenopes, fractosque tua sub cuspide reges
ipse canam [...]
(*Piscatoriae* IV, 5-10 e 16-17)

Se la celebrazione degli Aragonesi e l'orgogliosa rivendicazione della loro legittimità a regnare sul trono di Napoli era, fino alla caduta di Federico, un servizio dovuto, a quest'altezza cronologica l'operazione compiuta da Sannazaro da encomio si tramuta in sublimazione poetica di un progetto sovversivo.

Le parole del poeta sono tanto più coraggiose se si pensa che erano rivolte ad una dinastia ormai totalmente decaduta che non poteva contare su alcun appoggio politico, a differenza della Spagna che oltre ad imporre il proprio potere in Europa si stava costruendo un impero oltre-oceano.

Dopo aver rapidamente riportato alla memoria i miti del golfo partenopeo, Proteo esalta le bellezze di Napoli aragonese; non più, dunque, leggende e creature immaginarie, non più splendori naturali del mare, della fauna e della flora, ma opere volute e pensate dall'uomo.

Il poeta allude difatti alle condutture di acque che, passando sotto le mura, recano in città le acque sorgive della Bolla (*Piscatorie* IV, 63 «[...] liquidos fontes subter cava moenia ducit»), alle fortificazioni e alle strutture edilizie volute dagli Aragonesi a cominciare da Alfonso il Magnanimo (*Piscatorie* IV, 64-65 «Adtollituque arces, et culmina montis aequat / tectorum[...]»), alla ricostruzione di Castel Nuovo, di Castel dell'Ovo ed infine alla fortificazione dell'intera area del porto (*Piscatorie* IV, 65 «[...] vastas protendit in aequora moles»).

Insomma, le bellezze di Napoli paiono avere origini recenti, anzi recentissime e dipendono integralmente dall'azione degli Aragonesi. A differenza degli altri luoghi del golfo il mito di Napoli appartiene alla storia e ad un passato che molti in quegli anni erano stati in grado di vedere e vivere. Ciò conferma la tendenza dei poeti napoletani a chiudere gli orizzonti temporali per concentrarsi soltanto sul recente passato – attribuendo agli Aragonesi ogni merito di gloria – e sul futuro, con una fortissima spinta palingenetica, che in questo testo è chiaramente avvertibile.

Come già nell'*Arcadia*, Sannazaro abbandona l'atmosfera sospesa ed elegiaca delle egloghe peschereccio per introdurre elementi di concreto realismo, facilmente intelligibili (a differenza di quelli presenti nei componimenti bucolici).

Salemme, mettendo a confronto questo testo con la sesta bucolica virgiliana, ricorda come in quest'ultima, nella sezione conclusiva, sia menzionato Apollo, mentre qui siano invece ricordate le gesta degli Aragonesi:

Postremo reges, regumque ex ordine pugnas
enumerat, bellique artes, et praemia narrat.
Addit tristia fata, et te, quem luget ademptum
Italia infelix (sive id gravis ira Deorum,

seu fors dura tulit) trans altas evehit Alpes.
(*Piscatoriae* IV, 79-83)

L'encomiastica aragonese si conferma essere una poesia di eroi, non di dei. Seppur non manchino paragoni con le divinità essi non sono mai sviluppati né approfonditi. Sono semmai le figure della classicità a rappresentare un modello, a divenire il termine di paragone per definire la grandezza dei moderni. Ed anche qui il confronto con la bucolica virgiliana mette in luce il principio fondante dei panegirici aragonesi: i monarchi sono figure storiche che agiscono in una realtà concreta e presente. La statura tragica ed eroica dei monarchi aragonesi si misura anche a partire dalla loro incapacità di imporsi e quindi di saper sfruttare, secondo le opportunità politiche del momento, le loro virtù. Intrappolati in un mondo ideale, che loro stessi hanno contribuito a costruire, gli Aragonesi vedono riconosciuta la loro grandezza soltanto in poesia, mentre la storia, molto più duramente, li condanna alla sconfitta.

L'egloga si apre sui toni dell'orgogliosa speranza, ma si chiude con un sentimento di cupa rassegnazione: il poeta non osa ribadire anche nella conclusione i suoi sogni di riconquista, forse perché sa bene che la situazione del giovane Ferdinando è talmente critica da non consentirgli alcuna impresa. Egli torna dunque all'amato Federico, al suo esilio forzato chiudendo l'egloga sull'atto finale del dominio aragonese di Napoli.

2. *Gli epigrammi, le elegie e le odi*

Sannazaro si dedicò inoltre alla produzione di elegie ed epigrammi, rispettivamente raccolti in sillogi di tre libri ciascuna². I temi spaziano dall'amoroso all'occasionale, dal mitologico all'encomiastico.

Come si è già visto per il canzoniere volgare, anche negli *Epigrammi* e nelle *Elegie* il poeta si rivolge agli amici del circolo antiniano, dedicando loro componimenti per specifiche occasioni (come l'epigramma I, 7 *De natali Altilii vatis* scritto per celebrare il compleanno del poeta Altilio o il I, 11 *De partu Nisaeae, Charitei coniugis*, per la nascita di una figlia di Cariteo e della moglie Petronilla, rinominata dagli accademici, tra cui anche Pontano, Nisea) rivendicando l'importanza e la profondità intellettuale del sentimento di amicizia. In II, 10 *De*

² Per gli Epigrammi si cita da C. Frison, *Gli epigrammi di Jacopo Sannazaro, nell'edizione aldina del 1535*, Padova, Il Poligrafo, 2011; per le elegie invece si ricorre alla più datata J. Sannazaro, *Egloghe, Elegie, Odi, Epigrammi*, introduzione e note a cura di G. Castello, Milano, C. Signorelli, 1928.

Summontii pietate, Sannazaro celebra la sincera pietà di Summonte che onora gli amici venuti a mancare curando le loro opere e rendendoli così eterni:

Parva loquor: cultis reparat monumenta libellis
cum possint longam saxa timere diem.
At tu, vivaci quae fulcis nomina fama,
poscenti gratas, Musa, repende vices
ut, quoniam dulceis optat sic vivere amicos,
vivat, et in libris sit sacer ille meis.
(*Epigrammata* II, 10 *De Summontii pietate*)

Egli inoltre dà sfoggio di cultura classica e umanistica, facendo più volte appello alla mitologia antica e rievocando non solo i poeti della latinità ma anche i sodali pontaniani.

Nella raccolta di epigrammi l'allusione o il rimaneggiamento del mito può dare luogo a graziose scenette, schermaglie e facezie, oppure può essere sfruttato variamente per finalità celebrative (paragoni impliciti o espliciti con dei ed eroi classici, dichiarazioni di superiorità delle virtù dei moderni rispetto a quelle degli antichi, ecc...) o per contro con l'obiettivo di vituperare alcuni personaggi del presente.

Così Ferrandino viene riconosciuto da Fauno quale Marte o Febo (*Ep.* I 19 *De Ferdinando iuniore*, 5 «Seu Mars, sive alto Phoebus descendis Olympo») e poco oltre la dea Diana ne esalta l'abilità nell'arte venatoria, superiore persino a quella delle sue ninfe (*Ep.* II, I, 23 *De Diana et Ferdi* 2-4 «Atque ait: “huc, Nymphae, concedite; nanque propinquat / qui regat in saevas certius arma feras”); infine in II 47 *De Ferdinando iuniore*, il re, per il valore che già ha dimostrato, è paragonato a Nestore e ad Antiloco («Si merita audieris Ferrandi, Nestora credas; / si numeres annos, dixeris Antilochum»).

Nella raccolta si incontrano inoltre numerosi componimenti dedicati agli Aragonesi, ed in particolar modo a Federico: al di là della celebrazione encomiastica, Sannazaro conferma la convinzione che solo e soltanto la poesia possa dispensare gloria eterna. Il poeta è quindi un «vate», un profeta di verità che, in virtù del suo dono, è in grado di antivedere il futuro e di trasmetterlo agli altri.

Sin dal primo epigramma il poeta dà di se stesso la definizione di vate, dichiarando che fu lo stesso Federico a consentirgli di divenire tale:

Scribendi, studium mihi tu, Federice, dedisti,
ingenium ad laudes dum trahis omnes tuas.

Ecce suburbanum rus et nova praedia donas:
fecisti vatem, nunc facis agricolam.
(*Epigrammata*, I, 1 *Ad Federicum regem*)

Sannazaro scrisse l'epigramma di ringraziamento a Federico dopo che quest'ultimo, nel 1499, gli aveva fatto dono di alcune terre, tra cui la villa di Mergellina. Egli dichiara che con questa offerta l'Aragonese l'aveva reso agricoltore, ma ciò che più conta è che ancor prima, Federico l'aveva reso vate: Sannazaro ha così modo di confermare che non la poesia amorosa bensì quella encomiastica è in grado di elevare il poeta alla gloria apollinea, rendendolo addirittura un vate sostenuto dall'ispirazione divina.

La collocazione dell'epigramma in posizione proemiale ne enfatizza ancora di più l'importanza, dando un senso all'intera silloge e soprattutto distinguendo gerarchicamente i testi che la compongono.

Nell'elegia che apre il III libro, sempre dedicata a Federico, Sannazaro ribadisce con ancora maggiore forza i medesimi concetti, distinguendo lirica erotica da poesia eroica:

Ergo ego fallaci tantum servire puellae
natus, et adverso semper amore queri?
Nec me Pieria spectabit Phoebus in umbra
inter certantes carmina ferre choros?
[...]
Ardua sunt tentanda; novas en, carmina vires
sumite: per durum Gloria anhelat iter.
[...]
Non ego nunc molles meditor lascivus amores,
nec iacio ad surdas carmina blanda fores.
Maior ad heroes ne sublevat aura coturno
Maior et in nostro personat ore Deus.
Laetus ades, Federice, tuas ex ordine laudes
exequar: auspiciis fama petenda tuis.
(*Elegie* III 1, 1-4, 11-12 e 19-24)

L'ultimo distico della citazione assicura inoltre che il poeta era ben consapevole che dalla celebrazione encomiastica sarebbe scaturita la fama eterna in parte per l'altezza della materia trattata e in parte per l'ispirazione poetica concessa da Apollo.

Come nel canzoniere, Sannazaro precisa che solo la poesia è in grado di garantire all'Aragonese l'immortalità, nella consapevolezza che la consacrazione politica si ottiene solo attraverso quella poetica:

[...]
Sed certat magnos virtus anteire parentes,
aeternum et vera laude parare decus.
nec tua facta olim titulo breve marmor habebit.
Immensum magni carminis illud opus.
(*Elegie* III, 1, 29-32)

L'elegia prosegue con un'esaltazione di Federico, intessuta di parallelismi con dei ed eroi classici in cui i riferimenti alla storia seppur trasfigurati rimangono ben riconoscibili.

In *Epigrammi*, I, 9 – *De speditione Alfonsis regis* – che celebra la spedizione di Alfonso contro i Turchi ad Otranto, Sannazaro insiste nuovamente sull'identificazione di poeti e vati: «Venturos olim Romana ad moenia Turcas / dixerunt vates: credite, vera canunt» (I, 9, 1-2)³.

Se nella lirica volgare Apollo assumeva soltanto il ruolo di protettore della poesia, in quella latina egli diviene anche, come vuole la tradizione, l'ispiratore di profezie sul futuro: la creazione artistica diviene dunque verità incontestabile.

Ma ancora più significativi, per il discorso che si sta seguendo, sono i versi di I, 32 in cui l'autore espone con chiarezza quale sia il compito affidato ai poeti e quali siano i loro poteri:

Ferrum putre situ spumanti fervet aceto,
mandet ut aeternis scripta voluminibus.
Scilicet hoc illud: vatum volitare per ora
Hoc est, Pyramidas vincere, Nile, tuas.
(*Epigrammata*, I, 32 *Atramentum scriptorium*, 1-4)

Come sottolinea la curatrice dell'edizione di *Epigrammi* (p. 112), tutta la raccolta è intessuta di allusioni all'arte eternatrice dei poeti, le cui virtù sono richieste non solo dai sovrani ma anche da amici e amanti. Nell'epigramma II, 5 *Ad Mathonem* Sannazaro tratteggia con ironia la figura di Matone che per ottenere l'immortalità poetica grazie ai versi del poeta gli invia i prodotti del suo orto: «Ut mandem victura meis tua nomina cartis / dicis amicitiam te, Matho, velle meam»

³ In *Elegie* II 9, Sannazaro rivendica per il poeta la possibilità di vaticinare il futuro: «Atque utinam mea me fallant oracula vatem, / vanus et a longa posteritate ferar».

(*Ep.* II, 5, 1-2). Indipendentemente dalle azioni compiute, dunque, la poesia sarebbe in grado di eternare il ricordo anche di un individuo che nella vita non ha compiuto nulla che sia degno di memoria.

Sannazaro inoltre si definisce più volte compagno delle Muse, così come il poeta Omero vive tra gli dei come un loro pari (II, 6 *De patria Homeri* «Smyrnia, Rhodos, Colophon, Salamin, Ios, Argos, Athenae, / cedit iam: coelum patria Maeotide est»).

Nell'elegia che apre il secondo libro, dedicata ad Alfonso II, l'autore compone un lungo elenco di modelli letterari, composto da Virgilio, Ovidio, Propertio e Orazio, cui vorrebbe – se Apollo glielo concedesse – accostarsi. Ma, se finalmente riuscisse a godere dell'ispirazione apollinea, non canterebbe le gesta degli eroi antichi, ma le imprese compiute dagli Aragonesi. Con la tecnica della preterizione Sannazaro trova così il modo di rievocare le grandi vittorie di Alfonso il Magnanimo e dei suoi figli e nipoti, sino ad Alfonso II.

Come già si è detto, l'autore mostra nei testi latini una maggiore disposizione ad accogliere riferimenti storici più chiari e circostanziati. Egli si premura infatti di descrivere come avvenne la conquista del Regno di Napoli da parte di Alfonso, sostenendo che il re spagnolo godette dell'ausilio divino, allo scopo di legittimare la sua azione:

ac patriae arva peti suae, nec longa moratus
ultores rursum ducit in arma Deos.
Obsessamque intrat Nymphis comitantibus urbem
(*Elegie*, II, 1, 35-37)

Seguono poi fugaci ma chiarissimi accenni all'assedio di Otranto e alle numerose campagne di Alfonso duca di Calabria, condotte tra gli anni '70 e '80 del Quattrocento.

Il poeta conclude di non potere proseguire oltre a causa dell'amore che lo tiene legato al suo pesante giogo. Quest'ultima amara considerazione ribadisce la dicotomia tra poesia amorosa e poesia epica, l'una destinata a far morire il poeta in atroci sofferenze, la seconda in grado di condurlo all'immortalità.

Se nelle odi e nelle elegie Sannazaro confina i riferimenti storici all'interno di celebrazioni encomiastiche, negli epigrammi allude più puntualmente a situazioni contemporanee pronunciando giudizi severi su personaggi coevi come i Borgia, Innocenzo VIII, Alessandro VI, Adriano V, Leone X, lasciandosi andare talvolta ad una sottile ironia magistralmente tradotta in pochi versi lapidari.

Si veda, per esempio l'epigramma I, 38 *De Innocentio VIII pontifice Max* in cui il poeta ironizza sulla numerosa progenie del pontefice: «Innocuo priscos aequum est debere Quirites: / progenie exhaustatem restituit patriam».

Alla produzione latina di Sannazaro appartiene infine il poema latino in esametri, dal titolo *De partu Virginis*, sulla nascita di Cristo. Esso fu dato alle stampe a Napoli, nel 1526, per i tipi di Antonio Frezza, e dedicato a papa Clemente VII. L'opera si articola in tre parti, al cui centro vi è ovviamente l'evento della natività. Ma ormai per Sannazaro il regno aragonese appariva lontano, il suo re era morto ed anche le speranze di un loro ritorno sul trono di Napoli si erano ormai spente.

11.

LO SGUARDO DEI VINTI: I *SONETTI* DI GIAN ANTONIO DE PETRUCIIS

Si è più volte fatto riferimento nel corso del presente lavoro alla congiura dei baroni e al suo esito nefasto per il segretario regio Antonello De Petrucciis e il nobile Francesco Coppola, ritenuti gli ideatori del progetto sovversivo contro Ferrante. Si è più volte visto inoltre come gli scrittori aragonesi affrontassero la questione e come unanimemente prendessero le parti del re condannando i ribelli.

In particolar modo De Jennaro, nelle *Rime*, nella *Pastorale* e ne *Le sei età della vita*, scaglia duri anatemi contro Antonello De Petrucciis, nominando in maniera inequivocabile il bersaglio dei suoi strali. Allo stesso modo Giovanni Cosentino dedica la quarta epistola metrica, scritta, secondo la fictio da Ippolita Sforza al marito, all'argomento, assumendo la prospettiva del potere regio. Infine Rustico Romano, nella *Satyra morale et profetica*, pur conducendo una riflessione più ampia sul fato e libero arbitrio, biasima i due baroni ricordandone il nome sin nel titolo del suo componimento.

Il punto di vista dei baroni e le loro convinzioni politiche giungono sino a noi quasi esclusivamente attraverso la lente deformante della propaganda regia; allo stesso modo l'immagine della corte e dei regnanti viene pensata e promossa all'interno della corte stessa con la costante approvazione dei monarchi.

L'esile canzoniere composto da Gian Antonio De Petrucciis, figlio di Antonello, durante i quattro mesi di prigionia nella torre di San Vincenzo¹ che precedettero la condanna capitale, ci restituisce un'immagine non ufficiale della corte aragonese, che fa svanire, del tutto o quasi, l'aura di idealità politica ed etica con cui la letteratura e la storiografia napoletana avevano circondato i regnanti.

La silloge di De Petrucciis, conservata in unica copia nel manoscritto del cod. XIII D 70 della Biblioteca Nazionale di Napoli è ed era, sin dai tempi della prima edizione, in pessime condizioni, tanto che alcuni sonetti – fortunatamente non molti – risultano in parte illeggibili.

Il manoscritto petrucciiano ricevette una notevole attenzione a partire della seconda metà dell'800: nel 1859 Stanislao D'Aloe arricchisce l'ampio profilo biografico di Gian Antonio, accolto nell'introduzione alla sua edizione di C. Porzio, *La congiura dei baroni nel regno di Napoli*, con una scelta antologica di sonetti; in seguito la silloge viene edita integralmente nel 1879 da J. Le Coultre e V. Schultze, nel 1926 da Enrico Perito, ed infine, nel 2013 da Emiliano Picchiorri².

L'edizione Perito ha l'indiscusso merito di aver corredato i testi di un'ampia introduzione che comprende una puntuale ricognizione storica a proposito della congiura dei baroni e del successivo processo, un'altrettanto dettagliata biografia di Gian Antonio e un'accurata disamina delle suggestioni culturali e filosofiche della sua opera.

La recentissima edizione Picchiorri non si discosta di molto dalla Perito se non per l'adozione di scelte linguistiche più conservative e per un ordinamento dei componimenti leggermente diverso. Purtroppo i testi appaiono ancora più lacunosi rispetto alle edizioni precedenti, forse per un ulteriore peggioramento delle condizioni del manoscritto. Picchiorri offre in appendice un'esaustiva analisi della lingua dei sonetti cui si aggiungono più generiche osservazioni sul napoletano quattrocentesco.

Secondogenito di Antonello, Gian Antonio De Petrucciis, conte di Policastro, nacque a Napoli nel 1456 ed entrò a far parte, sin dalla giovane età, della corte

¹ La torre di San Vincenzo, abbattuta nel XVIII sec. Sorgeva su un isolotto di fronte al porto, proprio di fronte a Castelnuovo.

² G. A. De Petrucciis, *Sonetti composti per M. Johanne Antonio de Petrucciis, Conte di Policastro pubblicati per la prima volta dietro il manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli* da J. Le Coultre e V. Schultze, Gaetano Romagnoli, Bologna, 1879; E. Perito, *La congiura dei baroni e il conte di Policastro, con l'edizione completa e critica dei sonetti di G. A. De Petrucciis*, Laterza, Bari, 1926; G. A. De Petrucciis, *Sonetti*, a cura di E. Picchiorri, Roma, Salerno, 2013, da cui si cita. Si vedano inoltre F. Tateo, *Giannantonio de Petrucciis e l'umanesimo napoletano*, in Id., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, pp. 111-128; E. Picchiorri, *Per una nuova edizione critica dei Sonetti di Giovanni Antonio De Petrucciis*, in «La lingua italiana», 5 (2009), pp. 57-67.

aragonese di Ferrante. Egli ricevette una raffinata educazione umanistica ed ottenne da Giovanni Pontano il prestigioso riconoscimento di essere accolto nella sua Accademia.

Per volere del padre egli sposò, pochi giorni prima dell'arresto, Sveva Sanseverino, appartenente ad una delle più nobili e potenti famiglie del regno; l'unione avrebbe dovuto cementificare l'alleanza dei baroni, che già avevano ordito la cospirazione contro Ferrante.

Egli fu arrestato, insieme al padre e al fratello Francesco, la sera del 13 agosto 1486 a Castelnuovo, in occasione della festa di nozze tra una nipote del re e il figlio di Francesco Coppola, conte di Sarno; l'occasione e le modalità in cui si svolse l'arresto fanno ancora una volta luce sui metodi di Ferrante: come durante la prima congiura dei baroni, il monarca aveva assicurato clemenza verso il suo attentatore Marino Marzano – per poi imprigionarlo a vita – anche in questo secondo episodio di ribellione egli aveva dato l'ordine di arresto dopo aver garantito l'amnistia; il matrimonio, difatti, altro non era se non il pretesto per radunare i maggiorenti del regno, tra cui ovviamente i De Petrucciis e molti altri ribelli, senza destare alcun sospetto e concludere così gli arresti. Per la seconda volta il re aveva vinto con l'astuzia mascherando i suoi piani con la magnanimità.

Ancor prima che venisse celebrato il processo, Gian Antonio venne spogliato di tutti i suoi beni, compreso il titolo nobiliare e il fondo di Policastro dato in seguito a Gian Giacomo Trivulzio, capitano generale dell'esercito napoletano.

Emessa la sentenza di colpevolezza il 13 novembre 1486, De Petrucciis venne ucciso per decapitazione l'11 dicembre.

Egli dedicò la raccolta al suo carceriere, che, come dimostrò Perito, era Giovanni da Justo.

Il canzoniere si compone di 77 sonetti, un sirventese e due epistole in prosa, sempre rivolte al carceriere. Vi sono inoltre tre testi in lingua castigliana, una *invenciòn* per la nobildonna Anna Cabrera, una *glosa* «Sin remedio de mi bevir» e la lettera dedicatoria che la precede; questi ultimi due pezzi recano la firma di Furtado de Mendoza³.

La raccolta appare ostentatamente ricca di reminiscenze classiche, filosofiche e letterarie, mentre più radi sono i riferimenti alla tradizione poetica

³ Vd. C. De Nigris, *Poesie castigliane nel ms. XIII D 70 della Biblioteca Nazionale di Napoli (NN1)*, in «Cancionero general», 6 (2008), pp. 63-85. La studiosa nega che Furtado de Mendoza potesse essere uno pseudonimo di De Petrucciis, anche perché il contenuto dell'epistola in castigliano è in contrasto con i toni e i temi espressi nel resto della raccolta. Tuttavia non è ancora stato chiarito chi questo Furtado potesse essere e perché alcuni suoi testi sono inseriti nella raccolta petruciana.

volgare. Data la natura stilistica dei sonetti e il mancato avvicinamento ai moduli narrativi tipici del petrarchismo, il canzoniere è difficilmente accostabile ad altri esemplari quattro-cinquecenteschi. Inoltre la mancanza di uno studio sistematico della poesia volgare conduce De Petrucciis a compiere delle scelte linguistiche che contrastano in modo netto con la lingua volgare aulica, esemplata sul modello toscano costringendolo ad adottare termini del dialetto napoletano.

