

Università degli Studi di Foggia

Dipartimento di Studi Umanistici, Lettere Beni Culturali e Scienze della
Formazione

Dottorato di Ricerca in

Filologia, Letteratura, Tradizione (Ciclo XXVI)

Fra storia e mitologia:

le Metamorfosi di Cariteo, testo e commento

Tesi di dottorato di Luana Del Frate

Coordinatore del Dottorato
Chiar.mo Prof.
Marcello Marin

Tutor del dottorando
Chiar.mo Prof.
Sebastiano Valerio

Anno Accademico 2012 - 2013

Alla mia famiglia e a Mario

“Adesso le Sirene hanno un’arma
ancora più fatale del canto, il loro silenzio”.

(Franz Kafka, *Il silenzio delle sirene*)

INDICE

Introduzione.....	5
I Attorno al Cariteo	
I.1 La vita.....	9
I.2 La prodzione poetica.....	17
I.2.1 Storia di un canzoniere: l' <i>Endimione</i>	22
I.2.2 La restante produzione.....	33
I.3 Gli studi sul Cariteo.....	59
II Le <i>Metamorfosi</i>	
II.1 La riflessione storico-politica.....	63
II.2 Crisi politica e crisi culturale.....	64
II.3 Le <i>Metamorfosi</i> : genesi e struttura.....	68
II.4 L'inconcro con Partenope e la trasformazione del poeta.....	75
II.5 Il mito dell'età dell'oro nell'Umanesimo e nell'opera di Cariteo.....	81
II.6 La rievocazione storica.....	90
II.7 La commemorazione di Alfonso d'Avalos e di Ferrandino.....	100
II.8 La metamorfosi di Inarime.....	115

III Le fonti	
III.1 Autore e <i>Auctores</i>	123
III.2 La tradizione classica.....	126
III.3 La letteratura due-trecentesca.....	136
III.4 Le fonti umanistiche.....	146
Le <i>Metamorfosi</i> : testo e commento	
Nota al testo.....	157
I canto.....	169
II canto.....	187
III canto.....	209
IV canto.....	227
Bibliografia.....	261

Ringraziamenti

Giunta al termine di questo percorso, è arrivato il momento di ringraziare tutte quelle persone che mi hanno accompagnato in questi tre anni.

Primariamente desidero ringraziare Sebastiano Valerio, che ha creduto in questo lavoro dal primo momento, trovando sempre il tempo per seguirmi e dimostrandosi sempre pronto a dispensare consigli.

Rossella e Itala, che hanno reso belle le giornate di lavoro, contornandole di risate e molti caffè...grazie, senza di voi non sarebbe stato lo stesso.

Mario, che sulle tracce di Cariteo mi ha fatto conoscere i posti più belli di Napoli, sopportandomi pazientemente durante questi anni di studio.

L'ultimo pensiero è per la mia bella famiglia, che ha sempre incoraggiato tutte le mie scelte...grazie.

INTRODUZIONE

Un posto a sé, in questa schiera spetta a colui che è sempre stato considerato il maggior critico aragonese, e che effettivamente, si distacca per chiarezza di atteggiamento e di propositi, per fiducia nel proprio lavoro e nella propria parte e come in una investitura non transitoria, e per la chiarezza di implicazioni culturali che tale atteggiamento riflette, per un temperamento, insomma, solidamente fondato su un'ampia esperienza letteraria: l'unico, tra i volgari (lasciando per il momento Sannazaro), che potrebbe accostarsi al Pontano, e d'altronde l'unico prodotto proprio della cultura aragonese. E la stessa impronta della sua vita sembra rilevare questo distacco¹.

Nello scegliere l'argomento di tesi ho privilegiato il versante della letteratura umanistico-meridionale, con il preciso intento di inserirmi in quel filone di ricerca, da tempo intrapreso dal Dipartimento di Studi Umanistici presso cui è stato svolto il triennio di dottorato che ora volge al termine, mirante proprio alla promozione del territorio della Capitanata e di tutto il Mezzogiorno.