Ogni componimento è preceduto da una didascalia, a conferma del fatto che la pratica di apporre rubriche esplicative che dessero lumi sul contenuto e la composizione del testo era talmente invalsa in età rinascimentale da divenire quasi imprescindibile anche quando era esclusa una fruizione cortigiana o una lettura occasionale.

La raccolta accoglie le riflessioni filosofico-esistenziali di un uomo che, ormai consapevole di essere giunto al termine della propria vita, medita a proposito della natura umana, delle ipocrisie della corte che fino a poco tempo prima frequentava, e del fato, che pare non lasciare spazio ad alcuna volontà di autodeterminazione.

1. *L'amore*

Il tema amoroso ha, nel canzoniere petrucciano, un'importanza decisamente modesta: i pochi testi che trattano dell'amore, dedicati a tre diverse donne, sono raccolti in piccole microsequenze e descrivono relazioni talmente diverse da essere, in una certa misura complementari.

La prima donna, chiamata con lo pseudonimo di Virbia, secondo Coultre-Schlitz e Perito, dovrebbe identificarsi con Ippolita D'Avalos, sorella di Alfonso – celebrato da Cariteo nel III cantico delle *Methamorfosi* – e di Beatrice, moglie di Gian Giacomo Trivulzio.

Probabilmente i due giovani – come suggerisce ancora Perito – si conobbero in tenera età e condivisero un comune orizzonte di interessi culturali tanto che il loro rapporto evolse in una relazione affettuosa.

I sonetti dedicati alla nobildonna sembrano confermare che l'amore che legava De Petrucciis e la D'Avalos fosse fondato su una profonda intesa intellettuale ed escludesse invece sfumature sensuali; egli parla alla donna con toni delicati, ricordando con delicata malinconia i momenti perduti dell'infanzia e della giovinezza trascorsi insieme:

Et stame ne la mente fisso sito

el locho, el tempo ch'ebbemo furtato,
et per te, anima mia, haver salvato
– ià te ricorda? – me franse lo dito.
(*Sonetti 27, 5-8*)

Il sonetto successivo, il 31, sempre dedicato a Virbia, si configura come un prolungato paragone tra il poeta e numerosi amanti classici, mitologici e letterari. È evidente che con questi versi, oltre a ribadire la propria fedeltà alla donna, molto più profonda rispetto a quella dimostrata dagli amanti ricordati, egli voglia condividere con Ippolita una comune passione letteraria, creando un virtuosistico gioco di parallelismi.

Nel 32 sfruttando nuovamente la forma della «comperazione» con personaggi della storia romana, il poeta dichiara che nessuno fu tanto felice quanto lui nel momento in cui riuscì ad entrare in possesso di un indumento (probabilmente un guanto) dell'amata.

De Petrucciis dedica a Virbia altri due testi, il 73, sempre intessuto di reminiscenze letterarie classiche e l'83 che chiude la raccolta. Dato che non è possibile sapere quale fosse la volontà dell'autore rispetto all'organizzazione dei componimenti non è neppure possibile stabilire se questa collocazione fosse provvisoria o definitiva: se tale scelta fosse stata compiuta per volontà dell'autore, il testo, e conseguentemente tutto ciò che Virbia incarna – l'affettuosa amicizia e la passione per i classici – assumerebbero un rilievo fondamentale nell'economia della raccolta.

Ciò che senza dubbio si può rilevare è che il poeta escluse di optare per una tradizionale svolta penitenziale o per un ripiegamento religioso, continuando invece a riaffermare un'etica laica.

Frapposti ai sonetti 27, 31 e 32 dedicati a Virbia, l'autore colloca altri testi rivolti ad una seconda donna, Glycoris, di cui purtroppo non si conosce l'identità; come ha osservato Perito si può escludere che si tratti di un secondo nome dato a Virbia poiché nella didascalia del son. 57 il poeta definisce Glycoris «namurata secunda».

In questo caso De Petrucciis, adeguandosi ai canoni petrarchisti, descrive le bellezze della donna, coinvolgendo, a differenza dei testi per la D'Avalos, anche la sfera fisica e sensuale. Addirittura per alcuni versi del son. 33 non è da escludere, come già suggeriva Perito, un sovrassenso sessuale:

El fiero ariete con su' greve mole,
che porta a le cità grande terrore,
fa arrender quelle per lo su' furore,

no havea accostato a le tue torriole
(*Sonetti* 33, 5-8)

Infine il poeta ha qualche parola di affetto anche per la moglie Sveva, da cui era stato separato, a causa dell'arresto, dopo solo ventidue giorni di matrimonio. Questa relazione, seppur dipinta con tenerezza, è l'unica ad essere soggetta a regole e prescrizioni formali; inoltre il vincolo istituzionale che lega i due sposi non è il frutto di una libera scelta ma la conseguenza di maneggio politico voluto proprio per rafforzare l'unione dei baroni ribelli.

Nel 56 egli ricorda proprio la drammatica circostanza dell'arresto e immagina il dolore provato dalla donna nel saperlo imprigionato lontano da lei. Da questi versi traspare, nonostante un certo decoroso distacco, un affetto sincero, testimoniato dall'esordio «Cara moglie da me tanto amata / vintidu' suli che passamo enseme / [...]» in cui il poeta si rammarica di non avere ormai più tempo da condividere con lei.

Nuovamente il sonetto 76 «Ad la moglere» più che testimoniare l'amore reciproco tra i due sposi, rende onore a Sveva per il sostegno che mai, nei quattro mesi di prigionia, fece mancare al marito:

Tu me sustieni, ché seria ià morto,
tu de duluri manche le gran sume,
pensando ad te, me pari unico nume
ad mia salute da lo cielo porto
(*Sonetti* 76, 1-4)

De Petrucciis descrive dunque tre amori, senza però indugiare in particolari narrativi riguardanti le circostanze dell'innamoramento e lo sviluppo dell'intreccio, evitando così di ricorrere alla messe di *topoi* della tradizione petrarchista.

Egli sembra difatti più interessato alla definizione di tre distinte e complementari tipologie di sentimento amoroso, avulse da qualsiasi contesto diegetico.

2. *I mesi di prigionia*

Il poeta nel corso della silloge, tratteggia, pur senza descriverla, la sua prigionia, sfruttando alcune note reminiscenze dell'*Inferno* dantesco: il sonetto 4

riadatta l'immaginario infernale alla situazione reale dell'autore, creando uno scenario sospeso tra il reale e il fantastico:

Sò entrato, in vita, et senza alcun peccato,
dove altro con morte et per delicti,
dove Minòs iudica gli afflicti
e sò del chiaro lume ancho privato;
lo fiume de Acheronte hagio passato,
le porte de lo inferno, ove so scritti:
guai ad vui che entrate, o povericti!
E giù al bascio cerchio fui calato,
trovai lo limbo nudo e despoliato,
altro [non ce era che erbe seccate]⁴,
parse che Christo all'horto fosse stato.
E cossì, solo, senza pïetate,
vo per lo inferno errando in omne lato.
Resguarda, o Dio, ad tanta crudeltate!
(*Sonetti* 4)

E ancora l'incipit del son. 12 «Dal fundo de lo inferno ve saluto» mescola reminiscenze infernali alla notissima espressione riportata da Svetonio (*De vita caesarum*, 5, 21, 6) «Ave imperator, morituri te salutant» che i condannati a morte rivolsero a Claudio nel 52 d. C. in occasione dell'inizio della bonifica del Fucino.

Seppur il poeta non collochi se stesso in un luogo precisato della geografia ultramondana dantesca, in entrambi i testi fa riferimento al fondo dell'inferno, dove, come è noto, sono puniti i traditori. È probabile che l'autore non voglia tanto ammettere la propria colpa quanto fare un esplicito accenno all'accusa che gli era stata mossa aggiungendo un altro elemento di realismo all'allegoria dantesca.

Data la particolare natura di questo canzoniere e visto soprattutto come e dove venne concepito è difficile non essere tentati di sovrapporre la figura dell'autore alla sua stessa proiezione letteraria.

Difatti egli compie una trasfigurazione poetica non solo dei propri casi personali, ma anche delle relazioni umane, sociali e familiari che aveva realmente coltivato: oltre a destinare alcune amare considerazioni agli amici che ormai l'avevano abbandonato, il poeta rivolge al padre e al fratello alcuni testi in cui

⁴ Il passo tra parentesi quadre è letto solo da Perito; Picchiorri lascia al suo posto uno spazio bianco.

paiono emergere alcune dinamiche familiari, anch'esse ormai corrotte dalla situazione estrema in cui egli versava.

Nel sonetto 45 egli rivolge parole di affetto e pietà verso il fratello Francesco, conte di Carinola, con cui condivide un comune destino: nuovamente il poeta ribadisce di essere costretto in un inferno, ma purtroppo non il medesimo in cui Francesco è recluso; egli infatti si convince che, a differenza di ciò che afferma la dottrina cristiana, esistono non uno bensì vari inferni: solo così può spiegarsi il motivo per cui lui e il fratello soffrano in eguale maniera ma siano separati:

Credëa primo ch'uno inferno solo
se retrovasse, dove l'alma, spenta
da questa vita, se ne andasse in volo.
El corpo tïo in uno inferno stenta,
et io, meschino, vivo in altro colo,
ma senza de te, o morte violenta!

(*Sonetti* 45, 9-14)

Il poeta quindi deve ricredersi sulle sue convinzioni, dando ragione a Democrito. Qui come in altri testi De Petrucciis mostra con compiacimento le sue conoscenze storiche e filosofiche, ma soprattutto riafferma con forza i valori laici, senza farsi influenzare dai dogmi cristiani, ed anzi rifiutandoli con ostentata disinvoltura.

Tuttavia, nel sonetto 53, egli ribalta completamente il contenuto del 45, scagliandosi duramente contro Francesco e mostrando così l'incrinatura del loro rapporto, dipesa, come è facile congetturare, dallo svolgimento del processo.

Facendo ricorso ad un nuovo parallelismo, figura retorica tra le più frequenti nella raccolta, il poeta dichiara che se il padre – cui il sonetto è dedicato – avesse agito come i cacciatori che scelgono quali cuccioli allevare e quali uccidere, ora sarebbe stato posto tra i beati, gloriosi e felici (*Sonetti* 53, 12-14 «[...] tra beati / et tra felici, patre, et gloriïusi / foriste posto, et non tra desolati»).

È evidente che Gian Antonio attribuisce gran parte della responsabilità dell'esito nefando della congiura a Francesco, mentre scagiona Antonello che forse semplicemente non era stato in grado di controllare l'esuberanza dei figli.

Di ciò dà conferma Camillo Porzio nel volume storico sulla congiura dei baroni:

Morirono costoro [i congiurati] assai timidamente e come uomini di poco valore; perché, oltre a' prieghi ed alle doglienze che fereno, il conte di Policastro dava tutta la colpa a Carinola, e il conte di Carinola a quel di Sarno.

(C. Porzio, *La Congiura dei baroni nel regno di Napoli*, p. 165)

E ancora l'umanista calabrese Giovanni Cosentino nella quarta epistola metrica, lascia una convergente testimonianza sui rapporti tra i due fratelli:

L'ultimo [De Petrucciis], che rechiama il neposcello,
infra de myrthi va con pianto amaro,
la maniera improvando a lo fratello.
(G. Cosentino, *Ep. IV*, 52-54)

Il sonetto 66 viene infine rivolto al fratello Tommaso Agnello, priore di Capua, probabilmente non coinvolto nella congiura.

Ma a parte i riferimenti alla propria situazione, anche familiare, ciò che colpisce è l'estrema lucidità e coerenza con cui De Petrucciis affronta i pochi temi accolti nella silloge denunciando una profonda consapevolezza critica, raggiunta grazie ad uno studio dei classici attento e prolungato.

Difatti tra i vari destinatari dei sonetti vi sono soltanto due letterati, entrambi di altissimo profilo, Pontano e Cariteo, con cui De Petrucciis in anni migliori aveva condiviso le medesime passioni intellettuali e con cui sovente si doveva essere confrontato.

Dopo aver ormai quasi concluso l'analisi della poesia politica aragonese, si può forse azzardare un giudizio qualitativo sulle sillogi napoletane anche sulla base dei nomi dei dedicatari poeti cui gli autori scelgono di rivolgersi. Come si è detto nell'introduzione si possono distinguere tre distinti livelli: al vertice si collocano Sannazaro e Cariteo e alla base De Jennaro, Rustico e Galeota; in posizione mediana Caracciolo e Aloisio.

In questo abbozzato ma verosimile reticolo di gerarchie, De Petrucciis tenta di occupare i gradini più alti, approssimandosi idealmente a Pontano e Cariteo dopo averli eletti a unici destinatari poeti della raccolta. Pontano rappresentava il polo della poesia umanistica mentre Cariteo quello della poesia volgare, seppur profondamente imbevuto di reminiscenze classiche.

Nonostante De Petrucciis potesse ambire a tale posizione sia per l'appartenenza all'Accademia Antiniana sia per l'indiscusso merito artistico, le tragiche vicende che lo videro coinvolto in prima persona di fatto gli negarono qualsiasi tipo di riconoscimento da parte degli amici e dei sodali di un tempo.

L'elaborazione dell'intera produzione poetica di De Petrucciis va collocata in quei pochi mesi di prigionia che precedettero l'esecuzione capitale. Non resta difatti alcuna traccia, neppure nelle testimonianze dell'epoca, di una produzione

antecedente l'incarcerazione; Gian Antonio, dunque, per quanto ci è noto, si cimentò nella stesura dei suoi primi e unici versi quando ormai sapeva di essere stato escluso dalla corte, quando ormai doveva sospettare che da quelle rime non sarebbe scaturita alcuna gloria. Certamente con i numerosi testi rivolti ad altri baroni e personalità illustri del regno egli tentava di ottenere un'intercessione. Ma la raccolta nel suo complesso, anche per i contenuti che esprime non poteva dirsi un prodotto cortigiano, scritto per blandire i monarchi e per riconquistarsi la loro fiducia.

3. *Il fato e Dio*

Una riflessione sul canzoniere petrucciano non può prescindere dalla comprensione di ciò che l'autore intende per fato. A differenza degli altri poeti aragonesi che, come si è visto, lasciano spesso nell'indefinitezza i concetti di fato, Cielo e fortuna, De Petrucciis esprime, sin dal sonetto d'esordio, una posizione che non muterà mai nel corso della raccolta.

Egli ritiene infatti che tutto sia soggetto al volere della sorte e nulla invece dipenda dalla volontà umana: ogni scelta individuale, in realtà, rietra in un disegno più ampio, unico e necessario. Seppur nella raccolta vi siano accenni alla religione e alla divinità cristiana, le convizioni filosofiche di De Petrucciis sono essenzialmente laiche e pertanto il concetto di fato è di chiara eredità classica e non deve quindi sovrapporsi a quello di provvidenza.

La raccolta si apre proprio con un sonetto in cui il poeta chiarisce la sua posizione in merito, dichiarando un implicito pessimismo per la mancanza di libertà lasciata all'uomo nelle sue possibilità di agire:

De sotto al fato sta ciò cche è creato
et tucti socto de esso li elementi:
lo sole con la luna et con li venti,
lo celo con le stelle è sotto al fato;
[...]
In terra non se move alcuna fronde,
né ucello alcuno né l'aër pennato,
né men se move pescie in liquide unde,
che ià da prima non sia ordinato.
(*Sonetti* 1, 1-4 e 9-12)

La dichiarazione di totale impotenza che si legge in questi versi appare una resa incondizionata di fronte alle avversità ma anche una discolpa per qualsiasi errore commesso, poiché anch'esso è in realtà preordinato da un'autorità superiore cui non ci si può opporre.

Nella prosa 67, una lettera dedicata al carceriere, De Petrucciis insiste a spiegare nuovamente la sua considerazione della Fortuna:

quando io penço, Castellano mio dolce, a la infinita potencia, a la iniqua iusticia et instabil varietà de questa volubil e ciecha, che il mondo chiama fortuna, et vedo che contra suoi sdegni et ira, ad nulla força terrena val defesa, sapi che la mia misera anima, per le soi insidiose fraudi fugire, altro che morte non desidera.

(*Sonetti*, lettera 67)

Ed infine nel sonetto 77, uno degli ultimi, il poeta reitera con ancora maggiore forza concetti che percorrono l'intera raccolta:

Unico et necessario è lo fato,
e falle chi 'l divide in contingente
[...]
Donde, si uno sputa senno, pecto infiato,
se crede alcun pericolo imminente,
como discreto, savio et prudente,
haver con su' prosapia evitato,
se inganna [...]

(*Sonetti* 77, 1-2 e 5-9)

La coerenza con cui De Petrucciis sostiene la propria tesi per tutto il corso della raccolta non lascia spazio ad alcuna incertezza delle sue convinzioni.

Come già detto, ciò appare non soltanto una dichiarazione di amaro pessimismo ma anche una *excusatio* dalle solide radici filosofiche: si ricorderà infatti che nella *Satyra morale e prophetica* di Rustico Romano Ferrante veniva assolto dall'accusa di immanità contro i baroni proprio perché egli non agiva *motu proprio* ma facendosi strumento della giustizia divina. E si ricorderà anche che in quel componimento si discettava di fato e responsabilità personali proprio in relazione alla congiura dei baroni. Il poeta sembra dunque voler rispondere alla domanda posta da Rustico nell'incipit della *Satyra*, ovvero se le azioni turpi dei ribelli fossero state compiute per loro scelta o per volontà del fato.

Nella silloge, oltre al concetto astratto di Fortuna o di Fato – termini che in questo caso coincidono – il poeta chiama in causa l'autorità assoluta ed infallibile

di Dio, che in alcuni casi sembra però velatamente coincidere con quella di Ferrante, cui il poeta accenna direttamente solo in un sonetto.

Se quando il poeta ricorre al concetto classico e laico di fato è chiaro che egli sta conducendo una riflessione filosofico-esistenziale, quando invece compare la divinità non è da escludere che egli voglia veicolare alcuni contenuti politici. Galeota aveva trovato il modo di descrivere il rapporto con il sovrano facendo ricorso al lessico della poesia amorosa mentre De Petrucciis sembra scegliere termini e concetti della poesia devozionale, presentando Ferrante *sub specie divinitatis*.

Come si è già visto, la raccolta di De Petrucciis, imbevuta di cultura classica, porta avanti delle istanze filosofiche e morali sostanzialmente laiche. Il poeta non rivendica per i principi e la dottrina metafisica del cristianesimo alcuna superiorità ontologica e morale ed anzi non di rado esprime una maggiore vicinanza a credenze di natura radicalmente opposte.

A tal proposito un valido esempio è rappresentato dal sonetto 68, dedicato all'amico Cariteo. Nel tentativo di scoprire quale sarà il suo destino, il poeta accenna a tre possibili scenari ultramondani: la metempsicosi propugnata da Pitagora, l'inferno e il paradiso cristiani. Egli afferma che l'inferno quanto il paradiso lo scacceranno, mentre soltanto «la terza opinion», ovvero la trasmigrazione delle anime, potrà salvarlo. Non è chiaro il motivo per cui i regni eterni dovrebbero rifiutarlo, ma è chiaro invece che egli sente di non trovare alcuna certezza nella dottrina cristiana. Il fatto di vedere la propria anima insufflata in un'altra creatura danno al poeta una percezione di immortalità ed eternità ben più concreta e tangibile, tanto che questa terza opzione è considerata la sua vera salvezza.

Altra forza implacabile, protagonista di un compatto ciclo di sonetti della seconda parte della raccolta (*Sonetti*, 49-50-51-55), è il tempo: se la Fortuna è mutevole ed imprevedibile, positiva o negativa a seconda del volere divino, esso conduce inevitabilmente alla rovina di ogni cosa. Oltre ai noti *topoi* sulla fugacità delle gioie terrene e sullo scontato disfacimento di ogni grandezza, De Petrucciis introduce un argomento che ribalta in parte la considerazione negativa del tempo: coloro che credono di avere raggiunto fama e successo e sono convinti di avere forza e potere devono in realtà temere, più degli altri, la distruzione che toccherà loro e i loro imperi; allora, chi ha sempre atteso, umiliato e prostrato dalla sorte, potrà finalmente ergersi a vincitore:

O tu, che qualche empresa vòì pigliare,
non te exterrire de niuna cosa,

alta per ben che sia et fastigiosa,
ma te bisogna sempre sequitare.

[...]

Lo longo tempo, col continuare,
li duri saxi, che pareno eterni,
da liquide aque li fa perforare.

(*Sonetti*, 1-4 e 9-11)

De Petrucciis pronuncia un inno alla resistenza, e insieme una dichiarazione di inestinguibile forza che supera persino l'azione del tempo. Non c'è dubbio che il poeta pensasse ad una propria personale rivincita su coloro che l'avevano incarcerato, se non proprio nei termini di una vittoria politica almeno di una riabilitazione postuma:

col tempo spero victor rimanere

[...]

Col tempo, Masi, muteranno stili
quilli che soli vonno lege dare
ad tucto el mundo, et pareranno vili.

(*Sonetti* 74, 8 e 12-14)

Se la sorte ha condannato il poeta, se le forze avverse l'hanno costretto alla prigionia, almeno il tempo potrà dispensare giustizia. Il tempo diviene dunque una categoria etica, regolata da leggi morali e dunque il miglior alleato dei giusti.

4. *Ferrante e la corte*

Come si è anticipato, nel canzoniere petruciano Ferrante è una figura che aleggia costantemente quale artefice del destino del poeta. Soltanto in un sonetto il poeta fa esplicito riferimento al re, mentre in altri si può ipotizzare che egli sia presentato nelle vesti di un dio spietato e vendicatore.

Il sonetto 3 esplicita in termini chiari questo parallelismo che in altri testi sarà reso invece in forma implicita; il poeta volendo dimostrare come e perché i signori debbano essere clementi con i sudditi, offre come esempio proprio Dio:

Si lo homo non facesse lo peccato,
ad che de Dio la gran clementia?
Et ad che fine la penitentia
che fa po' lo homo per haver errato?

Si Iove havesse sempre fulminato
chi ha fallito, senza reverentia,
de li mortal lo mundo frequentia
harria persa, et ne fora spogliato.
(*Sonetti 3, 1-8*)

Il peccato è necessario a Dio perché gli permette di mostrare la sua misericordia, così come il tradimento è necessario al sovrano per mostrarsi clemente con i ribelli. Vista la situazione personale del poeta, non ci possono essere dubbi sul reale significato del sonetto e sull'obiettivo ultimo che il poeta si prefiggeva nel comporlo.

Il paragone con Dio doveva da una parte lusingare Ferrante, ma dall'altra convincerlo ad usare con moderazione e giudizio il suo potere. Dalla prigionia che l'aveva reso del tutto impotente ed in balia delle decisioni altrui, De Petrucciis doveva realmente percepire Ferrante come una divinità implacabile che aveva dominio sulla vita e sulla morte dei suoi sudditi.

Nuovamente nel sonetto 6 De Petrucciis recupera il medesimo parallelismo tra Dio e il sovrano:

Chomo in punto vide transmutare
lo cielo sereno, e par che te minaccie,
Iove adirato con turbata faccie,
mostra lo mondo voler fulminare;
cossì so le caricze del signore;
tucte retegne false et sempre vane;
guarda non te fidare ad tal favore
(*Sonetti 6, 5-11*)

Le mordaci accuse che il poeta scaglia contro Ferrante e la corte, diffuse in tutta la raccolta, ribaltano il punto di vista espresso nei testi encomiastici dei poeti cortigiani che si fanno portavoce della propaganda ufficiale; il paragone con Dio enfatizza inoltre ancora di più l'insondabilità e l'imprevedibilità – cui non si può opporsi – delle decisioni regie.

Ancora nel sonetto 12 il poeta reitera il medesimo meccanismo di implicita comparazione tra Ferrante e Giove:

Dal fundo de lo inferno ve saluto
ad vu' de l'altro mondo io trapassato
llà dove Iove me have condannato,
tornato el mio color tucto de luto.

(*Sonetti* 12, 1-4)

Si potrebbe ribattere che date le convinzioni di De Petrucciis a proposito del fatto egli doveva certamente ritenere responsabile una divinità superiore della sua incarcerazione. Tuttavia, come si è già osservato, il poeta ha un'idea laica e soprattutto astratta del destino, ovvero non identificabile con l'emanazione di una volontà divina. E allora, nei casi in cui compare Dio o Giove è plausibile pensare che il poeta pensi in realtà non tanto ad una divinità ma ad una persona in carne ed ossa dotata però di un potere simile a quello di un dio.

In altri sonetti, di carattere etico-didascalici, i vizi da vituperare possono essere senza troppa difficoltà attribuiti a Ferrante: anche in questo caso la figura del monarca si intravede solo nella filigrana dei testi, assurgendo a modello di comportamento negativo che idealmente si oppone a quello del *princeps optimus*.

Nel settimo sonetto il poeta spiega che la dottrina supera sempre la ricchezza:

Chi de doctrina comperacione
fa con richecze, costui tra le stalle
èi allevato, e non su quillo calle
dove le Muse stanno in Helicone.

(*Sonetti* 7, 1-4)

Forse qui il poeta potrebbe alludere alla nota bramosia di Ferrante, che ordinò la confisca dei beni dei ribelli ancor prima che venisse emessa la condanna. Inoltre sempre le fonti non ufficiali rifiutano di riconoscere al monarca alcun interesse per gli *studia humanitatis*.

Ma questi versi si rivelano essere una sorta di anatema in quanto la bramosia di ricchezze preclude all'ottenimento dell'immortalità poetica, cui, come risulta evidente dalla lettura dei testi encomiastici, Ferrante teneva moltissimo:

Dovo foran le vostre memorie,
dovo serian li triumph andati,
et dovo tante et sì alte victorie?

(*Sonetti* 7, 8-10)

De Petrucciis, non a caso, cita i trionfi che divennero sin dall'epoca alfonsina un suggello irrinunciabile per le vittorie ottenute. La prospettiva moralistica del canzoniere petruciano pare dunque non essere affatto avulsa da un contatto

diretto con la realtà; proprio in virtù della sua condizione di esiliato dal mondo, il poeta si erge a giudice emettendo giudizi severi sui comportamenti umani, non rinunciando a lanciare qualche strale contro chi gli ha imposto la prigionia.

Ancora, il sonetto 18, seppur racconti la vicenda di Amasis, re d'Egitto, pare invece nuovamente alludere a Ferrante; il faraone Amasis, nonostante fosse disprezzato dai suoi sudditi a causa delle sue umili origini, riuscì con scaltrezza a farsi amare: egli fece ricavare da un lavapiedi d'oro il simulacro di un nume che posto in un luogo pubblico della città venne solennemente venerato. Amasis svelò a quel punto la verità sull'origine del simulacro, che da oggetto che raccoglieva qualsiasi tipo di deiezioni era divenuto un simbolo divino. Allo stesso modo lui, seppur di origini modeste, meritava rispetto per il ruolo che occupava.

È facile vedere dietro i contorni dell'egizio Amasis Ferrante, nato nella condizione di figlio illegittimo e per questo da molti ritenuto indegno di governare. Anche l'astuzia e la mancanza di scrupoli morali attribuiti al faraone, come noto, facevano parte del carattere e della personalità dell'Aragonese.

De Petrucciis considera però l'astuzia di Amasis un vero e proprio inganno, rifiutandosi di vedere in essa la volontà di garantire al proprio governo stabilità e solidità.

Egli dà del Faraone – e quindi si può pensare anche di Ferrante – un giudizio estremamente negativo:

dove lasciò ciaschuno se n'andava
devotamente quello ad adorare:
cossì lo astuto re loro ingannava.
(*Sonetti* 18, 12-14)

Quello che poteva sembrare una normale istanza di legittimazione, e così certamente sarebbe stata presentata da altri scrittori aragonesi, per De Petrucciis diviene solo un bieco inganno che mette in luce tutta la crudeltà della natura di Amasis-Ferrante.

Infine il son. 44 è rivolto direttamente a Ferrante, come recita la didascalia «al signor re». Egli rimprovera al suo signore di avere abbandonato l'usuale benevolenza per la crudeltà:

Dove è fuggita la piacevolecza,
dove li lodi che dalo suo core
parevan che venissero, et con amore?
O re Ferrante, con quanta prestecca
li hai voltati in una gran fierecza

contra de me innocente de omne errore!

(*Sonetti* 44, 3-8)

De Petrucciis non condanna solo il re ma pure i suoi cortigiani, coloro che fino al giorno prima dell'arresto si dicevano amici e poi, nel momento in cui maggiormente gli sarebbe servito un supporto, l'hanno tradito o abbandonato.

Egli descrive un ambiente pieno di ipocrisie, dove l'apparenza e il dover essere non coincidono mai con l'essere reale di un individuo. Anche le piacevolezze e gli svaghi che pur la corte è in grado di offrire si dimostrano inani di fronte alle disgrazie ed alla morte.

Il sonetto 14, evidentemente scritto a partire dalla propria esperienza personale, denuncia la mutevolezza dei sentimenti espressi dai sedicenti amici a seconda della convenienza del momento:

Quando homo se ritrova in bono stato,
ognuno curre per li far piacere:

chi 'l serve de signor, chi de missere
chi se lo mecte ne lo dextro lato.

Ma, quando poi la fortuna lo ha calato
et hallo privo de lo su' potere,
non c'è niuno ch'el voglia vedere,
et, como appare, da ognuno è schifato.

(*Sonetti* 14, 1-8)

Più avanti il poeta è costretto ad ammettere la propria solitudine a causa della sfavorevole condizione in cui versa:

Guarda non te fidare ad gran thesore;
ché un pocho si lo fato te desdice,
né quilli che p[arenti]⁵ ... amice
serran con te, né alcuno servitore.

(*Sonetti* 38, 5-8)

Come spesso avviene, il poeta espone le proprie convinzioni in forma di ammonimento o insegnamento rivolto al lettore.

Egli mette in guardia dall'affidarsi troppo ai beni materiali così come ad altre persone poiché nel momento del bisogno si rimarrà soli, sostenuti esclusivamente della «dottrina», che diviene l'unico baluardo al disfacimento

⁵ Così legge Perito; Picchiorri, pur lasciando lo spazio bianco, conferma il senso generale del verso.

morale e l'unica difesa dal degrado bestiale che una condizione di prigionia favorisce.

La didascalia del sonetto 34 «Che si la fortuna me ha tolta la robba, non me ha possuto togliere la doctrina» è una rivendicazione orgogliosa di dignità morale: nonostante sia vinto dalle circostanze, egli può affidarsi al suo intelletto e grazie ad esso raggiungere l'immortalità:

pur me ritrovo, per lo su' dispecto,
de varïe doctrine accompagnato,
premïi eterni del mio intellecto,
li quali co le soe cose posse iniquo fato
né togliere fortuna dal mi' pecto
potranno, onde me reputo beato.

(*Sonetti 34, 9-14*)

Il poeta ostenta, proprio in virtù della sua «doctrina» un atteggiamento di distacco aristocratico che gli garantisce una superiorità intellettuale e morale rispetto a tutti coloro che gli stavano intorno.

La reiterata evocazione di personaggi del passato e le preziose ed erudite reminiscenze classiche non paiono avere come unico obiettivo quello di dar sfoggio di cultura, ma sembrano anzi garantire al poeta la conservazione dello *status* di essere umano dotato di ragione: privato di una compagnia che possa dargli sostegno e con cui possa confrontarsi alla pari, Gian Antonio è costretto a cercare i propri interlocutori nel passato, tentando così di sopravvivere alla solitudine e all'abbruttimento etico ed intellettuale.

Questo sentimento di acuto sconforto, causato non solo dall'abbandono, ma pure dal tradimento, è reso efficacemente nel sonetto successivo, il 39:

Quilli li quali me ponea nel core,
omne un de lor da me benedicato,
più che ad me stesso li portava amore,
alcuno contra me mo' ha periurato,
ad torto me se è facto traditore;
ma tucti insemi me hanno abandonato.

(*Sonetti 39, 9-14*)

Difatti le testimonianze rese contro di lui durante il processo dai sedicenti amici aggravarono di molto la situazione di De Petrucciis in quanto confermavano tutte le accuse che gli erano state mosse.

Nonostante nel son. 35 ricordasse con affetto gli amici ormai perduti e le ore felici passate insieme, qui il poeta pare essere caduto in un totale ed irreversibile sconforto. Come suggerisce Perito, il punto di vista del poeta potrebbe essere mutato nel momento in cui scoprì il contenuto della deposizione dell'amico Vincenzo Mazzeo da Nola. Nella canzone 78, rivolgendosi proprio a lui, chiede turbato il motivo di tanta freddezza:

Ià, te ricorda? Non haviste ardire,
quando a le scale te ebbe rescontrato,
almeno «Dio te salve» de me dire,
parse te fosse clauso lo palato.
Et più, con la natura tua mordente
et livida, hai potuto substenere
contro de me testarte iniustamente
quello che èi stato, ultra de dovere.
(*Sonetti* 80, 25-32)

De Petrucciis pare, nell'ultimo verso citato, disposto ad ammettere le proprie colpe, anche se non si spiega come mai Vincenzo Mazzeo abbia dovuto aggravarle con ulteriori accuse.

Nella canzone, interamente rivolta all'amico, si concentrano i temi dell'ingratitudine, della mutevolezza della fortuna e quindi dell'amicizia già visti in altri testi.

Seppur ne venga mostrato il suo rovescio, anche nei *Sonetti* di De Petrucciis il tema dell'amicizia risulta centrale, come in molti altri canzonieri rinascimentali in cui viene celebrata la *sodalitas* etica ed intellettuale di una ristretta cerchia di eletti.

Se generalmente la celebrazione dell'amicizia era accompagnata dallo sminuimento dell'amore e quindi della donna, creatura crudele e volubile incapace di mantenersi fedele e di dare pace e serenità all'uomo, qui la prospettiva è radicalmente rovesciata: la *sodalitas* si sgretola al mutare delle circostanze, mentre le relazioni con le tre donne dimostrano di avere un fondamento solido e duraturo, tanto che la raccolta si chiude proprio con un testo rivolto ad una di esse, Virbia. Si ricorderà inoltre che la freddezza degli amici era controbilanciata dal sostegno manifestato dalla moglie Sveva, che offrì al poeta un costante conforto durante i mesi di prigionia.

Più in generale De Petrucciis offre un'immagine della corte aragonese, dei rapporti tra i cortigiani e della figura del re da una prospettiva totalmente altra rispetto a quella della propaganda ufficiale. In alcuni casi sembra davvero che egli

prenda a modello la poesia encomiastica e ne ribalti in maniera sistematica i *topoi* più invalsi.

5. *I temi esistenziali: la natura umana e la morte*

De Petrucciis accoglie nella raccolta di sonetti alcune amare riflessioni sulla natura umana, contraddistinte da un profondo pessimismo: pur ritenendo che l'uomo nasca puro ed innocente (vd. *Son.* 28, 5-8 «El qual [l'uomo], quando escie da lo ventre humile, / porta in la faccie su' una puritate, / come uno fiore pien de vanitate / che nasce, casca e secca ne lo aprile»), egli si dimostra convinto che la sua degenerazione morale sia inevitabile, anche se contrastata da una buona educazione. Pertanto la malvagità e la crudeltà divengono costanti ineliminabili che determinano necessariamente l'esito delle relazioni umane.

De Petrucciis afferma nel sonetto 19 che l'uomo è la più crudele delle bestie in quanto è pronto a uccidere i suoi simili e a mostrarsi nell'apparenza diverso da ciò che è nella sostanza. Solo all'uomo, infatti, appartiene la capacità di mentire e quindi di celare la propria reale natura dietro falsi infingimenti.

L'ultimo verso «in vultu ride, in cor te' lo venino» che sintetizza magnificamente l'intero contenuto del testo, sembra una risposta ai poeti aragonesi che avevano composto testi contro i baroni descrivendoli come aspidi assetati di sangue. Se gli scrittori cortigiani avevano attribuito la ferinità e la falsità soltanto ai ribelli, De Petrucciis, barone ribelle, risponde con un'accusa universale che si estende a tutti senza distinzioni.

Il sonetto 24 risulta essere, volontariamente o meno, una sorta di caustica parodia della messe di componimenti didascalici rivolti ai regnanti affinché il loro comportamento si mostrasse coerente con il modello etico del *princeps optimus*. De Petrucciis infatti, rivolgendosi ad un indefinito amico, consiglia di essere vizioso, ladro e addirittura assassino: solo così – conclude – egli potrà godere della più alta reputazione e ottenere «denari, robba e signoria» (*son.* 24, 13).

Con il ribaltamento satirico della poesia etico-politica, De Petrucciis distrugge i modelli di perfezione ideale generalmente proposta dai poeti cortigiani per avvicinarsi ad una realtà dei fatti molto diversa e soprattutto molto meno edificante. Perché non c'è dubbio che la feroce ironia satirica del poeta abbia come obiettivo pratiche di vita quotidiana consolidate, forse anche dello stesso re. Ancora una volta, nel sonetto 24, De Petrucciis potrebbe fare riferimento alla cupidigia di Ferrante (nonostante gli insegnamenti etici proclamassero

l'importanza della liberalità e della munificenza) e di tutti coloro che dall'incarcerazione dei baroni e dalla loro condanna trassero benefici politici ed economici.

Il sonetto 65 esprime un senso di amara desolazione che si avvicina, per i temi affrontati, al componimento 246 di Galeota, dedicato alla congiura dei baroni. Come si ricorderà quest'ultimo sosteneva che, a seguito dei fatti occorsi negli anni della guerra baronale, la verità, assieme a fede e speranza erano morte lasciando gli uomini nelle tenebre (*Colibeto*, 246, 7-9 «sapiati ch'ill'è morta la verità, / con essa insieme andao speransa e fé, / dico beata in sé»); non diversamente De Petrucciis, senza dubbio guardando agli stessi fatti, dichiara:

Virtù e verità con justizia,
in un viaggio sempre se ne vanno
[...]
Li virtuosi mo vanno mancanno,
li scelerati sono in gran letizia
[...]
Cristo lo punirà de sa malicia⁶.
(*Sonetti* 54, 1-2, 7-8 e 14)

Nonostante l'estrema lacunosità del testo è evidente quale sia il tema generale affrontato dal poeta: egli associa nuovamente la verità e la giustizia, aggiungendovi la virtù, nella convinzione che chiunque sia virtuoso sia anche in grado di discernere ciò che è bene e ciò che è male riaffermando un principio assoluto di giustizia. Tuttavia la realtà che si mostra agli occhi del poeta è ben altra tanto che, come in un mondo alla rovescia, i virtuosi sono schiacciati mentre i viziosi trionfano.

L'ultimo verso, infine, purtroppo rimasto irrelato, dato che l'ultima terzina del sonetto appare del tutto illeggibile, secondo Perito accoglie un riferimento al duca di Calabria. Dalla prospettiva dei baroni, infatti, era proprio Alfonso ad essere il nemico più temibile e a rappresentare la minaccia peggiore. Se veramente questo verso allude ad Alfonso, il poeta esplicitamente lo accusa di malafede.

In questo testo la prospettiva è dunque totalmente ribaltata: sono i baroni, nella persona di Gian Antonio, a condannare il potere regio riaffermando la giustizia della propria rivolta. Purtroppo la lacunosità del sonetto e

⁶ Per la trascrizione del sonetto si utilizza in questo caso l'edizione Perito poiché Picchiorri lascia quasi ogni verso in bianco. Si segue per la numerazione, come sempre, Picchiorri.

presumibilmente l'oscurità dei termini dell'accusa non possono dare coferme sull'interpretazione che già Perito avanzava.

Il poeta dunque condanna l'uomo per la sua natura meschina e ipocrita, ma allo stesso tempo dirige contro Ferrante e altri membri della casa reale acuminati strali di accusa.

Dato il pessimismo di fondo che caratterizza l'intera riflessione petrucciana, l'espedito didattico pare essere un mero strumento retorico per sostenere convinzioni filosofiche ed esistenziali: egli infatti, considerando l'uomo una creatura così abietta e meschina, difficilmente poteva ritendere proficua un'educazione alla virtù. Egli inoltre, vestendo i panni del maestro di etica, può riaffermare con ancora maggiore forza la propria superiorità.

Il sentimento di sfiducia nei confronti del mondo, unita ad una ricerca costante di immortalità non possono che sfociare in un più che giustificato desiderio di morte.

Il poeta, riprendendo le fila delle riflessioni del *Triumphus Mortis*, e molto probabilmente attingendo alle fonti filosofiche e letterarie che Petrarca già aveva ridotto ed elaborato, esalta la morte quale potenza incontrollabile contro cui non valgono né ingegno né forza. A differenza del fato però tale forza non condanna ma libera e rende l'essenza dell'uomo eterna, nel bene o nel male.

Come Petrarca, egli dichiara che di fronte alla morte tutti gli uomini sono uguali e che quindi i potenti imperatori sono ora «poveri e mendichi» (*Sonetti* 2, 10) e che a nulla giovò loro avere in terra un potere così sterminato. La morte dunque si dimostra una forza democratica cui non interessa la ricchezza e il censo:

Li poveri dispregia e chi è signore,
da l'uno ad l'altro non fa partimento,
tucti a la fine rende al Creatore.
(*Sonetti* 5, 12-14)

E ancora il sonetto 37, che reca la chiara didascalia «come niente vale contro la morte», esprime un pensiero affine. Al di là della riflessione, già ben radicata come *topos* sin dalla poesia medievale, è interessante osservare come egli descriva i fasti della corte, ovviamente fatui di fronte alla morte:

Pompusi fausti con diverse gale,
lieti triumphi con polite feste,
varie insegne de oro et supra veste,
superbi nomi de case reale,

imperii grandi, niente non te vale;
[...]
Nenti te iova d'essere regina,
o re, o imperator [...]
(*Sonetti 37, 1-5 e 9-10*)

Come già visto, la vita di corte si rivela essere una fastosa apparenza priva di sostanza in grado solo di soddisfare i sensi. Se i poeti aragonesi, e i regnanti stessi, avevano tentato di dare un fondamento ideologico a tali celebrazioni, facendo sì che esse divenissero i cardini della propaganda di regime, De Petrucis squarcia, ancora una volta, il velo dell'ipocrisia, per mostrare invece l'inconsistenza di tali cerimonie e trionfi.

Allo stesso modo, grazie al ricorso al tema dell'*ubi sunt?* il poeta s'interroga su dove siano ormai finiti i trionfi, i teatri e le leggi per cui Roma era diventata famosa:

Or dove sono li triumphi aurati?
Lo viver santo con le iuste lege?
L'alti theatri dove ne so andati?
Crudele fato! E mo chi te correge,
e li gran templi santi te' occupati?
De scelerati una gran turba e grege.
(*Sonetti 20, 9-14*)

Secondo i più invalsi *topoi*, l'autore considera il passato romano un periodo glorioso e di perfezione ormai perduto.

Se però gli scrittori cortigiani tentavano di istituire un legame etico e culturale tra gli antichi e i moderni monarchi aragonesi, De Petrucis esclude, per il solito pessimismo ma anche per la propria personale esperienza, che lo splendore antico possa rivivere nell'età contemporanea.

Anche in questo caso il poeta si sente maggiormente in sintonia con lo spirito del passato, mentre è escluso – anche a causa della sua particolare condizione – dalla realtà presente, che tuttavia, in molti casi pare rifiutare sdegnosamente.

6. *La componente didascalica*

Come già si è anticipato, la raccolta offre un'ampia rassegna di testi didascalici in cui l'autore espone quali siano le virtù da coltivare e quali siano, per contro, i vizi da rifiutare.

È evidente che la definizione di tali principi etici non è frutto di una meditazione sui concetti astratti di virtù, ma è figlia della drammatica condizione in cui il poeta era costretto.

Difatti non è certamente un caso che il primo sonetto didascalico-morale (3 «Come li Signori devono essere clementi»), in posizione di rilievo all'interno della raccolta, verta proprio sulla clemenza: come già si è visto, il poeta incoraggia tutti coloro che detengono il potere, ed in particolare il re, ad usare maggiore clemenza nei confronti dei sottoposti.

Il sonetto 7 introduce invece un tema che occuperà largo spazio all'interno della raccolta, ovvero la superiorità della dottrina, intesa come filosofia e più in generale cultura umanistica, sulle ricchezze, in quanto le seconde possono dare solo effimere e transitorie gratificazioni terrene, mentre la prima consente all'uomo di raggiungere la gloria eterna.

Come si è visto per molti altri autori, tra cui in primo luogo Cariteo e Sannazaro, l'immortalità coincide con la gloria personale ottenuta grazie alla poesia; per nessuno di questi autori l'eternità dipende dalla volontà divina e si ottiene nella realtà ultramondana.

Come si è visto, nei sonetti 34 e 38, la dottrina rimane per De Petrucciis l'ultima e la sola compagnia su cui egli possa ormai fare affidamento: la presenza costante e dichiarata di un substrato letterario e filosofico classico diviene dunque per il poeta un appiglio fondamentale per la sopravvivenza quotidiana. Non di rado egli fa infatti riferimento alle proprie *auctoritates*, quasi come se fossero compagnie reali.

Egli inoltre nel sonetto 10 afferma che l'ingegno supera la forza fisica, la quale, se non fosse governata dall'intelligenza, sarebbe del tutto inutile; nel sonetto 17 condanna invece il vizio dell'ingratitude.

Forse uno dei sonetti precettistici più interessanti è il 22, poiché in esso sono accolti alcuni principi politici di illuminato realismo: il poeta afferma che è sempre bene non sconfiggere mai in maniera definitiva il nemico esterno, perché solo così si può garantire coesione e pace interna:

Natura ce ha donato esto difecto:
hance producti sempre per mal fare,

et si ce manca in che lo adoperare
o dove indirizare el nostro obiecto,
ella ce induce, per nostro dispecto
in contra nui le mani revoltare.
(*Sonetti 22, 1-6*)

Partendo dal presupposto antropologico che l'uomo è indotto a fare del male, è molto più vantaggioso che egli abbia un nemico esterno contro cui scagliare le proprie pulsioni; in caso contrario sarà costretto a trovarne uno interno, mettendo a repentaglio la solidità del regno.

Come di frequente, nella sirma egli fornisce un'esemplificazione dell'assunto teorico esposto nella fronte:

Lo iugo, Roma, mo non teneristi,
Carthagen si non fevi ruinare,
donde toe arme in te le convertiste
(*Sonetti 22, 9-11*)

La disfatta dell'Impero romano ha come causa le lotte intestine che progressivamente hanno sgretolato le istituzioni interne: soltanto mantendendo viva l'allerta su pericoli e minacce esterne lo stato può governare i focolai di rivolta che inevitabilmente si creano. Alla luce di queste considerazioni, che si rivelano, tutt'ora attuali, bisogna chiedersi se De Petrucciis le applicasse anche all'episodio della congiura baronale e se quindi attribuisse parte della responsabilità della rivolta allo stesso Ferrante che non era stato in grado di osservare un principio politico tanto importante quanto semplice.

Oltre a fornire un ampio repertorio di direttive morali, il poeta dà anche consigli più semplici di vita quotidiana, tentando di offrire un esaustivo manuale di buon comportamento. Nel sonetto 13, per esempio, egli suggerisce di agire quando il momento è favorevole senza indugiare troppo a lungo poiché il «tempo passato mai non torna endreto» (*Son. 13, 8*); nel 16 ammonisce i millantatori, e consiglia a ciascuno di fare soltanto ciò che sa fare veramente; mentre nel son. 17 condanna infine coloro che giudicano gli altri senza guardare se stessi.