Ho scelto, dopo varie letture, di dedicarmi all'analisi di un'opera composta nei primissimi anni del XVI secolo, nell'area aragonese, da Cariteo, nome accademico di Benet Garret, eminente umanista del circolo pontaniano, ricordato, accanto a Pontano e Sannazaro, per aver coltivato con i suoi versi la musa volgare. L'autore di origini catalane, arrivato a Napoli in giovanissima età, entrò ben presto, per le sue indubbie qualità artistiche ed umane, nelle grazie della famiglia regnante, già con Ferrante I, divenendo uno degli intellettuali più conosciuti nel panorama artistico rinascimentale.

Questa ricerca, nata con l'intento di rivalutare la produzione minore, se così possiamo chiamarla, del poeta catalano, ha avuto per fine la trascrizione e l'analisi del testo delle *Metamorfosi*, pubblicato per la prima volta nell'edizione degli *opera omnia* dell'umanista, presso l'editore Mayr, con curatela di Summonte, nel 1509, e riedita, in

¹ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Il Cariteo*, in *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. CECCHI, N. SAPEGNO, Garzanti, Milano 1965-1969, vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, pp. 706-713: 706-707.

epoca moderna, solo nel 1892, in un voluminoso contributo, ad opera di Erasmo Pércopo, contenente, oltre ad una minuziosa ricostruzione della vita e dei lavori dell'intellettuale, anche tutta produzione cariteana, in verità poco considerata dalla critica moderna, che ha preferito concentrare tutte le sue attenzioni intorno alla più nota e corposa raccolta *Endimione*, tra i primi esempi meridionali di raccolte amorose, esemplificate sul modello dei *Fragmenta*, che gli studiosi hanno identificato con la corrente del petrarchismo cinquecentesco.

Il lavoro condotto in questi anni di ricerca ha quindi avuto primariamente l'obiettivo di offrire una nuova edizione del testo qui proposto, al fine di contribuire ad una più approfondita conoscenza della figura di questo intellettuale, protagonista insieme agli Aragona di quegli anni e di quelle vicende che determinarono il tramonto della civiltà umanistica, fiorita a Napoli intorno alla corte aragonese e all'Accademia.

L'elaborato si presenta articolato in due sezioni, una prima introduttiva ed una seconda, forse più rilevante, dove è stato riproposto nuovamente il testo.

La prima parte del lavoro consiste in una lunga e ragionata introduzione all'opera, organizzata in tre capitoli distinti.

Ho primariamente avvertito la necessità di soffermarmi sulla figura dell'intellettuale, avendo colto, sin da una prima lettura, un intricato intreccio nel testo fra elaborazione poetica e vissuto dell'autore. Nel primo capitolo, suddiviso in tre paragrafi, ho quindi fornito delle informazioni più approfondite sul poeta, sulla sua vita spesa al servizio della corte e sulla sua produzione, nonché sugli studi a lui dedicati dalla critica. Questo in virtù del fatto che le *Metamorfosi* sono un poemetto storico-mitologico, dove gli eventi della storia, che hanno riguardato in prima persona l'autore, così intimo alla famiglia regnante e così coinvolto nelle questioni politiche, si presentano travestiti attraverso il ricorso al mito, adoperato per raccontare il declino di quegli anni e al contempo celebrare quanto fosse andato perduto.

Il secondo capitolo consiste in una riflessione sull'opera delle *Metamorfosi*, che ho condotto cercando di fornire al lettore tutte le informazioni necessarie per comprendere al meglio il significato del testo. Si è analizzato il testo non tanto seguendo la divisione in canti, ma prediligendo un approccio tematico, che ha quindi permesso, spesso, di considerare gli argomenti prescelti in rapporto alla produzione pregressa del Cariteo o a quella del contemporanei. Il lavoro è stato condotto con l'intento mettere in luce gli

aspetti più interessanti dei canti, cercando al contempo di sviscerare, quanto più possibile, il significato di quei versi intrisi di storia e riflessione umanistica.