7. *Le auctoritates*

Nel sonetto 12, dopo aver dichiarato di essersi spogliato di qualsiasi ricchezza (*Son. 12, 5-6* «non vesto più, né anco velluto, / ma vado nudo, tucto

trasformato»), il poeta si mostra compiacito nell'elencare gli autori che, in un momento così tragico, sono diventati la sua unica compagnia:

Lucrecio in esto locho ho ritrovato,
Empedocle, Aristotele et Platone,
Democrito me sta sempre al costato,
et ènce lo eloquente Cicerone:
fanno contese con lo vulto turbato,
sopra lo inane so le questione.
(*Sonetti* 12, 9-14)

De Petrucciis ostenta una cultura eminentemente classica, escludendo scrittori e pensatori cristiani dal suo ristretto canone ideale qui riportato. Anche i riferimenti impliciti a dottrine e teorie filosofiche si arrestano costantemente all'epoca precristiana, a conferma del profondo laicismo del poeta.

Oltre agli autori, anche le figure storiche della Grecia e della Roma antica divengono delle compagnie ricorrenti grazie alle quali l'autore interpreta e definisce alcuni principi etici ritenuti da lui fondamentali.

Anche per ciò che concerne l'esemplificazione, De Petrucciis dimostra una coerenza non comune tra gli scrittori aragonesi: egli sceglie come modello eletto di virtù il solo Cesare, escludendo invece il suo antagonista – non storico, bensì ideologico, quale rappresentante della repubblica – Scipione.

Sin dal terzo sonetto, in cui si suggeriva al monarca clemenza, viene evocata la figura di Cesare quale esempio massimo di quella particolare virtù:

Cesare, sempre tu serai lodato,
perché de crudeltà lo orrebel vizio
sempre fugiste, et hailo odiato;
tu perdonasti al capto Domizio,
e, quando intrasti victore in Senato,
a li inimici non desti suplicio.
(*Sonetti* 3, 9-14)

Ancora, nel sonetto 23 «A la gugia dove sta Cesare» il poeta compone una vera esaltazione di Cesare:

Quel che de capitani fo lo fiore,
docto, eloquente, placido et iucundo,
ch'intr'al Senato lo posse nel fundo
de' coniuurati el perfido livore
(*Sonetti* 23, 1-4)

La difesa di Cesare contro i congiurati pone di fronte a delle questioni ormai ineludibili, ovvero il reale coinvolgimento di De Petrucciis nella rivolta baronale e le convinzioni da cui era mosso nell'appoggiarla. Dai versi citati poco sopra sembra che egli si schieri con il potere monarchico precostituito derubricando a gesto vile il tentativo di ritorno alla repubblica messo in atto da Bruto e Cassio. Tale radicata convinzione, in piena coerenza con l'ideologia ufficiale del potere, stona però in bocca ad un ribelle che aveva tentato un'azione sovversiva non poi tanto lontana da quella compiuta dai cesaricidi.

Facendo nuovamente riferimento all'episodio della morte di Cesare, De Petrucciis esprime un sentimento di cupa vendetta nei confronti dei suoi nemici, affermando che la fortuna, dopo essersi scagliata sui vinti, si abbatte anche sui vincitori:

Cesare, anchor breve fo tua meta:
poi che Pompeo havesti superato,
in la su' curte foste lacerato
avante la sua statua de prieta.
Così anco spero che ai nostri inimici
non serrà troppo grata vittoria:
presto seran stirpati lor radici
(*Sonetti* 43, 5-11)

Il poeta sembra qui non piegarsi alla disperazione ed anzi crede che presto la sorte dei baroni potrà finalmente volgere al meglio, anche se, divenuti loro i vincitori, dovranno, a loro volta, temere vendette e ritorsioni. Come si è visto poco sopra, parlando del valore che assume il tempo nella raccolta di *Sonetti*, il poeta non si rassegna ma anzi ribadisce con forza la giustezza delle proprie posizioni, sperando che esse vengano infine riconosciute e che ciò comporti l'oblio dei suoi assassini.



La controfigura poetica dell'autore che emerge da questi testi presenta un'ampia varietà di sfaccettature che contribuiscono ad accrescere il fascino della raccolta di sonetti; il poeta, pur dichiarandosi sconfitto dal fato, non si piega mai a chiedere pietà ed anzi mantiene un atteggiamento fiero, distaccato e talvolta persino ironico.

Consapevole della propria superiorità etica ed intellettuale egli emette giudizi severi sul re e la sua corte, denunciando le falsità e le ipocrisie del sistema politico aragonese ed emettendo velati ma feroci anatemi contro il potere preconstituito responsabile della sua condanna. Suo unico alleato è il tempo, da cui spera di ottenere, un giorno, giustizia.

La densità concettuale della raccolta, straordinaria vista anche la sua esiguità e il tempo ridotto in cui fu elaborata, rende la produzione petrucciana un vero e proprio *unicum* nel panorama letterario napoletano del secondo Quattrocento.

Difatti, i *Sonetti* rifiutano sia l'impostazione diegetica tipica dei canzonieri rinascimentali sia ovviamente le scelte tematiche.

Anche l'amore, che pur è presente nella raccolta, viene trattato in forma astratta, rivelando la volontà del poeta non tanto di raccontare una o più storie, quanto di definire varianti tipologiche delle manifestazioni amorose. Allo stesso modo egli scandaglia con lucido pessimismo la natura umana, arrivando a definire un ventaglio significativo di vizi, che sembrano divenire proprio l'essenza stessa dell'essere uomo.

La figura di Gian Antonio assumerà nei secoli la statura romantica dell'eroe ribelle tragicamente destinato a soccombere. Insieme al *De miseria principum* di Angeriano e ad alcuni trattati pontaniani, come l'*Asinus* e il *De immanitate*, i sonetti petrucciani costituiscono il contraltare ideologico della propaganda politica cortigiana. Tuttavia i toni di Angeriano e Pontano, tra il satirico e l'irriverente, sono assai diversi da quelli, drammatici e sofferti, di De Petrucciis: quest'ultimo sembra voler prendere come spunto la propria tragedia personale per compiere una riflessione universale sulla morale e la politica, che va ben oltre la contingenza.

In una certa misura, seppur su fronti opposti, solo Sannazaro e De Petrucciis riescono a toccare i vertici dell'assoluto e dell'eternità, dando sostanza filosofica e non semplicemente estetica alle rispettive opere, e mostrando una conoscenza approfondita della tradizione classica, anch'essa recuperata non soltanto per infarcire i componimenti di citazioni erudite ma per rivendicare una continuità culturale con il passato, divenendo allo stesso tempo anticipatori di alcune tendenze future.

12.

LA NOSTALGIA ARAGONESE: GIROLAMO BRITONIO

Di origini lucana, Girolamo Britonio o Brittonio¹ nacque intorno al 1491 e riuscì, sin dalla più giovane età, a farsi strada negli ambienti intellettuali napoletani.

Nei primi anni del Cinquecento egli frequentò l'Accademia pontaniana, non ricevendo da parte dei sodali particolari apprezzamenti; Girolamo si inserì prima alla corte di Roberto II Sanseverino, principe di Salerno, e in seguito a quella di Eleonora d'Aragona cui dedicò vari componimenti encomiastici.

Nel 1512 egli entrò a far parte del raffinato circolo di intellettuali legato a Vittoria Colonna, moglie di Fernando Francesco d'Avalos², e scrisse in suo onore il canzoniere intitolato *Gelosia del Sole*³ oltre a vari componimenti sparsi.

Al servizio di Fernando d'Avalos marchese di Pescara, egli partecipò alle imprese militari del condottiero come soldato. Morto il suo mecenate, Britonio fu costretto a lunghe peregrinazioni nelle corti italiane in cerca di protezione.

Dalla metà degli anni '30 del Cinquecento pare si fosse stabilito a Roma trovando nel cardinale Ascanio Sforza un munifico mecenate. Morì a Roma intorno al 1549.

¹ Le poche notizie biografiche relative a questo autore sono raccolte nella voce del *DBI* a cura di G. Ballistreri, vol. 14 (1972).

² Sul marchese d'Avalos e più in generale sulla situazione politica post-aragonese si veda R. Colapietra, *Il baronaggio napoletano e la sua scelta spagnola: «il gran Pescara»*, in «Archivio storico per le province napoletane», 107 (1989), pp. 7-71.

³ Si veda a proposito il contributo M. Romanato, *Per l'edizione della Gelosia del Sole di Girolamo Britonio*, in «Italiq» 12 (2009), pp. 33-71.

Nonostante Britonio, per ovvi motivi anagrafici, non fece mai parte della cerchia dei poeti aragonesi, in alcune delle sue opere sono accolte nostalgiche rievocazioni di un passato ormai lontano ma evidentemente ancora vivo nella memoria di molti.

Nel canzoniere *La gelosia del Sole* egli rivendica una forte continuità culturale con la stagione aragonese, di cui si sente ormai l'ultima appendice:

O felice Pontano, Attio e Albino,
Altilio e Cariteo, con l'altre schiere
che vissero cantando in sì bel tempo.
Ahi, spietata natura, empio destino!
perché spiacque alle Parche ingiuste e fiere
ch'io mai qui non nascesse o più per tempo.
(*Gelosia* 386, 9-14)

Il rammarico per essere nato troppo tardi denuncia l'assenza di una prospettiva letteraria dopo il crollo della dinastia aragonese, circostanza confermata dalla scarsità di opere volgari a stampa pubblicate a Napoli nella prima metà del secolo XVI.

Allo stesso modo il *Triumpho nel quale Parthenope sirena narra et canta gli gloriosi gesti del gran marchese di Pescara*, in cui si descrive il momento della caduta della dinastia Trastàmara, guarda al passato – un passato che in realtà il poeta mai ha conosciuto – con acuta nostalgia⁴.

Britonio difatti non visse da cortigiano il drammatico trapasso dal dominio aragonese a quello francese prima e a quello spagnolo poi, come invece Sannazaro, Cariteo e De Jennaro. A differenza dei primi due, che scelsero di ritirarsi dalla corte per mantenersi fedeli ai loro sovrani, De Jennaro – come si è visto – fu costretto a rimodulare ne *Le sei età de la vita* i propri versi encomiastici per adattarli ai nuovi dominatori non senza cadere in palesi contraddizioni.

Britonio si avvicinò dunque all'*establishment* spagnolo senza imbarazzi o sensi di colpa, non essendo mai stato legato prima agli Aragonesi: la composizione del *Triumpho* risponde alla volontà di rendere omaggio all'ultimo dei Trastàmara senza però condannare come traditori i nuovi dominatori, ma anzi rivendicando una continuità culturale e dinastica tra passato e presente.

⁴ La nostalgia aragonese è però anche motivo encomiastico: madre di Fernando Francesco era Maria d'Aragona e bisnonno proprio re Ferrante. Celebrando la grandezza degli avi i poeti del circolo d'Avalos (come pure Luigi Tansillo) celebravano in realtà anche il novello marchese di Pescara.

La *factio* del poemetto – in cui Partenope tesse in un lungo monologo le lodi del Marchese e parla più in generale del Regno di Napoli – non può che riportare alla mente i cantici delle *Methamorfosi* di Cariteo in cui proprio la mitica sirena descriveva la deposizione di Federico. Ma, come si ricorderà, Cariteo narrava la vicenda da tutt'altra prospettiva, difendendo la causa dell'Aragonese ed incolpando di tradimento Ferdinando che si era appropriato, in combutta con i francesi, di un regno non suo. Federico, sempre dal punto di vista del barcellonese e di Sannzaro, aveva scelto l'esilio non per debolezza o compiaciuto vittimismo, ma soltanto per garantire la pace interna.

De Jennaro invece nel poema *Le sei età* si trovò costretto a giustificare il proprio cambiamento di fronte, da filo-aragonese a filo-spagonolo, adattando il proprio canto encomiastico ai nuovi dominatori. Nei capitoli sesto e settimo dell'età della Gioventù egli, per bocca di Francesco d'Aragona, elogia prima il nuovo conquistatore Ferdinando il Cattolico e poco oltre attribuisce la colpa della disfatta al vecchio Ferrante che negli anni del suo governo non era stato in grado di preparare esercito e popolo a sostenerlo nel momento del pericolo (vedi in particolar modo *Sei età de la vita* G 7, 13-24).

Nel *Triumpho* di Britonio si assiste ad un'operazione simile a quella compiuta da De Jennaro ne *Le sei età*, pur senza alcun obbligo di *excusatio*: l'autore compone un nostalgico panegirico dell'ultimo Aragonese, esaltandone le virtù umane ed intellettuali ma allo stesso tempo gli attribuisce parte delle colpe della sua sconfitta, senza fare, ovviamente parola del tradimento del Cattolico:

Volve il buon re più presto venir manco
a sé ch'a l'empio re nel qual fidossi,
sperando fusse cuor preclaro e franco;
ché se, come a quel Silla in man donossi,
si dava al buon Ferrando almo e divino,
non si trovava forse in che trovossi.

(*Triumpho*, 103-08)

Secondo Britonio, Federico perse il regno per ingenuità ed inesperienza, decidendo di affidarsi al re francese Luigi XII, l'«empio re» del v. 104, piuttosto che a Ferdinando.

Se avesse agito con maggiore decisione avrebbe potuto conservare la corona e l'ordine sarebbe stato ristabilito. Probabilmente l'onta del trattato segreto firmato a Granada con cui Francia e Spagna si accordavano per spartirsi il regno pesava ancora sui nuovi dominatori: la poesia encomiastica aveva dunque il compito di cancellare il tradimento di Ferdinando ai danni di Federico e

soprattutto di individuare in Luigi XII l'unico vero nemico e artefice della disfatta aragonese.

Federico, nonostante le sue molteplici virtù, si rivelò incapace di prendere decisioni concrete per la salvezza del regno; il poeta si trova costretto a chiedergli conto delle sue azioni:

O mio gran Federico hor dimme: come
ciò festi? Ove tu andasti? In precipitio,
sperando ornar di gloria le tue chiome.
Qual ragion fe' invaghirti del tuo exitio?
Hor ben è 'l ver che dov'è sdegno alcuno
mai dominar non puote util giuditio.
(*Triumpho*, 115-120)

La vanesia sete di gloria e il desiderio di divenire immortale hanno reso l'Aragonese cieco di fronte ai pericoli reali: piuttosto che combattere per il proprio regno, secondo Britonio, egli preferì abbandonarsi ad un dolore compiaciuto e sterile, incapace di confrontarsi con una realtà che non corrispondeva più alle mitiche esaltazioni letterarie.

Le parole di Britonio – un garbato panegirico di Federico minato da più di un elemento di criticità – hanno l'obiettivo di presentare l'azione militare del Cattolico non solo inevitabile ma anche salvifica: con la minacciosa presenza dei francesi a Napoli e senza una vera guida in grado di contrastarla, come si può condannare Ferdinando per avere conquistato l'intero Mezzogiorno, evitandogli un destino ancora peggiore?

Come prevedeva l'accordo di Granada, la capitale partenopea sarebbe dovuta rimanere ai francesi, mentre la Sicilia sarebbe passata sotto il dominio diretto della Spagna; tuttavia il Cattolico, deciso ad allargare i propri domini, ignorò il patto con Luigi XII e proseguì la guerra alla conquista di Napoli. E proprio la circostanza secondo cui non gli spagnoli, ma i francesi – seppur seguendo una strategia concordata – deposero Federico, dà a Britonio il margine necessario per difendere l'operato di Ferdinando.

Federico diviene anche l'unico responsabile per l'esilio e a prigionia toccata al figlio Ferrando, detenuto preventivamente dagli spagnoli nel timore che potesse riorganizzare la fazione filo-aragonese per riconquistare il regno:

Di tal mala herba, mal frutto si mète
da quel tuo bon Ferrando, primier figlio,
ch'hore non hebbe più tranquille e liete;

ch'essendo il Regno alhor posto in bisbiglio
fu prigion racondotto al re in Hispagnia,
dannato qual Prometeo in grave exiglio.
(*Triumpho*, 130-35)

Britonio, pur fingendo di schierarsi dalla parte di Federico, condanna in realtà ogni sua scelta, per potere giustificare così le azioni di Ferdinando.

Il poemetto prosegue con l'esaltazione di Carlo V, invitato a prendere dimora a Roma, considerata ancora l'unica sede imperiale possibile:

Lasse il gran Carlo homai gli Carpentani,
i Gadetan', gli Cantabri e poi, insieme
con quei di Celtiberia, gli Oretani.
Fonde in quella alma sede ogni sua speme
ché Roma, con dolor' non vani e folli,
de la sua lontananza duolsi e geme.
(*Triumpho*, 292-97)

Nella seconda parte del testo Britonio esprime il desiderio di vedere finalmente un'Europa pacificata, ma pronta a combattere i Turchi, che ancora rappresentavano una concreta minaccia per l'Occidente. Oltre a fare appello ai tradizionali *topoi*, Britonio ricorda le peggiori sconfitte cristiane del secolo precedente:

Rimorda il vostro cuor, più che mai soglia,
la membranza di Rhodi e di Belgrado,
ché stolto è chi del mal non ha in sé doglia.
Spesso anchor repensete, e non sì di rado,
al perduto Bizzantio (non son tanti anni
del che sì mesta e vergognosa i' vado)
e, quel che porger più vi deve affanni,
la sacra tomba del vostro almo Idio
si trova in man di can, non di tiranni.
(*Triumpho*, 463-471)

E ancora, qualche verso oltre, il poeta fa riferimento all'attacco turco di Otranto e alla possibilità che ciò presto possa ripetersi (*Triumpho*, 478-79 «novellamente Hidrunto quel minaccia / e 'l bel Brundisio [...]»), confermando che pur dopo quasi cinquant'anni la memoria dell'episodio rimaneva ancora ben viva anche in coloro che non vi assistettero in prima persona.

La stagione aragonese, seppur breve e travagliata da numerosi conflitti, lasciò un segno indelebile nella storia culturale del Mezzogiorno e di Napoli in particolare, come testimonia l'atteggiamento nostalgico di Britonio, nato troppo tardi per godere della vitalità della corte Trastàmara e troppo presto per confrontarsi con i grandi poeti meridionali del Rinascimento maturo.

La sua opera si colloca dunque in una fase di transizione culturale, in cui i punti di riferimento continuavano ad essere gli Aragonesi; come si è visto, la fedeltà agli spagnoli impone a Britonio di guardare al passato consapevolmente avvertito del fallimento politico di Federico e più in generale dell'intera dinastia. Ed è alla luce di questo fallimento che Britonio rievoca il glorioso periodo aragonese, tentando un continuo compromesso con le istanze encomiastiche che il dominio spagnolo impone. È bene precisare infine che la nostalgia del poeta non coinvolge la sfera politica, ma solo quella culturale: la perdita dello *status* di capitale aveva inevitabilmente determinato per Napoli la perdita della centralità che per secoli aveva avuto; l'assenza di grandi intellettuali aveva poi fatto il resto determinando di fatto la marginalità della corte vicereale.

Non è un caso che i poeti come Britonio facciano ormai riferimento ai salotti nobiliari, come quello degli Avalos, e non più alla corte: il sistema artistico e letterario si era ormai frammentato, non trovando unità attorno ad un'ideologia che avrebbe potuto fornire coordinate programmatiche comuni.

Come si è cercato di mostrare nel corso di questo lavoro, l'elaborazione di un sistema integrato di propaganda politica in età aragonese, pur vincolando ideologicamente, non rappresenta affatto un limite: ogni poeta può infatti rimodulare le istanze encomiastiche in piena libertà, secondo la propria vocazione, rendendo così un servizio unico e prezioso ai regnanti. La nostalgia di Britonio e più in generale dei poeti della sua generazione si deve alla consapevolezza della scarsità di interesse da parte del potere centrale per la cultura prodotta nel Regno. Relegati in circoli raffinati ma minori questi poeti tornano ad esaltare il passato, fingendo di poter fare rivivere, almeno nella finzione letteraria, quella mitica età.

CONCLUSIONE

Ad esclusione di poche eccezioni, le opere politico-encomiastiche aragonesi possono vantare pochi elementi specifici di pregio e i loro autori, spesso dotati di una preparazione culturale mediocre, nessuna influenza hanno avuto sulla tradizione letteraria coeva e successiva in altre parti d'Italia.

L'analisi di questi testi, grazie all'individuazione di elementi comuni all'intero *corpus* ma anche di singole peculiarità, ha condotto alla definizione dei caratteri della poesia encomiastica aragonesa, che seppur non univoci sono il risultato della politica culturale voluta e promossa dai sovrani.

La trattazione della produzione politico-encomiastica di ogni singolo autore ha confermato che la distinzione, non solo anagrafica, ma soprattutto stilistica e culturale tra due generazioni proposta da Santagata, che in realtà guardava al solo genere lirico, conserva tuttora una sua validità, anche per il *corpus* di testi su cui il presente lavoro si è esercitato. Come Santagata, valutando alcune scelte formali e tematiche che pertengono all'allestimento dei canzonieri, e ovviamente considerando la maggiore o minore fedeltà a Petrarca, era giunto all'individuazione di due gruppi di autori, allo stesso modo, adottando criteri affini, è possibile osservare un'evoluzione ideologica tra i testi encomiastici, a seconda dell'altezza cronologica in cui vennero elaborati.

La prima generazione di poeti, che ha visto la nascita del regno di Alfonso il Magnanimo e ha seguito da vicino le vicende di quello di Ferrante, oltre a proporre un riuso ragionato dei *topoi* dell'encomiastica panitaliana crea, avvalendosi di puntelli etici e filosofici della trattatistica, un linguaggio specifico

fatto di simboli e allegorie in grado di rinviare in maniera semplice ed immediata alla casata regnante.

La promozione culturale dei primi due sovrani Trastàmara, Alfonso e Ferrante, favorisce la nascita di una letteratura napoletana in volgare anche se non impone linee di sviluppo vincolanti né per ciò che concerne lo stile né tantomeno per i generi impiegati. Ciò che si è cercato di mostrare, seppur in maniera cursoria, sono le strette connessioni tra i vari ambiti artistici, e non solo, del sistema propagandistico aragonese: la diffrazione iterativa dei medesimi simboli – si veda per esempio il campo della numismatica – consente di far entrare nell'immaginario quotidiano un compatto codice encomiastico cosicché ogni elemento poetico e figurativo identifichi la dinastia regnante.

La seconda generazione consolida i risultati raggiunti dalla prima, rifacendosi al medesimo impianto allegorico; i poeti più avvertiti tentano inoltre di giustificare, anche sotto il profilo ideologico, il ricorso ad un determinato immaginario ormai comune in parte raffinandolo e arricchendolo i contenuti.

Non è infine da trascurare la tendenza alla drammatizzazione sentimentale e al ripiegamento intimistico nella sfera degli affetti privati, riscontrabile in opere alte, come le epistole elegiache di Cosentino e basse, come *Lo Balzino* di Rogeri di Pacianza Nardò. Tale orientamento, che determina raramente l'andamento complessivo delle opere encomiastiche, rappresenta il contraltare stilistico della celebrazione solenne e trionfale e maschera sovente l'assenza di contenuto ideologico.

La poesia politica aragonese appunta specificamente l'attenzione sulle sfere temporali del passato e del futuro, con rievocazioni storiche e attese palingenetiche, mentre il presente è escluso quasi totalmente dall'orizzonte d'interesse degli autori.

Sentimento quasi estraneo alla prima generazione e invece frequentissimo nelle opere della seconda è la nostalgia per un passato ormai trascorso ma anche per un futuro che, seppur vagheggiato, sembra ormai irraggiungibile.

Come si è detto all'inizio, il caso di Pietro Jacopo De Jennaro è emblematico dello sviluppo e della diversificazione di genere della poesia encomiastica aragonese: il canzoniere amoroso, scritto tra gli anni '60 e '70 si limita a comporre un panegirico della famiglia regnante, facendo ricorso alle amate visioni allegoriche e ad altri simboli qualificanti che l'autore stesso contribuisce a creare. Anche i testi amorosi sono costruiti attraverso un sapiente intreccio di *topoi* e immagini di chiara derivazione petrarchesca, senza alcun elemento di alterità rispetto alle scelte comunemente adottate dai petrarchisti quattrocenteschi.

Discorso affine può valere per la *Pastorale* in cui il codice bucolico aragonese è messo per la prima volta alla prova in un'opera di ampio respiro; seppur il poeta esprima inizialmente una posizione di reale opposizione al regime aragonese, nel corso dell'opera i nodi critici della vicenda sembrano sciogliersi senza lasciare alcuna traccia di conflitto o dissidio cosicché il prosimetro può chiudersi sulle note della celebrazione della casata regnante. Inoltre la netta divisione tra testo prosastico – che funge soltanto da prologo – e componimenti poetici non favorisce la creazione di una unità coerente e ben strutturata.

Il riconoscimento della superiorità dell'*Arcadia* sannazariana sia per raffinatezza stilistica sia – forse ancora più significativamente – per profondità ideologica, appare inevitabile: le stesse allegorie che compaiono anche nel prosimetro dejennariano sono qui sussunte in un sistema organico, privo di interne contraddizioni, pur nell'oscurità del senso. Lo sviluppo della trama dell'*Arcadia* non prevede una risoluzione positiva né della vicenda amorosa né di quella politica: la complessità narrativa, il sentimento malinconico del protagonista, lo scenario sospeso fra utopico idillio e tragica realtà, l'equilibrio stilistico e la perfetta alternanza tra prose e poesie hanno reso quest'opera sannazariana un modello per i secoli successivi.

Il poema *Le sei età de la vita* invece, cui De Jennaro attese sino alla vecchiaia, e dunque ben oltre la caduta del regime aragonese, offre precetti di comportamento cortigiano, politico e civile, dandone precise giustificazioni e delineando finalmente un percorso di crescita esistenziale e letterario, come nelle opere di Sannazaro e Cariteo. In esso il poeta descrive un percorso di vita completo, scandito in sei età, ognuna delle quali reca con sé nuove conoscenze accompagnate da rinnovata consapevolezza. La celebrazione aragonese è quindi accolta in un contesto più ampio che la giustifica pienamente in quanto alla maturità si accompagna, come già più volte si è visto, un maggiore interesse verso tematiche civili e politiche. Inoltre il poema accoglie una specifica sezione – il *Regimento del principe* – in cui si offrono norme di condotta politica.

Le paradigmatiche esperienze di De Jennaro e Sannazaro rivelano anzitutto quanto il sistema letterario aragonese fosse, dal punto di vista dei generi, articolato: la rassegna introduttiva del presente lavoro, oltre ad una finalità classificatoria, assolve al compito di mostrare le varie declinazioni del tema encomiastico, a seconda del genere prescelto. Ognuno di essi – lirico, epico, elegiaco, didattico-morale, visionario, teatrale, popolare – è in grado di esprimere una sua specificità, così da rappresentare il potere sotto ogni punto di vista adattandosi ad ogni tipo di pubblico e di evento sociale.

Ancora più interessanti sono le intersezioni, anche metriche, tra generi diversi per cui una visione trionfo – così cara ai poeti aragonesi – non necessariamente è scritta in terzine, ma anzi può essere riprodotta in una farsa (come il *Trionfo della Fama* di Sannazaro), in una canzone all'interno di una silloge lirica o infine in un poema didattico (per esempio *Le sei età*).

Non solo quasi tutte le opere napoletane del secondo Quattrocento contengono, come una sorta di dazio obbligatorio, almeno un'allusione alla dinastia regnante, ma sovente è proprio il contributo encomiastico ad informare il testo e a determinarne genere e struttura. La pervasività del tema politico in quasi ogni opera e genere letterario ha imposto uno studio a tutto campo dei testi prodotti in area napoletana, consentendo di mettere in evidenza alcuni fenomeni non strettamente connessi all'encomiastica.

Per quanto concerne la lirica amorosa si è visto per i canzonieri di Sannazaro e Cariteo che ormai l'oscillazione petrarchesca tra peccato e redenzione ha perso di sostanza a vantaggio di una dinamica oppositiva tra poesia amorosa, destinata all'oblio, e poesia celebrativa, l'unica in grado di condurre alla fama eterna colui che canta e coloro che vengono cantati. I valori proposti da umanisti e poeti sono, come si è detto più volte, essenzialmente laici, come pure l'impostazione della maggior parte delle opere prodotte alla corte aragonese.

È interessante rilevare inoltre che, nonostante l'apprezzamento per il genere epico-cavalleresco, la corte napoletana riesca a produrre soltanto un unico poema in ottave, *Lo Balzino* di Rogeri di Pacienza Nardò, che pur avvicinandosi agli schemi narrativi dell'epica, altro non è se non una biografia romanzata della regina Isabella del Balzo.

Difatti la caratteristica fondamentale della poesia encomiastica aragonese è l'attaccamento al dato storico e la necessità costante di trovare appigli concreti e tangibili per la composizione dei panegirici.

Un'indagine più dettagliata ha mostrato che molte delle preferenze iconografiche espresse dai poeti cortigiani hanno in realtà un'origine storica: la predilezione per i trionfi, oltre ad essere dettata da motivazioni di ordine letterario, è da ricondurre al successo della celebrazione trionfale con cui Alfonso I entrò a Napoli nel 1443. L'allestimento della cerimonia era stato meditato con una cura tale per cui è normale che i poeti ne traessero ispirazione, confortati dall'approvazione e dal gradimento del re.

Allo stesso modo, il frequente richiamo all'ermellino si può spiegare non tanto e non solo per il significato etico-allegorico che esso incarna ma soprattutto

per la valenza politica che esso assume dopo la fondazione dell'ordine cavalleresco dell'Armellino da parte di Ferrante.

Le vicende storiche narrate, seppur talvolta ricondotte ad uno schematismo ideologico semplificato, rimangono ben riconoscibili e i personaggi a loro volta non subiscono mai trasfigurazioni mitologiche, né assumono i tratti della divinità. Gli Aragonesi rappresentano difatti la perfezione dell'umanità, raggiunta grazie ad un'indole naturale e all'affinamento didascalico.

La didattica morale, cui Pontano si dedica in numerosi trattati, non di rado diviene tratto saliente anche della letteratura politico-encomiastica: il poeta mostra al sovrano quali virtù egli dovrebbe possedere e come dovrebbe manifestarle per farsi amare dal popolo. Il sentimento di reciproco amore tra sudditi e re è ciò che garantisce stabilità al regno; pertanto entrambe le parti sono tenute ad assolvere alcuni obblighi sociali e politici così da mantenere saldo il rapporto di fedeltà.

Come si è visto, i poeti appuntano l'attenzione su alcuni eventi, la presa di Otranto e la congiura dei baroni, considerati momenti fondamentali per la vita del regno: il superamento di tali crisi ha rafforzato – dalla prospettiva dei poeti aragonesi – la monarchia consentendo ai regnanti di dimostrare la loro forza e le loro virtù.

A questo proposito appare determinante il ruolo della fortuna, evocata da tutti i poeti aragonesi, quale entità implacabile e nella maggior parte delle occorrenze crudele, pronta a contrastare in ogni modo l'azione umana. Tuttavia soltanto individui straordinari, come appunto gli Aragonesi, sono in grado di vincerla, dimostrandosi degni del ruolo che occupano. La Fortuna diviene dunque un banco di prova ineludibile per i sovrani: nonostante essi godano dell'appoggio divino, non essendo dei, devono confrontarsi con impedimenti terreni e con mezzi terreni devono vincerli.

Napoli e i suoi dintorni, Posillipo e le foci del Sebeto, sono sovente lo scenario privilegiato in cui ambientare le vicende narrate; a differenza della storia che mantiene la sua riconoscibilità, i sobborghi cittadini subiscono invece una trasfigurazione mitologica totale, tanto da assumere i contorni del perfetto *locus amoenus*; la città, descritta di rado nelle opere poetiche, viene esaltata per la bellezza dei suoi edifici e la laboriosità dei suoi abitanti: si tratta però di uno splendore recente, determinato, come sempre dall'azione riformatrice degli Aragonesi. Inoltre Napoli si identifica spesso con la sua mitica fondatrice, Partenope, perdendo così del tutto i connotati reali.

Il tentativo politico messo in atto dai Trastàmara di rafforzare il potere centrale, limitando il raggio d'azione dei grandi latifondisti, seppur fallimentare, si riflette nei contenuti encomiastici delle opere artistiche e letterarie; l'esaltazione dell'istituto monarchico, l'appello alla figura di Cesare, la creazione di simboli identificativi dei monarchi sono tutti elementi che contribuiscono a creare attorno agli Aragonesi un'aura mitica e solenne. Se i poeti della prima generazione potevano ancora sinceramente credere che in un futuro non lontano i propri re avrebbero trovato finalmente piena legittimazione e sarebbero riusciti a pacificare il regno, quelli della seconda non potevano non cogliere la divaricazione, sempre più ampia, tra realtà e finzione letteraria.

A questo proposito non sono da dimenticare i pochi ma significativi prodotti della letteratura di opposizione, grazie ai quali si riesce in parte a squarciare il velo dell'apoteosi celebrativa e vedere la realtà da un punto di vista diverso. Lo gliommero *Eo non agio figli né fittigli* esalta il passato angioino a scapito del presente aragonese, l'*Asinus* e il *De immanitate* di Pontano mostrano come il principe si comporta realmente, contravvendendo ai precetti ideali dei trattati etici; come il modello positivo si avvicinava alle figure di Ferrante e Alfonso II, così anche quello negativo pare tratteggiato guardando proprio agli stessi sovrani.

Sul versante poetico i *Sonetti* di Gian Antonio De Petrucis rivelano una realtà fosca e inquietante, anche se il poeta compone un discorso più ampio sulla natura umana, senza concentrarsi esclusivamente sull'accusa contro il potere regio.

Il *De miseria principum* di Angeriano, composto quando ormai la dinastia aragonese era crollata, non solo intesse un severo atto d'accusa contro un non meglio precisato re ma soprattutto si scaglia contro alcune consuetudini encomiastiche ormai totalmente usurate.

Al di là dei risultati raggiunti dai singoli poeti, il sistema letterario aragonese presenta elementi di forte coesione identitaria e di originalità che non sono mai stati indagati nel loro complesso. Anche le opere dei grandi autori, come Sannazaro, Cariteo e in misura minore De Jennaro, seppur posseggano una loro autonomia, possono essere comprese meglio guardando al contesto in cui vennero prodotte e mettendole a confronto con esiti coevi così da arricchire il panorama delle corrispondenze tematiche e semantiche.

Non va dimenticato inoltre che molti dei panegirici aragonesi furono conclusi o addirittura interamente composti dopo il crollo della dinastia regnante: si pensi soltanto al canzoniere di Sannazaro, pubblicato nel 1530 e ancora ideologicamente ancorato ad una realtà politica esauritasi da quasi un trentennio,

alla *Gelosia del Sole* e al *Trionfo* di Britonio, che omaggiano con un sentimento malinconico e rassegnato i monarchi Trastàmara.

Con il dominio spagnolo Napoli perse il ruolo di capitale del regno e quindi la sua egemonia politica e culturale sul Mezzogiorno italiano, riducendosi ad una provincia iberica. La nobiltà meridionale non fu evidentemente in grado, pur praticando l'attività mecenatizia (emblematico è il caso degli Avalos) di sopperire a questo vuoto e pertanto i poeti continuarono per decenni a descrivere ed elogiare un mondo ormai scomparso. E specularmente anche le invettive e gli anatemi continuavano ad avere come bersagli i sovrani Trastàmara.

Dopo la caduta degli Aragonesi Napoli si trovò dunque, per almeno cinquant'anni, alla periferia dell'Italia non potendo vantare né un progetto culturale né artisti di rilievo. Forse proprio per questo il ruolo degli Aragonesi assunse un'importanza così fondamentale anche in opere di autori che mai ebbero un contatto diretto con questi monarchi.

BIBLIOGRAFIA

- Aa. Vv., *Dante e l'Italia meridionale*. Atti del Congresso nazionale di studi danteschi, Caserta, Benevento, 10-16 ottobre 1965, Firenze, Olschki, 1966.
- Aa. Vv., *Atti del congresso internazionale di studi danteschi, 20-27 aprile 1965*, Firenze, Sansoni, 1966.
- Aa. Vv., "Per correr miglior acque..." *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del convegno di Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno, 1999.
- Aa. Vv., *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*. Atti del Convegno tenuto a Bologna nel 2004, Roma, Bulzoni, 2007. Vol. I a cura di L. Chines, vol. II a cura di F. Calitti e R. Gigliucci.
- Adesso C. A., «Voler descrivere il sito di Napoli in una lettera non è egli cosa temeraria?». *Alcune descrizioni epistolari della città di Napoli tra Quattro e Cinquecento*, in «Studi Rinascimentali», 7 (2009), pp. 89-106.
- Ead., *Teatro e festività nella Napoli aragonese*, Firenze, Olschki, 2012.
- Ead., *Un pastore "cortigiano" su un «sentiero angusto et solitario». I testi bucolici del canzoniere di Giuliano Perleoni detto Rustico Romano (1492)*, in D. Perocco, *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'età barocca*, Bologna, Archetipolibri, 2013.
- Ammirato S., *Delle famiglie nobili napoletane (...)*, Firenze, G. Marescotti, 1580, 2 voll.
- Albonico S., *Come leggere le «Rime» di Pietro Bembo in Ordine e numero, Studi sul libro di poesia e le raccolte poetiche del Cinquecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1-27.

- Alonzo G., «*Qui non se sogna per la selva oscura*». *L'Acerba, il Dittamondo e il Quadriregio in polemica con il futuro dantesco*, in A. Benassi, F. Bondi, S. Pezzini (a cura di) *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire*, Lucca, Pacini Fazzi, 2012, pp. 24-40.
- Altamura A., *Jacopo Sannazaro*, Napoli, Viti, 1951.
- Id., *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Napoli, F. Fiorentino, 1962.
- Id., *La Plutopenia di P. J. De Jennaro*, in A. Altamura, *Studi di filologia italiana*, Napoli, 1972, pp. 119 ss.
- Id., *La lirica napoletana del Quattrocento*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978.
- Altamura A. – Basile P., *Imitazioni dantesche di quattrocentisti meridionali*, Napoli, Società editrice napoletana, 1976.
- Archi A., *Gli Aragona di Napoli*, Bologna, Cappelli, 1968.
- Atturo V., «*Vidi e conobbi l'ombra*»: incontro con l'Altro e dialogicità all'«*Inferno*», in «*Critica del testo*» 1 (2005), pp. 363-388.
- Barbiellini Amidei B., *Alla Luna: saggio sulla poesia di Cariteo*, Firenze, La nuova Italia, 1999.
- Ead., *Il sogno nell'Endimione di Cariteo*, in «*La parola del testo*», 2 (2003), pp. 341-54.
- Barca D., *Alfonso il Magnanimo e la tradizione dell'immaginario profetico catalano*, in *La corona d'Aragona ai tempi di Alfonso, XVI Congresso internazionale di storia della Corona d'Aragona (Napoli-Caserta-Ischia, 18-24 settembre 1997)*, 2 voll., Napoli, Paparo, 2000, pp. 1283-91.
- Bausi F., *Politica e cultura nel commento al Trionfo della Fama di Jacopo Bracciolini*, in «*Interpres*», 9 (1989), pp. 64-149.
- Bellincioni B., *Le Rime*, a cura di Pietro Fanfani, «*Scelta di curiosità letterarie inedite o rare*», disp. CLI e CLX, Bologna, Romagnoli, 1878.
- Belloni G., *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana, I-IV*, diretto da V. Branca, con la collaborazione di A. Balduino, M. Pastore Stocchi, M. Pecoraro, II, Torino, UTET, 1986, pp. 23-31.
- Bembo P., *Prose e Rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960.
- Id., *Rime*, in *Poeti del Cinquecento*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longo, Milano, Ricciardi, 2001, pp. 39-189.
- Id., *Rime*, a cura di A. Donnini, 2 voll., Roma, Salerno, 2008.
- Benporat C., *Feste e banchetti. Convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze Olschki, 2001.
- Bentley J. H., *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Napoli, Guida, 1995.
- Berisso M., «*Gia Roma, or Babilonia*» (appunti su *Rerum vulgarium fragmenta CXXXVI-CXXXVIII*), in «*Per leggere*», 21 (2011), pp. 7-24.

- Berra C. (a cura di), *I Triumphhi di Francesco Petrarca*, Quaderni di Acme, Milano, Cisalpino, 1999.
- Ead., *Lettura dei Triumphhi del Calmeta*, in F. Bognini (a cura di), *Meminisse iuvat. Studi in memoria di Violetta De Angelis*, Pisa, ETS, 2012, pp. 83-123.
- Bersani M., *Un contributo allo studio della lingua di Sannazaro: le farse*, in «Studi di grammatica italiana», 11 (1982), pp. 89-99.
- Id., *Alla ricerca dello specifico testuale nelle «Farse» del Sannazaro*, in «Lettere italiane» 34 (1982), pp. 506-29.
- Id., *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del regno aragonese*, in «Studi e problemi di critica testuale», 26 (1983), pp. 59-77.
- Bertolani M. C., *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Roma, Carocci, 2001.
- Bettini M., *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
- Biadego G., *Leonardo di Agostino Montagna, letterato veronese del XV sec.*, in «Il Propugnatore», 6, I (1893), pp. 295-358 e 6, II (1893), 39-111.
- Boiardo M. M., *Pastoralia*, testo critico, commento e traduzione a cura di S. Carrai, Padova, Editrice Antenore, 1996.
- Id., *Pastorali*, a cura di S. Carrai e M. Riccucci, Parma, Ugo Guanda Editore, 2005.
- Borraro A., Borraro P. (a cura di), *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV. Atti del Convegno di studi realizzato dal Comune di Melfi in collaborazione con la Biblioteca provinciale di Potenza e il Seminario di studi danteschi di Terra di Lavoro, Melfi, 27 settembre – 2 ottobre 1970*, Firenze, Olschki, 1975.
- Bozzetti C., *Note per l'edizione critica del canzoniere di Jacopo Sannazaro* in «Studi di filologia italiana» 55 (1997), pp. 111-126.
- Breglia L., *Le sirene, il canto, la morte, la polis*, in «AION» Annali Istituto Universitario Orientale, Dip. Di Studi del mondo classico e del Mediterraneo, 9 (1987), pp. 65-98.
- Ead., *Le sirene, il confine, l'aldilà*, in Aa. Vv., *Melanges*, vol. 4, P. Lévêque, 1988.
- Bronzini G. B., *Serventesi, barzellette e strambotti del Quattrocento dal codice vat. lat. 10656*, Bari, Adriatica, 1971.
- Id., *Poesia popolare nel periodo aragonese* in *Atti del Congresso internazionale di Studi sull'età aragonese (Bari, 15-18 dicembre 1968)*, Bari, Adriatica, 1972, pp. 377-407.
- Id., *Poesia popolare del periodo aragonese*, in «Archivio storico per le province napoletane», 11 (1973), pp. 255-286.
- Id., *Testi e temi di letteratura popolare*, Bari, Adriatica, 1974-77.
- Calmeta V., *Prose e lettere edite e inedite, con due appendici di altri inediti*, a cura di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959.

- Id., *Triumphs*, edizione commento e analisi linguistica di R. Guberti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2004.
- Canfora D., Caracciolo Aricò A. (a cura di), *La Serenissima e il regno nel V centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro. Atti del Convegno di studi, Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004*, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacucci, 2006.
- Cannata N., *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, in «Critica del testo» 4 (2003), pp. 155-176.
- Capasso G., *Le farse, il trionfo, il lamento*, a cura di M. Montanile, Napoli, Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento meridionale, 1990.
- Cappelli G., *Sapere e potere. L'umanista e il Principe nell'Italia del Quattrocento*, in «Cuadernos de Filología italiana», 15 (2008), pp. 73-91.
- Carapezza S., *L' 'io' personaggio-poeta nel poema di Federico Frezzi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 181 (2004), pp. 514-536.
- Cariteo, *Rime in Le rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo: secondo le due stampe originali con introduzione e note di E. Pèrcopo*, Napoli, Tipografia dell'Accademia delle Scienze, 1892.
- Carnicelli D., *Bernardo Ilicino and the Renaissance Commentaries on Petrarch's Triumphs*, in «Romance Philology», 23 (1969), pp. 57-63.
- Carrai S. (a cura di), *La poesia pastorale nel Rinascimento*, Padova, Antenore, 1998.
- Carrara E., *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, 1909.
- Id., *Jacopo Sannazaro (1456-1530)*, Torino, Paravia, 1932.
- Caracciolo Aricò A., *Il mito di Orfeo nel mondo Aragonese*, in «Critica letteraria», 4 (2007), pp. 627-649.
- Cassiani C., Chiabò M. (a cura di), *Pomponio Leto e la prima Accademia romana. Giornata di studi Roma, 2 dicembre 2005*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2007.
- Castagnola R., *Morte e fama in Sannazaro, Rime LXXIX*, in «Per leggere», 17 (2010), pp. 55-64.
- Cian V., *Soteria. Una satira di Niccolò Lelio Cosmico*, Pisa, Nistri, 1903.
- Cianflone G., *Francesco Galeota: strambottista napoletano del '400. In appendice edizione critica di cento strambotti inediti*, Napoli, Conte, 1955.
- Ciccuto M., «*Trionfi*» e «*uomini illustri*» fra Roberto e Renato d'Angiò, in «Studi sul Boccaccio» 17 (1988), pp. 343-402.
- Chierchi P. – De Robertis T., *Un inventario della biblioteca aragonese*, in «Italia medievale e umanistica», 33 (1990), pp. 109-347.
- Colapietra R., *I Sanseverino di Salerno: mito e realtà del barone ribelle*, Salerno, Laveglia, 1985.

- Id., *Il baronaggio napoletano e la sua scelta spagnola: «il gran Pescara»*, in «Archivio storico per le province napoletane», 107 (1989), pp. 7-71.
- Comboni A. – Di Ricco A., *Il prosimetro nella letteratura italiana*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2000.
- Comboni A. – Di Ricco A. (a cura di), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2003.
- Consolo R., *Il libro di Endimione: modelli classici, inventio ed elocutio nel Canzoniere del Cariteo*, in «Filologia e critica» 3 (1978), pp. 19-94.
- Corfiati C., *Il principe e la regina. Storie e letteratura nel Mezzogiorno aragonese*, Firenze, Olschki, 2009.
- Correggio N. da, *Opere: Cefalo, Psiche, Silva, Rime*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- Corti M., *Le tre redazioni della pastorale di Pietro Jacopo De Jennaro*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», 131 (1954), pp. 303-351.
- Corti M., *Metodi e Fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969.
- Cracolici S., *Il ritratto di Archigynia. Filippo Nuvoloni (1441-1478) e il suo dialogo d'amore*, Firenze, Olschki, 2009.
- Id., *L'etopea di Ginevra o il Somnium di Bernardo Illicino* in S. Carrai – S. Cracolici – M. Marchi (a cura di), *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, ETS, 2009.
- Croce B., *I teatri di Napoli, secolo XV-XVIII*, Napoli, Pierro, 1891.
- Id., *Uno gliommero inedito del Quattrocento*, in «Archivio storico per le province napoletane», 41 (1916), pp. 138-45.
- Id., *Canti encomiastici di G. C. a Ippolita Sforza*, in «Archivio storico per le Province napoletane», 16 (1930), pp. 313-18.
- Id., *Prima del Machiavelli. Una difesa di Ferrante I di Napoli per il violato trattato di pace del 1486 col Papa*, Bari, Laterza, 1944.
- Id., *Aneddoti di varia letteratura*, voll. I-II, Bari, Laterza, 1953.
- Id., *Storie e leggende napoletane* [1915], a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990.
- Id., *Storia del Regno di Napoli*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1992.
- D'Agostino G., *Per una storia di Napoli capitale*, Napoli, Liguori, 1988.
- De Blasi N., *Intrattenimento letterario e generi conviviali (farsa, intramesa, gliommero) nella Napoli aragonese*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991*, Roma, Salerno, 1993, 2 voll, pp. 129-159.
- Delle Donne F., *Politica e letteratura nel Mezzogiorno d'Italia: la cronachistica del secoli XII e XV*, Salerno, Carlone, 2001.

- De Felice E. – T. Fiore, *L'impasto linguistico del Balzino di Rogeri de Pacienza*, in «Lingua e storia di Puglia», 24 (1984), pp. 121-48.
- De Frede C., *Alfonso II d'Aragona e la difesa del regno di Napoli nel 1494*, in «Archivio storico per le province napoletane» 99 (1981), pp. 193-209.
- Id., *Lodi di Napoli aragonese*, in «Studi storici meridionali», 11, III (1991), pp. 204-09.
- Id., *Ferrante d'Aragona e la caccia con alcune considerazioni politico-sociali*, in «Archivio storico per le province napoletane» 115 (1997), pp. 1-26.
- Carafa D., *Memoriali*, a cura di F. Petrucci Nardelli, Roma, Bonacci, 1988.
- Carrai S., *Ad Somnum. Invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.
- De Jennaro P. J., *De Regimine principum*, in ms. B. 218 della Forschungsbibliothek di Gotha.
- Id., *Regimento dell'opera degli huomini illustri sopra de le medaglie*, in ms. I. C. 17 della Biblioteca centrale della regione siciliana Alberto Bombace di Palermo.
- Id., *Il Canzoniere di Pietro Jacopo de Jennaro accademico pontaniano. Codice cartaceo del XV sec (...)*, a cura di G. Barone, Napoli, Stabilimento tipografico del cav. A. Morano, 1883.
- Id., *Rime e Lettere*, a cura di M. Corti, Bologna, Commissioni per i testi di lingua, 1956.
- Id., *Le sei etate de la vita umana, testo inedito del XV secolo*, a cura di A. Altamura e P. Basile, Napoli, Società Editrice Napoletane, 1976.
- De Lisio P. A., *Studi sull'umanesimo meridionale*, Napoli, Franco Conte, 1973.
- De Lisio P. A., *La cultura umanistica nell'Italia meridionale*, Napoli, Società editrice napoletana, 1980.
- De Mattei R., *Politica e morale prima di Machiavelli*, «Giornale critico della filosofia», 29, vol. VI (1950), pp. 129-43.
- De Nichilo M., *Retorica e magnificenza nella Napoli aragonese*, Bari, Palomar, 2000.
- De Nigris C., *Poesie castigliane nel ms. XIII D 70 della Biblioteca Nazionale di Napoli (NNI)*, in «Cancionero general», 6 (2008), pp. 63-85.
- De Petrucciis G. A., *Sonecti composti per M. Johanne Antonio de Petrucciis, Conte di Policastro pubblicati per la prima volta dietro il manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli* da J. Le Coultre e V. Schultze, Gaetano Romagnoli, Bologna, 1879.
- De Petrucciis G. A., *Sonetti*, a cura di E. Picchiorri, Roma, Salerno, 2013.
- De Robertis D., *La raccolta aragonese primogenita*, in «Studi danteschi» 47 (1970), pp. 241-53.
- Id., *L'egloga volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica» 2 (1981), pp. 61-78.
- Di Dio A., *Tipologie tematiche di sonetti amorosi. Il canzoniere di De Jennaro*, in «Lettere Italiane», 2 (2009), pp. 177-219.

- Ead., *La sintassi dei sonetti di De Jennaro*, in «Metrica italiana», 10 (2010), pp. 3-55.
- Dionisotti C., *Ragioni metriche del Quattrocento*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 124 (1947), pp. 1-34.
- Id., *Nuove Rime di Niccolò da Correggio*, in «Studi di Filologia Italiana» 17 (1959), pp. 135-188.
- Id., *Appunti sulle Rime di Sannazaro*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 160 (1963), pp. 161-211.
- Id., *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del congresso internazionale di studi danteschi 20-27 aprile 1965*, Firenze, Sansoni, 1965-66.
- Id., *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia medioevale e umanistica» 17 (1974), pp. 61-113.
- Distasio G., *Scenografia epica. Il trionfo di Alfonso. Epigoni tassiani*, Bari, Adriatica, 1999.
- Erspamer F., *Il canzoniere rinascimentale come testo o macrotesto* in «Schifanoia» 4 (1987), pp. 109-114.
- Esposito R., *Ordine e conflitto. Machiavelli e la letteratura politica del Rinascimento italiano*, Napoli, Liguori, 1984.
- Ettari, F., *El Giardino di Marino Jonata agnese: poema del secolo XV*, Napoli, A. Morano, 1885.
- Falco A., *I canti di Giovanni Cosentino a Ippolita Sforza*, in «La nuova ricerca», 3 (1994), pp. 165-97.
- Fanara R. *Strutture macrotestuali nei Sonetti et canzoni di Jacobo Sannazaro*, Roma – Pisa, Istituti editoriali poligrafici e internazionali, 2000.
- Ead., *Sulla struttura del Canzoniere di J. Sannazaro: posizione e funzione della dedica a Cassandra Marchese*, in «Critica letteraria», 2 (2007), pp. 267-76.
- Fedele P., *La pace del 1486 tra Ferdinando d'Aragona e Innocenzo VIII*, in «Archivio storico per le province napoletane», 30 (1905), pp. 481-503.
- Fenzi E., *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione*, in «Studi di filologia e letteratura», 1 (1970), pp. 9-83.
- Id., *Et avrà Barcellona il suo poeta*, in «Quaderns d'Italia», 7 (2002), pp. 117-40.
- Ferraiolo, *Cronaca*, edizione critica a cura di R. Coluccia, Firenze, Accademia della Crusca, 1987.
- Figliuolo B., *Su Francesco Galeota, poeta e diplomatico napoletano del secondo Quattrocento*, in «Archivio storico per le province napoletane», 126 (2009), pp. 93-106.
- Finzi C., *Re, baroni, popolo. La politica di Giovanni Pontano*, Rimini, Il cerchio, 2004.
- Firpo L. *Girolamo Angeriano*, Napoli, Libreria Scientifica editrice, 1973.
- Flamini F., *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri, 1891.

- Id., *Francesco Galeota, gentiluomo napoletano del Quattrocento e il suo inedito canzoniere*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 20 (1892), pp. 1-78.
- Id., *Viaggi fantastici e trionfi di poeti*, per “Nozze Cian-Sappa Flandinet”, Bergamo, 1894.
- Floriani P., *Il modello ariostesco. La satira classicista nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Folena G., *La crisi linguistica del Quattrocento e l’Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Firenze, Olschki, 1952.
- Fonseca C. D. (a cura di), *Otranto 1480. Atti del Convegno internazionale di Studio promosso in occasione del V centenario della caduta di Otranto ad opera dei Turchi, (Otranto 19-23 maggio 1980)*, 2 voll., Galatina, Congedo Editore, 1986.
- Foucard C., *Fonti di storia napoletana nell’Archivio di Stato di Modena. Descrizione della città di Napoli e statistiche del Regno (1444)*, in «Archivio storico per le province napoletane», 2 (1877), p. 725-57.
- Franceschini E., *Leonardo Bruni e il ‘vetus interpres’ dell’Etica a Nicomaco*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 299-319.
- Frezzi F., *Il quadriregio*, a cura di E. Filippini, Bari, Laterza, 1914.
- Fulin R. (a cura di), *La spedizione di Carlo VIII in Italia raccontata da Marin Sanudo*, Venezia, M. Visentini, 1883.
- Frison C., *Gli epigrammi di Jacopo Sannazaro nell’edizione aldina del 1535*, Padova, Il Poligrafo, 2011.
- Galasso G., *Il Regno di Napoli. Il mezzogiorno angioino e aragonese*, in *Storia d’Italia* diretta da Giuseppe Galasso, vol. XV, tomo I, Torino, UTET, 1994.
- Id., *Napoli capitale: identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Napoli, Electa, 1998.
- Galeota F., *Canzoniere ed epistolario (dal Cod. XVII.1 della Biblioteca Nazionale di Napoli)*, a cura di G. B. Bronzini in «Archivio storico per le province napoletane», 104 (1986), pp. 17-157 e 106 (1988), pp. 33-149.
- Id., *Le lettere del ‘Colibeto’*, a cura di V. Fortmentin, Napoli, Liguori, 1987.
- Gandolfo F., *Il «dolce tempo», Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Garin E. (a cura di), *La disputa delle arti nel Quattrocento, testi editi ed inediti di Giovanni Baldi... (et al.)*, Firenze, Vallecchi, 1947.
- Gargano A., *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna Napoli*, Napoli, Liguori, 2001.
- Gasti F., *L’antropologia di Isidoro: le fonti del libro XI delle Etimologie*, Como, New Press, 1998.

- Giovanazzi B., *Per l'edizione degli Amori e di Argo di Giovan Francesco Caracciolo*, tesi di dottorato in filologia e storia dei testi, Università degli Studi di Trento, XXII ciclo, a.a. 2008/2009.
- Grammatico T., *Opere diverse inedite in rima e in prosa*, a cura di F. Sica, Salerno, Edisud, 1992.
- Gualdo R. L., Nuovo Isabella, Defilippis Domenico, *Gli umanisti e la guerra otrantina. Testi dei secoli XV e XVI*, Bari, Dedalo, 1982.
- Getto G., *Sulla poesia del Cariteo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 123 (1945-46), pp. 53-68.
- Gibellini P., *La sirena del mito dal Medioevo al Rinascimento*, in P. Gibellini (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana moderna*, vol. I, Brescia, Morcelliana, 2005.
- Gil Rovira M., *Il Canzonero del conte di Popoli. Ms. ital 1035 de la Biblioteca Nacional de Paris*, Departamento de Filologia Italiana, Universidad Complutense de Madrid, a. a. 1991-92.
- Gilbert F., *Machiavelli e il suo tempo*, Bologna, Il Mulino, 1964.
- Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti, dal codice autografo e anonimo della Riccardiana*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1867.
- Giustiniani L., *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*, Napoli, Stamperia Orsini, 1793.
- Gorni G., *Le 'guide' di Dante, o la Sibilla negata*, in «Studi danteschi», LXVII (2002), pp. 117-128.
- Gorruso F., *Le rime di Giovan Francesco Caracciolo nel Codice Barb. Lat. 4026 della Biblioteca Apostolica Vaticana: studio ed edizione*, Dottorato di ricerca in italianistica con particolare attenzione alla letteratura meridionale, Tutor: Giorgio Fulco, Coordinatore: Raffaele Giglio, Università degli studi di Napoli Federico II, Facoltà di Lettere e Filosofia, Dipartimento di Filologia moderna, Napoli, 1999.
- Haywood E., *A curious renaissance dispute on arms and letters: Agostino Nifo and Luca Prassicio*, in «Italian Studies», 41 (1986), pp. 61-82.
- Id., *“Inter urinas liber factus est”: il commento dell’Ilicino ai “Triumph” del Petrarca, in Petrarca e la cultura europea, Atti del V convegno internazionale, Chianciano-Montepulciano, 19-22 luglio 1993*, a cura di L. Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1997, pp. 139-159.
- Houben H. (a cura di), *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito. Atti del convegno internazionale di studio Otranto-Muro Leccese, 28-31 marzo 2007*, Galatina, Congedo, 2008.

- Jacono A., *Primi risultati delle ricerche sulla tradizione manoscritta dell'Alfonsi Regis Triumphus di Antonio Panormita*, in «Bollettino di Studi Latini», 36, fasc. II, luglio-dicembre 2006, pp. 560-599.
- Jacoviello M., *Venezia e Napoli nel Quattrocento. Rapporti tra i due stati e altri saggi*, Napoli, Liguori, 1992.
- Kristeller P. O., *Studies in Renaissance thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1956, pp. 395-410.
- Lanza A. (a cura di), *Lirici toscani del Quattrocento*, 2 voll. Roma, Bulzoni, 1973-75.
- Law J., *Il principe del Rinascimento*, in E. Garin (a cura di), *L'uomo del Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Lenio A., *Oronte gigante*, a cura di M. Marti, Lecce, Milella, 1985.
- Leostello J., *Effemeridi delle cose fatte per il Duca di Calabria (1484-1491)*, in *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane raccolti e pubblicati per cura di Getano Filangeri principe di Satriano*, I, Napoli, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1883.
- Longhi S., *Vincitori e vinti. La macchina dei «Trionfi»*, in Ead., *Le memorie antiche: modelli classici da Petrarca a Tassoni*, Verona, Fiorini, 2001, pp. 3-20.
- Magnani F., *Poesia d'uso, problemi attributivi e rimanipolazioni: "canzonieri per Francesca"* in R. Borghi – P. Zappalà, *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario, Atti del convegno internazionale, Cremona 4-8 ottobre 1992*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1995.
- Maio I., *De Maiestate*, a cura di F. Gaeta, Bologna, Commissione per i testi della lingua, 1956.
- Mancini L., *Il rovinoso incanto. Storie di sirene antiche*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Manfredi R., *Le «descrittioni» di Napoli (1452-1692). Appunti per una ricerca bibliografica*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», 63, (1991-92), pp. 63-108.
- Marti M., Recensione a Maria Corti *Rime e Lettere*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 134 (1957), pp. 108-116.
- Id., *Su Pietro Jacopo De Jennaro* in Id., *Dal certo al vero. Studi di filologia e di storia*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962, pp. 147-57.
- Masuccio Salernitano, *Il Novellino*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Sansoni, 1957.
- Maxwell H., «*Uno elefante grandissimo con lo castello di sopra*»: *il trionfo aragonese del 1423*, in «Archivio storico italiano», 1992, disp. III, pp. 847-75.
- Ead. *Trionfi terrestri e marittimi nell'Europa medievale*, in «Archivio storico italiano», 1994, disp. III, pp. 641-67.

- Mazzatinti G., *Rimatori napoletani del Quattrocento dal cod. 1035 della bibl. nazionale di Parigi*, con prefazione e note di M. Mandalari, Caserta, A. Iselli, 1885.
- Id., *La biblioteca dei re di Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli, 1897.
- Medioli Masotti P., *L'Accademia romana e la congiura del 1468*, in «Italia medievale e umanistica» 25 (1982), pp. 189-204.
- Id., *Codici scritti dagli Accademici nel carcere di Castel Sant'Angelo (1468-1469) in Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma, Edizioni della storia e della letteratura, 1984, 2 voll., pp. 451-59.
- Megna P., *Lo Ione platonico della Firenze medicea*, Messina, Centro interdipartimentale di Studi umanistici, 1999.
- V. Mele, *La creazione di una figura politica: L'entrata in Napoli di Ippolita Maria Sforza Visconti d'Aragona, duchessa di Calabria*, in «Quaderni d'italianistica» 2 (2012), pp. 27-75.
- Mengaldo P. V., *Contributo ai problemi testuali del Sannazaro volgare*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 139 (1962), pp. 219-45.
- Id., *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La rassegna della letteratura italiana», 65 (1962), pp. 436-82.
- Merry V., *Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Illicino ai "Trionfi" petrarcheschi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 103 (1986), pp. 235-246.
- Milella M., *Il Naufragio di Giovanni Aloisio. Edizione critica*, dottorato di ricerca in Filologia moderna, ciclo XVIII (2003-2006). (Per gentile concessione dell'autrice).
- Minieri Riccio C., *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli, 1844.
- Id., *Biografie degli Accademici alfonsini dal 1442 al 1543*, Napoli, 1881.
- Miranda R., *Il Perleone di Giuliano Perleoni: un canzoniere del secondo Quattrocento napoletano*, in «A.I.O.N.», 45, 2 (2003), pp. 545-585.
- Modigliani A. (a cura di), *Patrimonium in festa, Cortei, tornei, artigiani e feste alla fine del Medioevo (secoli XV-XVI), Atti del Convegno di Orte, 3-4 novembre 1995*, Orte, Ente Ottava medievale di Orte, 2000.
- Monti Sabia L., *Pontano e la storia. Dal De bello Neapolitano all'Actius*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Montuori F., *Le sei età de la vita di Pietro Jacopo De Jennaro. Edizione critica e studio linguistico*, tesi di dottorato in Scienze letterarie, retorica e tecnica dell'interpretazione, Università degli Studi della Calabria, V ciclo, 1995 (per gentile concessione dell'autore).

- Id., *Per l'edizione critica de «Le Sei età della vita» di Pietro Jacopo De Jennaro. Compilazione del ms. Laurenziano ashburhamiano 1109*, in «Contributi di Filologia dell'Italia mediana», 11 (1997), pp. 45-96, 12 (1998), pp. 5-48.
- Id., «*Le sei età de la vita» di Pietro Jacopo De Jennaro: composizione e cronologia*, in «Studi di filologia italiana» 56 (1998), pp. 129-201.
- Id., *Tommaso Grammatico (1476 – 1556): una tenzone giuridica con Pietro Jacopo De Jennaro*, Casalnuovo di Principe, Phoebus, 2004.
- Id., *L'auctoritas e la scrittura: studi sulle lettere di Ferrante I d'Aragona*, Napoli, Fridericiana editrice universitaria, 2008.
- Id., Recensione a M. Riccucci *Il neghittoso e il fier connubio*, in «Napoli nobilissima», vol. III, V-VI, sett-dic 2002.
- Moro E., *La santa e la sirena. Sul mito di fondazione di Napoli*, Ischia, Imagaenaria, 2005.
- Morossi P., *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, in «Studi di filologia italiana» 58 (2000), pp. 173-97.
- Ead., *Riflessioni sulle Rime di Cariteo: aporie cronologiche nel secondo Endimione*, in A. Quondam (a cura di), *Petrarca in Barocco. Cantieri petrarchistici*, Roma, Bulzoni, 2004.
- Mustard W. P. (a cura di), *The piscatory Eclogues of Jacopo Sannazaro*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1914.
- Nocilli C., *La presa di Granata e il Trionfo de la fama, musica e politica nelle farse di Jacopo Sannazaro (1492)*, in D. Boillet – A. Pontremoli, *Il mito d'Arcadia. Pastori e amori nelle arti del Rinascimento, Atti del Convegno internazionale di Studi di Torino, 14-15 marzo 2005*, Firenze, Olschki, 2007.
- Notar Giacomo, *Cronaca di Napoli*, a cura di Della Morte, Napoli, Stamperia reale, 1845.
- Nigro S., *Le brache di San Griffone, Novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma, Laterza, 1983.
- Pacienza de Nardò R., *Opere*, a cura di M. Marti, Lecce, Milella, 1977.
- Palmieri M., *Libro del poema chiamato la Città di Vita composto da Matteo Palmeri fiorentino transcribed from the Laurentian MS 40. 53 and compared with the Magliabechian 2. 2. 41*, with a preface by Margaret Rooke, Northampton, Smith College, 1927.
- Pandoni P., *Il trionfo di Alfonso I d'Aragona cantato da Porcellio*, a cura di V. Nociti, Rossano, 1885.
- Pannuti M. – Galasso G., *Un secolo di grande arte nella monetazione aragonese*, Napoli, Museo Gaetano Filangieri, 1973.

- Pannuti M. – Riccio V., *Le monete di Napoli: dalla caduta dell'Impero romano alla chiusura della Zecca*, Lugano, Nummorum auctiones, 1984.
- Pantani I. (a cura di), *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400, Atti del primo convegno nazionale di studi, Valmontone 5-6 ottobre 2006*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Parenti G., *Un gliommero di P. J. De Jennaro «Eo non agio figli né fittigli»*, in «Studi di Filologia italiana», 36 (1978), pp. 321-365.
- Id., «Antonio Carazolo desamato». *Aspetti della poesia volgare aragonese nel ms. Riccardiano 2752*, in «Studi di Filologia Italiana», 37 (1979), pp. 119-279.
- Id., *Benedetto Garret detto il Cariteo, Profilo di un poeta*, Firenze, Olschki, 1993.
- Pastor L., *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, Roma, Desclee, 1911.
- Pastore L. R., *La fortuna della congiura dei baroni*, Napoli, Levante, 1988.
- Passero G., *Giuliano Passero cittadino napoletano o sia prima pubblicazione in istampa, che delle Storie in forma di Giornali, le quali sotto nome di questo autore finora erano andate manoscritte, ora si fa a sue proprie spese da Vincenzo Maria Altobelli ... Vi si premette ancora una prefazione, ... e vi si soggiunge una Dissertazione, ...*, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1785.
- Peirone C., *Storia e tradizione della terza rima: poesia e cultura nella Firenze del Quattrocento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990.
- Pèrcopo E., Recensione a Mandalari, in «Giornale storico della letteratura italiana», 8 (1886), pp. 318-322.
- Id., *La stampa napoletana del 1506 delle Rime del Chariteo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 20 (1892), pp. 314-317.
- Id., *La prima imitazione dell'Arcadia, aggiuntevi l'egloghe pastorali di Pietro Jacopo De Jennaro e di Filenio Gallo, ecc...*, Napoli, Luigi Pierro, 1894.
- Id., *Artisti e scrittori aragonesi. Una contribuzione ad uno studio su "Napoli nel Rinascimento"*, Napoli, Giannini, 1895.
- Id., *Vita di Jacopo Sannazaro*, a cura di E. Brognoligo, in «Archivio storico per le province napoletane», 56 (1931), pp. 87-198.
- Perito E., *La congiura dei baroni e il conte di Policastro, con edizione critica dei sonetti di G. A. Petrucci*, Bari, Laterza, 1926.
- Perleoni G. (detto Rustico Romano), *Compendio di sonetti e altre rime de varie texture intitulado lo Perleone*, Napoli, Aiolfo de Cantono, 1492.
- Persico T., *Diomede Carafa, uomo di stato e scrittore del XV secolo*, Napoli, Pierro, 1899.
- Id., *Scrittori politici napoletani dal '400 al '700*, Sala Bolognese, Forni, 1974.
- Petrarca F., *Canzoniere e Triumpho*, a cura di M. Santagata e *Trionfi, Rime stravaganti, codice degli abbozzi* a cura di V. Pacca e L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996.

- Petti Balbi G. e Vitolo G. (a cura di), *Linguaggi e pratiche del potere: Genova e il regno di Napoli tra Medioevo ed età moderna*, Salerno, Laveglia, 2007.
- Picchiorri E., *Per una nuova edizione critica dei Sonetti di Giovanni Antonio De Petrucciis*, in «La lingua italiana», 5 (2009), pp. 57-67.
- Pieri M., «*Sumptuosissime pompe*»: *lo spettacolo nella Napoli aragonese*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti, I*, Roma, Salerno, 1985, pp. 39-82.
- Ead., *Dalla lirica alla festa: il caso dell'egloga nella lirica aragonese*, in M. Chiabò – F. Doglio (a cura di), *La nascita del genere pastorale in Europa, Atti del Convegno di Studi di Viterbo, 31 maggio – 3 giugno 1984*, Viterbo, Centro studi sul teatro Medievale e Rinascimentale, 1985, pp. 71-89.
- Policastro G., *Appunti sulla catabasi di Dante nella ripresa di alcuni motivi classici: il tòpos drammatico dell'incontro e il riuso simbolico del rito*, in «Italianistica», 3 (2004), pp. 11-27.
- Pontano G., *Opera quae soluta oratione composuit omnia, in tomos tres digesta*, Basiliae, 1540.
- Id., *I dialoghi*, a cura di C. Previtera, Firenze, Sansoni, 1943.
- Id., *Carmina: Ecloghe, elegie, liriche*, a cura di J. Oeschger, Bari, Laterza, 1948.
- Id., *De immanitate liber*, editit, italice vertit, commentariolo instruxit L. Monti Sabia, Napoli, Loffredo, 1970.
- Id., *I libri delle virtù sociali*, a cura di F. Tateo, Roma, Bulzoni, 1999.
- Id., *De sermone*, a cura di A. Mantovani, Roma, Carocci, 2000.
- Id., *De Principe*, a cura di G. Cappelli, Roma, Salerno Editrice, 2003.
- Id., *La fortuna*, a cura di F. Tateo, Napoli, La scuola di Pitagora, 2012.
- Ponte G., *Bastiano Foresi e la figura albertiana dell'Ambizione*, «Albertiana» 4 (2001), pp. 253-56.
- Pontieri E., *Per la storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli: studi e ricerche*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1969.
- Id., *Storia di Napoli aragonese*, in *Storia del Regno di Napoli*, vol. IV 1, Napoli, Società editrice Storia di Napoli, 1974.
- Pontremoli A. – La Rocca P., *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.
- Porcelli B. (a cura di), *Petrarca volgare e la sua fortuna fino al Cinquecento*, in «Italinistica», 2 (2004).
- Porzio C., *La congiura de' Baroni del regno di Napoli contra il Re Ferdinando I*, a cura di S. D'Aloe, Napoli, Gaetano Nobile, 1859.
- Puleio B., *Il metodo di lavoro di Jacopo Sannzaro*, in «Critica letteraria», 2 (2003), pp. 267-77.

- Quagliioni D., *Modelli nella storia del pensiero politico*, I, Firenze, 1987.
- Quarta A., *I commentatori quattrocenteschi del Petrarca*, in «Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 23 (1905), II, pp. 269-324.
- Rasile M., *I coronati di Ferrante I e la ritrattistica rinascimentale sulle monete*, Formia, 1984
- Renier R., *Notizia di un poema inedito napoletano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 8 (1886), pp. 248-258.
- Id., *Opere inesplorate del De Jennaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 11 (1889), pp. 469-75.
- Riccucci M., *Il neghittoso e il fier connubio, Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001.
- Ead., *Un anonimo imitatore dell'Arcadia. Lettura di un'egloga inedita*, in «Per leggere», 3 (2002), pp. 25-43.
- Riquer M. de, *Cavalleria fra realtà e letteratura nel Quattrocento*, Bari, Adriatica, 1970.
- Romanato M., *Per l'edizione della Gelosia del Sole di Girolamo Britonio*, in «Italique» 12 (2009), pp. 33-71.
- Rossi V., *Poesie storiche sulla spedizione di Carlo VIII in Italia*, Venezia, Fratelli Visentini, 1887.
- Rovira Gil M., *Il Canzonero del conte di Popoli. Ms. ital 1035 de la Biblioteca Nacional de Paris*, Departamento de Filologia Italiana, Universidad Complutense de Madrid, a. a. 1991-92.
- Rozzoni A., *Il canzoniere di Francesco Galeota tra etica amorosa e precettistica politica*, in «Critica letteraria», 156 (2012), pp. 419-35.
- Russo F., *La murazione aragonese di Napoli: il limite di un'era*, in «Archivio storico per le province napoletane», 103 (1985), pp. 87-120.
- Sabbatino P., *Le descrizioni di Napoli nel Cinquecento*, in «Misure critiche», 21 (1990), pp. 80-81 e pp. 117-120.
- Id., (a cura di) *Iacopo Sannazaro: la cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento: convegno internazionale di studi*, Napoli, 27-28 marzo 2006, Firenze, Olschki, 2009.
- C. Salemme, *Il canto del Golfo. Le eclogae piscatoriae di J. Sannazaro*, Napoli, Loffredo Editore, 2007.
- Sannazaro J., *Egloghe, Elegie, Odi, Epigrammi*, introduzione e note a cura di G. Castello, Milano, C. Signorelli, 1928.
- Id., *Opere volgari*, a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- Id., *De Partu Virginis*, a cura di A. Fantazzi e A. Perosa, Firenze, Olsckhi, 1988.
- Id., *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990.

- Id., *Lo gliommero napoletano «Licinio se 'l mio inzegno»*, a cura di N. De Blasi, Napoli, Dante & Descartes, 1998.
- Sannazaro J. – Ongaro A., *Canti del Tirreno*, a cura di Maria Lucignano Marchegiani, Roma, Aracne, 2000.
- Id., *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- Santagata M., *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.
- Santoro M. (a cura di), *Le carte aragonesi, Atti del convegno di Ravello 3-4 ottobre 2002*, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici, 2004.
- Satullo F., *L'asinus di Pontano e il suo significato*, Palermo, Corselli, 1905.
- Saviozzo (S. Serdini), *Rime*, a cura di E. Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Scarlatta Eschrich G., *Cariteo's "Aragonia": the language of the power at the Aragonese Court*, in «Forum Italicum», 2 (2003), pp. 329-344.
- C. Segre (a cura di), *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione. Atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia, 12-16 ottobre 1974*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Id., *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla Commedia di Dante*, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990.
- Shergold N. D., *A history of the spanish stage from medieval times until the end of the seventeenth century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- Sica F., *Poesia volgare a Napoli tra Quattro e Cinquecento: testi di G. Cosentino, Anonimo, G. Britonio*, Salerno, Edisud, 1991.
- Tansillo L., *Rime*, a cura di E. Milburn e R. Pestarino, Roma, Bulzoni, 2011.
- Tanturli G., *Dai Fragmenta al libro* in G. Barbarisi e C. Berra (a cura di), *Per Giovanni Della Casa: ricerche e contributi*, Milano, Cisalpino, 1997.
- Tartaglia, Giovanni de' Mantelli di Canobio detto il (ed altri), *Versi d'amore*, a cura di N. Saxby, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985.
- Tateo F., *L'umorismo di Giovanni Pontano e l'ispirazione etica dell'Asinus*, in «Annali della facoltà di lettere e filosofia di Bari», 8 (1962), pp. 163-98 (poi in Id., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*).
- Id., *Le virtù sociali e l'«immanità» nella trattatistica pontaniana*, in «Rinascimento», 5 (1965), pp. 119-154.
- Id. *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967.
- Id., *Umanesimo etico di Giovanni Pontano*, Lecce, Milella, 1972.
- Id., *I miti della storiografia umanistica*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Id., *Sulla ricezione di Dante in ambiente devoto. Il Giardino di Marino Jonata*, in R. Paciocco, L. Pellegrini, A. Appignani (a cura di), *Aspetti della cultura dei laici in area*

- adriatica, saggi sul tardo Medioevo e sulla prima età moderna*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998, pp. 239-256.
- Id., *La prefazione originaria e le ragioni del De fortuna di Giovanni Pontano*, in «Rinascimento», 47 (2007), pp. 125-63.
- Torraca F., *Jacopo Sannazaro*, Napoli, Stab. Tip. V. Morano, 1879.
- Id., *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, Francesco Vigo Editore, 1884.
- Id., *Li gliommeri di Iacopo Sannazaro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 4 (1884), pp. 209-28.
- Id., *Rimatori napoletani del secolo XV*, in *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno, Vigo, 1888.
- Id., *Aneddoti di storia letteraria napoletana*, Città di Castello, Il Solco, 1925.
- Traina M., *Sulle monete di Ferrante i tratti della sua personalità*, «Cronaca numismatica», 90, 1997.
- Travaini L. – Bolis A., *L'immaginario e il potere nell'iconografia monetale*, Milano – Como, New Press, 2004.
- M. Trecca, *Antonio Bonciani. I poemetti tardogotici del poeta fiorentino*, Firenze, Atheneum, 2006.
- Uberti F. degli, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. Corsi, Bari, Laterza, 1952.
- Vasoli C., *Immagini umanistiche*, Napoli, Morano, 1983.
- Velli G., *Two texts of Neapolitan Quattrocento*, in «Italian Quarterly», 3 (1960), pp. 44-59.
- Id., *Tra lettura e creazione, Sannazaro, Alfieri, Foscolo*, Padova, Antenore, 1983.
- Villani G., *L'Umanesimo napoletano*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, III, *Il Quattrocento*, Roma, Salerno, 1998, pp. 709-62.
- Virgilio, *Bucoliche*, Milano, Garzanti, 2009.
- Vitale G., *Modelli culturali nobiliari tra Quattro e Cinquecento*, in «Archivio storico per le province napoletane», 105 (1987), pp. 27-103.
- Ead., *Araldica e politica, Statuti di ordini cavallereschi nella Napoli aragonese*, Salerno, Carlone Editore, 1999.
- Ead., *Ritualità monarchica, cerimonie e pratiche devozionali nella Napoli aragonese*, Salerno, Laveglia, 2006.
- Vitolo G., *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, Pisa GISEM, Napoli, Liguori, 1999.
- Volpicella L., *Confisca e vendita dei beni di Antonello de Petrucciis e Francesco Coppola rei di lesa maestà*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane» 15 (1890), pp. 647-653.

Bibliografia

- Weiss R., *Un umanista veneziano: papa Paolo II*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1958.
- Zanato T., *Il "Canzoniere" di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari* in A. De Petris – G. De Matteis (a cura di), *Francesco Petrarca. Umanesimo e modernità*, Ravenna, Longo, pp. 53-111.
- Zabughin V., *L'oltretomba classico medioevale dantesco nel Rinascimento*, Firenze Roma, Olschki, 1922.
- Zippel G. (a cura di), *Le vite di Paolo II* di Gaspare da Verona e Paolo Canensi, Città del Castello, S. Lapi, 1904-11.

INDICE DEI NOMI

- Abriatim Orazio, 173 n.
Accolti Benedetto, 45.
Acquosa Dionisio, 311.
Acquosa Maso, 312.
Adesso Cristiana Anna, 35 n, 37, 38 n.,
54 n., 84, 85, 90 n., 154-57, 238 n.,
311 n., 455.
Adriano (imperatore romano), 262, 313.
Adriano V (papa), 411.
Agesilao, 313, 314.
Agrippina Flavia, 142, 143.
Alberti Leon Battista, 298.
Alberto Magno, 272, 278, 289, 291, 292,
297.
Albonico Simone, 367 n., 376, 455.
Alessandro Magno, 72.
Alessandro VI papa, 317, 353, 411.
Alighieri Dante, 42-45, 47, 49, 50 n., 51,
53, 78, 82, 92, 162, 169-171, 176, 181,
227, 229, 263, 275, 276, 277, 290, 293,
294, 296, 297, 310, 350, 351, 360, 401.
Aloisio Giovanni, 10, 11, 15, 17-21, 47
n., 66, 76, 94, 95, 100, 101, 111, 112,
114-117, 119, 121-124, 126, 127, 129,
130, 132-134, 137-139, 144, 145, 194
n., 200, 209, 214, 215, 217, 219, 222,
232, 259, 267, 285, 313, 374, 421.
Alonzo Giuseppe, 50 n., 456.
Altamura Antonio, 14 n., 52, 227 n., 256
n., 257 n., 272 n., 273 n., 274 n., 295
n., 302 n., 368 n., 456, 460.
Altavilla Francesco, 273, 308.
Altilio Gabriele, 10, 328, 338, 339, 341,
347, 407, 442.
Amasis, faraone d'Egitto, 428.
Amendolea Coletta di, 23.
Angeriano Girolamo, 105-108, 440, 452.
Angiò Giovanna, 54, 66.

- Angiò Giovanni, 67.
 Angiò Renato, 126, 220.
 Angiò Roberto, 361.
 Annibale, 54, 72, 287.
 Antonino imperatore romano, 313.
 Antonio di San Miniato, 44.
 Appignani Antonio, 52 n., 470.
 Aragona Alfonso II, duca di Calabria e re di Napoli, 7, 8, 25, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 62, 64, 65, 70, 74, 76, 100-102, 107, 121, 124, 125, 131, 173, 174, 179, 183-190, 193, 208-210, 212, 236, 240, 256 n., 260, 285-289, 307, 317, 319, 328, 336, 341, 344, 348, 352, 353, 393, 401, 410, 411, 433, 452.
 Aragona Alfonso V il Magnanimo, re di Aragona e Napoli, 7-9, 24, 26, 36, 44, 49, 53-60, 67, 72, 73, 75 n., 76, 83, 88, 89, 101, 102, 126, 176-178, 211, 219, 220, 237, 239, 270, 278, 286, 287, 289, 305, 311-313, 319, 334, 346, 357, 368, 392, 402, 406, 411, 447, 448, 450.
 Aragona Beatrice, 36, 61, 101, 227, 228, 233, 244, 321 n.
 Aragona Eleonora, 121, 123, 128, 129, 133, 173, 196, 233, 266, 441.
 Aragona Federico, re di Napoli, 7, 8, 21, 44, 61, 75, 101, 102, 107, 112, 115, 140-143, 146-149, 173, 176, 178, 180, 181, 187, 194, 195, 201, 208, 223, 227, 228, 235-238, 247, 248, 252, 265, 266, 274, 306, 307, 314-318, 321-324, 328, 330, 340-342, 348, 356, 358, 364, 365, 369, 388, 402, 405-410, 443-446.
 Aragona Ferrandino, re di Napoli, 7, 8, 62, 89, 95, 101, 102, 107, 123, 127, 223, 238, 240, 269, 273, 307, 312, 317, 318, 320, 328, 329, 333, 337, 338, 339, 340, 343, 344 n., 348, 353, 354, 365, 372, 388, 389, 391-393, 395, 396, 408.
 Aragona Ferrando (o Ferrante), figlio di Federico, 235, 247, 248, 306, 323, 324, 365, 405, 407, 444, 445.
 Aragona Ferrante, re di Napoli, 7, 8, 18, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 38, 39, 49, 53, 60-62, 64-67, 70, 74, 76, 84, 89, 93, 97-101, 103-106, 109, 121-133, 137, 138, 140, 141, 147, 148, 150, 156, 157, 159-161, 163-167, 171, 173-175, 177-179, 189, 190, 193, 194, 201-204, 206, 207, 220, 233, 237-240, 251, 260-263, 265-270, 273, 285, 289, 300, 302, 305, 307, 311, 313, 315, 318, 320 n., 321, 322, 327, 335, 346, 347, 350, 352, 364, 365, 370, 373, 392, 393, 397, 399, 413, 415, 423-428, 432, 434, 437, 442 n., 443, 447, 448, 451, 452.
 Aragona Francesco, 273, 285, 320 n., 321, 322, 443.
 Aragona Gaetani Federico, 252.
 Aragona Giovanna I, regina di Napoli, 61, 89, 348.
 Aragona Giovanna II, regina di Napoli, 89, 348.
 Aragona Giovanni, 274.
 Aragona Luigi, cardinale, 272, 317, 321.
 Aragona Margherita, 174 n.
 Aragona Maria (figlia di Alfonso V), 83.
 Aragona Maria (moglie di Alfonso V), 177.
 Aragona Pietro, 146, 173.
 Archi Antonio, 7 n., 317 n., 455.
 Aristippo, 38.
 Aristotele, 57, 64, 82, 164 n., 310, 438.

- Arnau de Vilanova, 177
 Asor Rosa Angela, 327 n.
 Aurispa, 71, 72.
 Balduino Armando, 41 n., 456.
 Ballistreri Gianni, 441 n.
 Bandini Francesco, 84.
 Barbarisi Gennaro, 368 n., 470.
 Bàrberi Squarotti Giovanni, 294 n.
 Barbiellini Amidei Beatrice, 329 n., 354,
 456.
 Barca Daniele, 177, 456.
 Barone di Muro, 112, 115, 116, 120.
 Barone Giuseppe, 251 n., 459.
 Basile Pina, 52, 256, 456, 460.
 Bellacci Andrea, 45, 225.
 Belloni Gino, 41 n., 456.
 Belprato Angela da, 142.
 Belprato Vincenzo da, 272.
 Bembo Pietro, 367, 368, 372, 374-380,
 456.
 Benassi Alessandro, 50 n., 456.
 Benporat Claudio, 38 n., 456.
 Bentley Jerry H., 12 n., 456.
 Berisso Marco, 346 n., 456.
 Berra Claudia, 41 n., 46 n., 294 n., 368
 n., 457, 470.
 Bersani Mauro, 35 n., 36, 401, 457.
 Bessarione Basilio, cardinale, 311.
 Bettini Maurizio, 89 n., 457.
 Biadego Giuseppe, 45 n., 457.
 Boccaccio Giovanni, 48, 51, 90, 233,
 458.
 Boezio Severino, 92.
 Bognini Filippo, 46 n., 457.
 Boiardo Matteo Maria, 30, 98, 135 n.,
 208, 211, 242, 342, 457.
 Boillet Danielle, 401, 466.
 Bolis Alessia, 99 n., 471.
 Bon Manfrin, 311.
 Bonciani Antonio, 45, 229, 311, 471.
 Bondi Fabrizio, 50 n., 456.
 Borghi Renato, 46 n., 464.
 Borgia Girolamo, 311.
 Borraro Adalgisa, 50 n., 457.
 Borraro Pietro, 50 n., 457.
 Bozzetti Cesare, 370 n., 457.
 Bracciolini Poggio, 45,
 Branca Vittore, 41 n., 456.
 Breglia Lucia, 89 n., 457.
 Britonio Girolamo, 15, 91, 107, 183 n.,
 441-446, 453, 469.
 Brognoligo Gioacchino, 368 n., 467.
 Bronzini Giovan Battista, 24, 39, 87 n.,
 195, 457, 462.
 Bruni Leonardo, 45, 57 n.
 Bruto Marco Giunio, 439.
 Burchiello, 40.
 Calitti Floriana, 377 n., 455.
 Callisto I (papa), 151.
 Calmeta Vincenzo Colli detto, 43, 46,
 457.
 Calzaiuolo Cino, 44.
 Camillo Marco Furio, 150, 248, 307, 353
 Canal Gomez, 48 n.
 Caneto Giovanni Antonio de, 220, 253,
 329, 331.
 Canfora Davide, 368 n., 458.
 Cannata Nadia, 374 n., 458.
 Cantelmo Giovanni, conte di Popoli, 23,
 194, 254 n.
 Capasso Giosuè, 15, 36, 37 n., 38, 48, 75,
 78, 86, 225-234, 244, 245, 260, 336,
 346, 458.
 Capasso Torre Giovanni, 227, 458.

- Cappelli Guido, 7 n., 63 n., 65, 68, 458, 468.
- Capua Francesco di, 273.
- Caracciolo Antonio, 24, 25.
- Caracciolo Aricò Angela, 368 n., 458.
- Caracciolo Galeazzo, uomo d'armi, 336.
- Caracciolo Galterio, 219.
- Caracciolo Giacomo, conte, 122.
- Caracciolo Giovan Francesco, 10, 11, 15, 17, 18, 20, 21, 47 n., 67, 85, 103, 111, 114-116, 138, 143, 171, 219-223, 311, 312, 421.
- Caracciolo Pietro Antonio, 25, 37 n., 38, 39, 311.
- Carafa Andrea, 256 n., 273.
- Carafa Diomede, conte di Maddaloni, 69, 101, 263, 264, 273, 274, 300 n., 314, 460.
- Carafa Gianvincenzo, 354.
- Carafa Luigi, 273.
- Carafa Oliviero, cardinale, 274, 289.
- Carapezza Sandra, 50 n., 458.
- Carbone Girolamo, 220.
- Cariteo, Benedetto Gareth detto il, 10, 15-21, 48, 63, 67, 70, 71, 76-79, 81, 86, 91, 111, 112, 115, 138, 144, 145, 148, 196, 222, 271, 311, 313, 315 n., 317 n., 320, 324, 327-344, 345 n., 346-353, 355, 357-362, 365, 373, 374, 377, 385, 386, 390, 392, 393, 407, 416, 421, 424, 436, 442, 443, 449, 450, 452, 458.
- Carlo V, re di Spagna, 445.
- Carlo VIII, re di Francia, 25, 68, 103, 138, 194, 213, 220, 221, 238, 241, 310, 312 n., 314, 316-320, 322, 323, 328, 342, 343, 352-354.
- Carnicelli D. D., 46 n., 458.
- Carrai Stefano, 25 n., 46 n., 373 n., 457-460.
- Carrara Enrico, 25 n., 368 n., 458.
- Cassia Beatrice, 142
- Cassiani Chiara, 140 n., 458.
- Cassio Gaio Longino, 439.
- Castagnola Raffaella, 381 n., 458.
- Castello Giorgio, 407 n., 469.
- Castriota Bernardo, duca di Ferrandina, 272.
- Catone il Censore, 38, 39.
- Cavallo Marco, 328.
- Cesare Caio Giulio, 58, 59, 71, 72, 88, 147, 150, 152, 207, 246, 249, 262, 264, 287, 353, 438, 439, 452.
- Chiabò Myriam, 25 n., 140 n., 458, 467.
- Chiaromonte Isabella di, regina di Napoli, 48, 60, 128, 285, 347.
- Chines Loredana, 374 n., 455.
- Cian Vittorio, 43 n., 458.
- Cianflone Gregorio, 195, 458.
- Ciccuto Mario, 41 n., 458.
- Ciminelli Serafino detto Aquilano, 36, 312.
- Cincinnato Lucio Quinzio, 150.
- Ciociola Claudio, 50 n.
- Claudio, imperatore romano, 287, 419.
- Clemente VII, papa, 412.
- Colletti Marco, 193 n.
- Colocci Angelo, 328.
- Colonna Antonio, 302 n.
- Colonna Crisostomo, 236.
- Colonna Fabrizio, 272, 279, 280.
- Colonna Giovanni, 302 n.
- Colonna Prospero, 29, 98, 273, 288 n., 302, 303.
- Colonna Vittoria, 441.

- Coluccia Rosario, 70 n., 461.
 Comboni Andrea, 25 n., 42 n., 459.
 Consalvo Ferrante da Cordova viceré,
 273, 306, 321.
 Consolo Rino, 329 n., 459.
 Conti Giusto de', 46, 144, 254, 312.
 Contini Gianfranco, 329, 349 n.
 Coppola Francesco, 7 n., 27, 161, 162 n.,
 204, 413, 415.
 Corsi Giuseppe, 50 n., 277 n., 471.
 Corti Maria, 16, 27, 40, 142, 196, 251 n.,
 253, 254, 263, 275, 302, 324, 459, 460,
 464.
 Corvino Mattia, re di Ungheria, 61, 228,
 321 n.
 Cosentino Giovanni, 15, 183-191, 217,
 413, 421, 448.
 Cosmico Niccolò Lelio, 43.
 Costantino, imperatore romano, 74,
 260.
 Cracolici Stefano, 41 n., 46 n., 459.
 Crasso Marco Licinio, 71.
 Croce Benedetto, 7 n., 36 n., 39 n., 58
 n., 59 n., 61 n., 183 n., 236, 459.
 D'Agostino Guido, 7 n., 317 n., 459.
 D'Alagno Cola, 329, 330.
 D'Alagno Lucrezia, 24.
 D'Aloe Stanislao, 7 n., 70 n., 414, 468.
 D'Aubigny Stuart, 320, 321.
 D'Avalos Alfonso, 273, 309, 310, 312,
 316, 317, 320, 361, 362, 378.
 D'Avalos Beatrice, 416.
 D'Avalos Costanza, 194, 328.
 D'Avalos Francesco Fernando, 441.
 D'Avalos Innigo (o Innico), 317 n.
 D'Avalos Ippolita, 416, 417.
 Davanzati Mariotto, 75 n.
 De Blasi Nicola, 35 n., 40, 255, 459, 469.
 De Cantono Aiolfo, 141, 467.
 De Caro Gaspare, 321 n.
 De Felice Enrica, 236 n., 460.
 De Frede Carlo, 85 n., 460.
 De Jennaro Alessandro, 252, 272, 279,
 294, 299, 303, 304, 312.
 De Jennaro Alfonso, 252
 De Jennaro Giorgio, 251.
 De Jennaro Maria, 252.
 De Jennaro Pietro Jacopo, 10, 11, 15-18,
 21, 23-31, 33, 34, 40, 48, 63, 66, 67,
 70, 74, 75, 78, 79, 81, 85, 91, 94, 96-
 98, 100, 113, 114 n., 122, 126, 128,
 131, 141, 142 n., 143, 144, 153, 154,
 157, 165, 167, 168, 176, 181, 196, 200,
 204 n., 206, 210-211, 223, 256 n., 239,
 251-255, 257-260, 260-272, 275, 277,
 279, 280, 282-287, 293-295, 297-313,
 315-325, 334, 336, 337, 351-353, 355,
 361, 365, 374, 386, 398, 401, 402, 413,
 421, 442, 443, 448, 449, 452, 460.
 De Legistis Paolo, 312 n.
 De Lisio Pasquale Alberto, 12 n., 105 n.,
 460.
 De Marinis Tammaro, 329, 344 n., 349
 n.
 De Mattei Rodolfo, 63 n., 460.
 De Matteis Giuseppe, 19 n., 471.
 De Nichilo Mauro, 12 n., 55 n., 460.
 De Nigris Carla, 415 n., 460.
 De Pancio di Napoli Caterina, 141.
 De Petris Alfonso, 19 n., 471.
 De Petrucciis Antonello, 7 n., 27, 28, 30,
 70, 122, 155, 162 n., 203, 252, 268,
 296, 302, 303, 315, 319, 327, 357, 398,
 413, 414.

- De Petrucciis Francesco, conte di Carinola, 7 n., 163, 420.
- De Petrucciis Gian Antonio, conte di Policastro, 7 n., 15,22, 76, 97, 103 n., 109, 141, 162 n., 163 n., 413-418, 420-422, 424-433, 434-440, 452, 460.
- De Petrucciis Tommaso Agnello, 421.
- De Robertis Domenico, 25 n., 44 n., 458, 460.
- De Rosa Loise, 83, 85.
- De' Medici Cosimo, 45, 273, 314, 319.
- De' Medici Giuliano, 243.
- De' Medici Lorenzo il Magnifico, 209, 263, 388.
- Defilippis Domenico, 70 n., 463.
- Del Balzo (famiglia), 236 n., 241 n., 315 n., 331, 364, 365.
- Del Balzo Antonia, 243.
- Del Balzo Giacomo, 273, 296, 305, 315.
- Del Balzo Isabella, 75, 96, 107, 187, 236, 237, 239-249, 270, 296, 315, 321 n., 331, 365, 450.
- Del Puppo Dario, 41 n.
- Della Morte Giacomo, 70 n., 466.
- Della Pagliara di Salerno Lorenzo, 141.
- Della Rovere Orsini, 272.
- Delle Donne Fulvio, 55 n., 455.
- Democrito, 420.
- Di Dio Alessia, 254 n., 460, 461.
- Di Gaeta Maddalena, 251.
- Di Paola Francesco, 193.
- Di Ricco Alessandro, 25 n., 42 n., 455.
- Diogene, 38.
- Dionisotti Carlo, 41 n., 50 n., 196, 367, 368 n., 370-373, 388, 456, 461.
- Distasio Grazia, 57, 461.
- Doglio Federica, 25 n., 467.
- Donnini Andrea, 368 n., 378, 456.
- Epicuro Marcantonio, 311.
- Erspamer Giorgio, 90, 369 n., 461, 469.
- Esposito Roberto, 63 n., 461.
- Este Beatrice, 46.
- Este Borso, 266, 314.
- Este Ercole, 31, 187, 211, 257, 266, 267 n., 314.
- Este Gonzaga Isabella, 43.
- Ettari Francesco, 52 n., 56, 461.
- Eugenio IV, papa, 44.
- Fabio, 150.
- Fabrizio Gaio Luscinio, console, 71, 150, 249.
- Facio Bartolomeo, 8, 55, 60, 73, 84.
- Falco Alfonso, 183 n., 461.
- Fanara Rosangela, 372, 373 n., 374, 461.
- Fatio, 23.
- Federico II di Svevia, 54 n., 178.
- Fenzi Enrico, 28, 32 n., 329 n., 461.
- Feola Raffaella, 23 n.
- Ferdinando il Cattolico, re di Spagna, 73, 303, 314, 320, 321, 323, 328, 348, 356, 358, 365, 401, 443-445.
- Ferraiolo, 60, 70 n., 461.
- Ferrero Vincenzo, 162 n.
- Figliuolo Bruno, 193 n., 461.
- Filelfo Francesco, 311.
- Filippini Enrico, 50 n., 462.
- Filosseno Marcello, 43, 161.
- Fiore Gioacchino da, 176, 180.
- Fiore T., 236 n., 460.
- Firpo Luigi, 105 n., 106, 107, 461.
- Flamini Francesco, 41 n., 46 n., 58 n., 59 n., 194, 195, 310, 461.
- Floriani Pietro, 42 n., 161, 462.
- Folena Gianfranco, 27 n., 462.

- Folengo Teofilo, 40.
 Foresi Bastiano, 45.
 Formentin Vittorio, 195 n., 462.
 Foucard Cesare, 83 n., 462.
 Franceschini Ezio, 57 n., 462.
 Francesco di Giuliano di Piero di Gerino, 50 n.
 Fregoso Antonio Fileremo, 311.
 Frezza Antonio, 412.
 Frezzi Federico, 50, 51, 462.
 Frison Chiara, 102 n., 407 n., 462.
 Fulco Giorgio, 221 n., 463.
 Fulin Rinaldo, 103 n., 462.
 Fuscano Ioan Berardino, 90, 311.
 Gaeta Franco, 62 n., 464.
 Gaeta Maddalena di, 251.
 Gaetani Federico d'Aragona, 252.
 Gaetani Onorato II, 306.
 Gaetani Onorato, 25 n., 251, 252 n., 302, 315.
 Galasso Giuseppe, 7 n., 69 n., 83, 99 n., 236 n., 317 n., 459, 462, 466.
 Galeota Carlo, 193.
 Galeota Francesco, 10, 11, 15, 17, 22, 23-25, 28, 33, 39, 47 n., 66, 67, 69, 87, 90, 94, 95, 126, 143-145, 154 n., 190, 193-203, 207, 208, 210, 212-217, 254, 257, 286, 287, 313, 421, 424, 433, 458, 461, 462, 469.
 Gallo Filenio, 135 n., 143.
 Gandolfo Francesco, 41 n., 462.
 Gargano Antonio, 73 n., 462.
 Garin Eugenio, 57 n., 63 n., 462, 464.
 Gasti Fabio, 275 n., 276, 462.
 Gaza Teodoro, 311.
 Gentile da Foligno, 51.
 Gerini Gerino, 50 n.
 Getto Giovanni, 329 n., 463.
 Gibellini Pietro, 89 n., 463.
 Giglio Raffaele, 221 n., 463.
 Gigliucci Roberto, 374 n., 455.
 Gil Rovira Manuel, 23 n., 463.
 Gilbert Felix, 63 n., 463.
 Gionata Marino, 52, 53, 56.
 Giovanazzi Barbara, 11 n., 219 n., 463.
 Giovanni di Trocculli, 23.
 Giovenale, 169.
 Giunta Filippo, 105.
 Giustiniani Lorenzo, 141 n., 463.
 Gonzaga Barbara, 232.
 Gonzaga Francesco, 169.
 Gonzaga Ludovico, 314.
 Gorni Guglielmo, 276 n., 368 n., 456, 463.
 Gorruso Francesca, 221 n., 463.
 Grammatico Tommaso, 114, 225, 255 n., 274, 463.
 Grasso Luca, 368.
 Gravina Pietro, 311.
 Grayson Cecile, 43 n., 457.
 Gualdo Rosa Lucia, 70 n., 463.
 Guberti Rossella, 46 n., 458.
 Guevara Antonio, 236, 312 n.
 Houben Hubert, 70 n., 463.
 Ilicino (Bernardo Lapini), 45, 46 n.
 Innocenzo VIII papa, 31, 75, 114, 346, 411.
 Isidoro di Siviglia, 275, 276.
 Jacono Antonietta, 55, 464.
 Justo Giovanni da, 415.
 Kristeller Paul Oskar, 84 n., 464.
 La Rocca Patrizia, 228 n., 468.
 Lama Leonardo, 23.
 Lanza Antonio, 44 n., 45 n., 46 n., 464.

- Law John, 63 n., 464.
 Lazio Diana, 142.
 Le Coultre Jean Jules, 414, 416, 460.
 Lenio Antonino, 311.
 Leone Pier, 373.
 Leone X papa, 411.
 Leto Pomponio, 72, 84, 140, 311.
 Longhi Silvia, 231, 464.
 Lucano, 184, 185.
 Luciano, 39, 71.
 Lucignano Marchegiani Maria, 404, 470.
 Lucilio, 89.
 Luigi II d'Ungheria, 378.
 Luigi XI, re di Francia, 193.
 Luigi XII, re di Francia, 141, 314, 320, 361, 443, 444.
 Lupis Antonio, 69 n.
 Machiavelli Nicolò, 59, 65, 314, 322.
 Magnani Franca, 46 n., 464.
 Maio Giuniano, 62, 65, 69, 77, 93, 128, 137, 164, 275, 308, 311, 368, 464.
 Malatesta Pandolfo, 47, 265.
 Malatesta Sallustio, 272, 280, 295.
 Malecarni Francesco, 44.
 Mancini Loredana, 89 n., 464.
 Mandalari Mario, 40 n., 76 n., 465, 467.
 Manfredi di Svevia, 178.
 Manfredi Rosario, 83 n., 464.
 Manrique Gomez, 229.
 Mantelli Giovanni detto il Tartaglia, 46.
 Manuzio Paolo, 404.
 Maometto II, 188, 211, 346, 401.
 Marchese Cassandra, 371, 372.
 Marchi Monica, 46 n., 459.
 Marco Aurelio, 313, 314.
 Mario, 267.
 Marsuppini Carlo, 45.
 Martelli Sebastiano, 105 n.
 Marti Mario, 48 n., 105, 251 n., 236, 237, 244, 249, 275, 311 n., 464, 466.
 Marullo Michele, 328.
 Marzano Giovan Battista, 101.
 Marzano Marino, principe di Rossano, 100, 101, 122, 164, 173, 415.
 Massimiliano imperatore, 352.
 Masuccio Salernitano, 83 n., 100, 126, 129, 200, 233, 464.
 Mauro Alfredo, 11, 370, 371, 469.
 Maxwell Hope, 54 n., 464.
 Mayr Sigismondo, 330, 331.
 Mazzeo Vincenzo da Nola, 431.
 Mediolì Masotti Paola, 140 n., 464.
 Mele Veronica, 60 n., 187 n., 464.
 Mendoça Furtado da, 415.
 Mengaldo Pier Vincenzo, 370, 371, 372, 465.
 Merry Valerie, 41 n., 465.
 Metello Lucio Cecilio, 287.
 Milburn Erika, 470.
 Milella Marina, 11 n., 66, 114, 123, 127, 128 n., 134, 465.
 Miranda Rosaria, 142 n., 464.
 Misallia Carina, 115.
 Modigliani Anna, 55 n., 465.
 Moncada Tommaso Giovanni di, 258.
 Monforte Cola di, 23.
 Montagna Leonardo, 45, 169.
 Montanile Milena, 48 n., 227, 458.
 Montealto Ludovico da, 272 n., 273.
 Montefeltro Federico di, 45, 210, 314.
 Monti Sabia Liliana, 103 n., 465, 468.
 Montuori Francesco, 252, 255 n., 256, 272 n., 273 n., 274, 275, 288 n., 293,

- 296 n., 302 n., 303 n., 306, 314 n., 323, 465.
- Moro Elisabetta, 89 n., 466.
- Morossi Paola, 329, 466.
- Mustard Wilfred P., 404 n., 466.
- Nerone, 104, 287.
- Nesi Giovanni, 50 n.
- Niccoli Sandra, 251 n., 256 n., 257 n.
- Niccolò Cieco, 44.
- Niccolò da Correggio, 30, 31, 459.
- Nocilli Cecilia, 401 n., 466.
- Nociti Vincenzo, 55 n., 466.
- Notar Giacomo, 61, 70 n., 466.
- Numa Pompilio, 150, 307, 313, 314.
- Nuovo Isabella, 70 n.
- Omero, 269, 411.
- Ongaro Antonio, 404 n., 470.
- Orazio, 185, 350, 411.
- Oriolo Filippo, 311.
- Orsini Orso, 274.
- Ottaviano Augusto, 150, 185, 260-262, 307, 347, 350, 401.
- Ovidio, 185, 330, 350, 359 n., 386, 411.
- Paciocco Roberto, 52 n., 470.
- Padoan Giorgio, 358 n.
- Padoan Marco, 89.
- Paladini Giulia, 236.
- Palmieri Matteo, 50 n., 466.
- Pandoni Porcellio de', 55 n., 466.
- Pannuti Michele, 99 n., 466, 467.
- Panormita (Antonio Beccadelli), 8, 10, 55, 60, 66, 73, 84, 311, 313.
- Pantani Italo, 46 n., 467.
- Paolo II papa (Paolo Balbo), 140, 146, 149-152, 158.
- Pardo Giovanni, 10, 328, 341, 347.
- Parenti Giovanni, 24, 25, 38 n., 40, 194, 255, 327 n., 467.
- Parasio Giovan Paolo detto Barrhasio, 339.
- Parrasio Giano, 311.
- Partenope (sirena), 79, 86, 88-91, 113, 145, 161, 199, 208, 270, 271, 334, 345, 346, 356, 357, 359-363, 393, 443, 451.
- Pasquini Emilio, 47 n., 470.
- Passero Giuliano, 70 n., 467.
- Pastore Lucia Rosa, 7 n., 467.
- Pastore Stocchi Manlio, 41 n., 456.
- Pazzi famiglia, 156, 210, 263.
- Pazzi Piero de', 328.
- Pecoraro Marco, 41 n., 456.
- Peirone Claudia, 42 n., 467.
- Pellegrini Luigi, 52 n., 470.
- Pèrcopo Erasmo, 27, 71, 140, 141, 145, 149, 153, 158, 161, 162 n., 173 n., 195 n., 251 n., 252, 253, 255, 328, 331, 345, 348, 350, 364, 368 n., 458, 467.
- Periteo, 23.
- Perito Enrico, 7 n., 414-417, 419 n., 429 n., 431, 433, 434, 467.
- Peritone Carmine, 40 n.
- Perleoni Giuliano (Rustico Romano), 10, 11, 15, 17, 18, 21, 22, 26, 28, 30, 32 n., 33, 34, 53, 66, 72, 79, 111-113, 115, 119, 140-158, 160-173, 179, 181, 182, 196, 217, 254, 257, 259, 312, 413, 421, 423, 455, 401, 467.
- Perocco Daria, 154 n., 455.
- Pestarino Rossano, 470.
- Petrarca Francesco, 9, 10, 19, 20, 21, 42-48, 61, 71, 76, 79, 82, 117, 122, 123, 128, 133, 134, 143, 196, 198, 207, 229,

- 232, 267, 275, 282, 283, 287, 332, 335,
336, 346 n., 347, 359, 371, 374-376,
381 n., 467.
- Petrucci Nardelli Franca, 69 n., 263 n.,
460.
- Petti Balbi Giovanna, 55 n., 468.
- Pezzini Serena, 50 n., 456.
- Picchiorri Emiliano, 76 n., 414, 419 n,
429 n., 433 n., 460,
- Pieri Marzia, 25 n., 35 n., 36, 46, 59, 60,
227, 468.
- Pignatelli Caterina, 306.
- Pignatelli Ettore, 273.
- Pignatti Franco, 45 n.
- Pio II papa, 131, 267.
- Pirro, 267.
- Pitagora, 424.
- Platina, 140.
- Platone, 281, 298, 309, 310, 334.
- Plauto, 36.
- Plinio il Vecchio, 92, 286, 287.
- Poliziano, 39, 242, 401.
- Pompeo Gneo, 245, 287, 307, 328, 353.
- Pontano Giovanni Gioviano, 8, 15, 16,
37, 63 n., 64-66, 68, 69, 71, 73, 82, 84,
88, 89, 93, 94, 103-106, 124, 203, 238,
257, 263 n., 275, 307, 311-314, 322,
327, 328, 340, 341, 347, 359, 364, 368,
407, 415, 421, 440, 442, 451, 452, 461,
465, 468, 470, 471.
- Ponte Giovanni, 45 n., 468.
- Pontieri Ernesto, 7 n., 317 n., 468.
- Pontremoli Alessandro, 228 n., 401, 466,
468.
- Porcelli Bruno, 41 n., 468.
- Porzio Camillo, 7 n., 70 n., 414, 420, 468.
- Preller Cristiano, 52.
- Previtera Carmelo, 103 n., 468.
- Properzio, 332, 350, 411.
- Pulci Bernardo, 46.
- Puleio Bernardo, 404 n., 468.
- Quaglioni Diego, 63 n., 469.
- Quarta Antonio, 41 n., 469.
- Quintiliano, 65.
- Quondam Amedeo, 329 n., 466.
- Rajna Pio, 227.
- Rasile Mario, 99 n., 469.
- Recchilongo Benito, 45 n.
- Renier Rodolfo, 255, 256, 469.
- Resta Gianvito, 50 n.
- Ricci Piero de', 58, 59 n., 60.
- Riccio Michele, 23.
- Riccio Vincenzo, 99 n., 467.
- Riccucci Marina, 27 n., 154 n., 156, 157,
301 n., 457, 466, 469.
- Rico Francisco, 73 n.,
- Riquer Martín de, 72 n., 469.
- Rogeri di Pacienza Nardò, 9, 15, 48, 75,
78, 96, 98, 187, 190, 225, 226, 235,
236, 238-248, 260, 270, 315, 317, 336,
448, 450, 460.
- Romanato Mikael, 441 n., 469.
- Romano Egidio, 16, 65, 256.
- Rooke Margaret, 50 n., 466.
- Rossi Vittorio, 103 n., 469.
- Rota Berardino, 311.
- Rozzoni Alessandra, 469.
- Russo Flavio, 83 n., 469.
- Ruzante, 40.
- Sabbatino Pasquale, 27 n., 28 n., 40 n.,
255 n., 368 n., 469.
- Salemme Carmelo, 404 n., 406, 469.
- Sannazaro Jacopo, 9-12, 15-19, 21, 22,
25-34, 37 n., 38, 40, 41, 47 n., 48, 61,

- 63, 67, 70, 75, 76, 78, 81, 82, 85, 89-91, 95-97, 102, 106, 108, 111, 112, 115, 118, 124, 132, 138, 139, 144, 148, 149, 156, 157, 167, 176, 184, 196, 206, 210, 219, 222, 223, 227, 253, 255, 285, 287, 303, 307, 311, 312 n., 313, 317 n., 324, 325, 330, 332, 338-341, 363, 367-369, 371-374, 379-383, 385-398, 400-402, 404-412, 421, 436, 440, 442, 449, 450, 452, 456, 459, 470.
- Sanseverino Caterina, 252.
- Sanseverino Roberto, 311, 314, 441.
- Sanseverino Sveva, 163 n., 415, 418, 431.
- Santagata Marco, 10, 11, 14, 17, 18 n., 34, 41 n., 47, 74, 111, 114, 116, 120, 131, 140 n., 141, 142, 144 n., 161 n., 196, 219, 220 n., 221, 222, 254, 258, 333, 339, 341-343, 355, 370, 371, 379, 381 n., 384, 447, 467, 470.
- Santi Giovanni da Urbino, 45.
- Santoro Marco, 12 n., 263 n., 470.
- Sardi Tommaso, 50.
- Satullo F., 103 n., 470.
- Saviozzo (Serdini Simone), 47, 265, 470.
- Scala, 45.
- Scarcia Lucrezia, 252, 304.
- Scarlatta Eschrich Gabriella, 329 n., 470.
- Schultze Victor, 414, 460.
- Scipione, 71, 72, 150, 172, 247, 248, 307, 353, 393, 438.
- Segre Cesare, 42 n., 49, 51, 76, 277 n., 470.
- Serse, 267.
- Sertorio, 328.
- Sforza Ascanio cardinale, 312 n., 353, 441.
- Sforza Bianca Maria, 170.
- Sforza Francesco, 153, 314.
- Sforza Galeazzo Maria, 28, 146, 153, 154, 156, 169.
- Sforza Ippolita, 60, 61, 121, 125-127, 153, 173, 183, 185-187, 200, 245, 282, 304, 319, 413.
- Sforza Ludovico detto il Moro, 352.
- Shergold N. D., 37 n., 470.
- Sica Francesco, 114 n., 183 n., 225 n., 463, 470.
- Silla, 267.
- Simmaco de Jacobiti Aurelio, 76, 357.
- Sisto IV papa, 179, 263, 300.
- Socrate, 281, 309.
- Solino, 50.
- Sommariva Giorgio, 352 n.
- Spinelli Francesco, 23
- Spinelli Giovan Battista, 273, 274, 306.
- Summonte Pietro, 103, 330, 341, 349 n., 363, 408.
- Svetonio, 419.
- Svevia Costanza di, 178.
- Tani Irene, 84 n.
- Tansillo Luigi, 83 n., 442, 470.
- Tanturli Giuliano, 44 n., 470.
- Tateo Francesco, 41, 52 n., 53, 55 n., 63 n., 66, 93 n., 103 n., 261 n., 263 n., 322 n., 368 n., 404 n., 414 n., 458, 468, 470.
- Tebaldeo, 227.
- Teodosio, 262, 313, 314.
- Terenzio, 36.
- Tiberio, 262, 401.

- Tibullo, 348.
Tissoni Benvenuti Antonia, 30 n., 42, 459.
Tito, 262, 314.
Torraca Francesco, 38 n., 39 n., 40 n., 41 n., 227 n., 368 n., 471.
Traiano, 262, 313.
Traina Mario, 99 n., 471.
Travaini Lucia, 99 n., 471.
Trecca Monica, 471.
Trivulzio Gian Giacomo, 317, 322, 415, 416.
Uberti Fazio degli, 50 n., 277, 471.
Urbano II papa, 151.
Valastro Canale Angelo, 275.
Vasoli Cesare, 63 n., 471.
Vecce Carlo, 26 n., 470.
Vecchi Galli Paola, 41 n.
Vecchioni Michele, 70 n.
Velli Giuseppe, 154 n., 255, 275, 471.
Venafro Silvano da, 311.
Vigilante Magda, 312.
Villani Gianni, 12 n., 471.
Vinciguerra Antonio, 43, 51 n., 169 n.
Virgilio, 52, 89, 162, 185, 346, 347, 350, 384, 411, 471.
Visconti Gian Galeazzo, 265.
Vitale Giuliana, 55 n., 61, 289 n., 471.
Vitolo Giovanni, 55 n., 71 n., 289 n., 468.
Vitrivio, 36.
Volumbrella Parrino, 23.
Von Pastor Ludwig, 321 n.
Weiss Roberto, 140 n., 472.
Wesselofsky Alessandro, 463.
Zabughin Vittorio, 42 n., 50 n., 472.
Zanato Tiziano, 19 n., 367 n., 375, 472.
Zappalà Pietro, 46 n., 464.
Zippel Giuseppe, 140 n., 472.