Infine, l'enorme mole di fonti emerse durante lo studio diretto del testo ha richiesto una considerazione più generale sulla fruizione di queste e sul nuovo riutilizzo messo in atto dall'autore, fornito di una cultura non comune, primariamente classica, che affiora continuamente dalla lettura dei suoi versi. Si è tentato quindi di smontare il testo, andando alla ricerca non tanto delle singole "tessere" ma del disegno che le aveva così ricomposte. Il quadro che è emerso ha messo in luce l'attenzione spesso critica o filologica del poeta nell'accostarsi ai testi della tradizione, l'arte di ricombinarli attraverso la tecnica musiva e soprattutto un dialogo più profondo con gli altri umanisti a lui più vicini, le cui opere sono spesso citate. Mi riferisco in particolare a Sannazaro e agli affascinanti rapporti che le *Metamorfosi* intrattengono con l'*Arcadia*, emersi nel lavoro di ricerca delle fonti e attraverso lo studio dei canti.

La seconda sezione si apre con una *Nota al testo*, nella quale ho svolto una generale considerazione sulla lingua adoperata dal poeta, interessante soprattutto per la propensione verso una maggiore toscanizzazione del volgare, che sembra essere maturata nel poeta proprio negli anni in cui compose l'opera. Nella scelta dei criteri adottati per la trascrizione ho deciso di non incidere molto sull'apparato linguistico del testo, dove si riscontra un marcato e intenzionale uso di latinismi che mi ha portato verso una posizione conservativa, ma al contempo ho tentato di migliorare la leggibilità, adoperando i criteri più consueti. Sempre nella nota al testo ho informato il lettore delle diverse scelte effettuate rispetto all'edizione di Pércopo, così come ho riportato gli errori di stampa emendati rispetto all'edizione di Summonte, da me utilizzata in mancanza di una tradizione manoscritta dell'opera, che non ha reso possibile condurre una maggiore riflessione sullo sviluppo del poemetto, né tantomeno un raffronto delle varianti fra il manoscritto e la stampa.

Il testo delle *Metamorfosi* che si propone è corredato da un commento filologico e interpretativo, mirante a fornire una più generale comprensione del significato dell'opera, ma anche teso a far emergere la ricchezza delle fonti, così presenti nell'ordito testuale, che risulta costruito, come ogni buon testo di fattura umanistica, sull'intreccio tra reminiscenze classiche e tracce moderne, alle volte velate, alle volte messe ben in evidenza con inequivocabili spie testuali.

Lo studio ha confermato la necessità, avanzata da più studiosi, come Fenzi, Santagata, e altri di ritornare sull'autore al fine di offrire nuove edizioni delle opere cariteane, e in particolare del canzoniere *Endimione*, da troppo tempo ormai affidate alla sola pubblicazione di Pércopo.

I

ATTORNO AL CARITEO

I.1 La vita

“Questo cantava a i lauri a l’aure estive,
tra il Summonzio, Pardo e Galateo,
anime eternamente al mondo vive,
quando di quel liquor Partenopeo
Syncero mi pascea, dolce cantando
Con le Carite, ond’io fui Cariteo”²

Benedetto Gareth³, più noto con il nome accademico di Cariteo⁴, letteralmente allievo delle grazie (Χάριτες), nacque a Barcellona intorno al 1450 e, dopo una prima formazione classica in terra catalana⁵, giunse a Napoli intorno al 1467-1469, poco più

² Le citazioni tratte dall’opera del Cariteo sono estrapolate dall’edizione a cura di ERASMO PÉRCOPO, *Le Rime volgari di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, con introduzione e note a cura di PÉRCOPO, Tip. dell’Accademia delle Scienze, Napoli 1892, in 2 voll.: I parte *Introduzione*, II parte *Testo*. Per la citazione di apertura cfr. *Pasca*, VI, vv. 172-177.

³ Benet Garret, secondo il catalano moderno. Nei pochi documenti che riportano il nome completo del poeta, questo presenta sempre per il nome le forme italianizzate di Benedicto o Benedecto, mentre assume aspetti più vari nel cognome, che mostra sottili differenze, alternando tra i vari documenti le voci Gareth (Gareth), Garret (Garreth), o le forme italianizzate in Garetho o Garrecta, più rarPércopo, a cui si deve la pubblicazione delle opere del Cariteo, preceduta da una puntigliosa ed accurata introduzione, riporta le varie attestazioni, rinvenute anche nei molti documenti pubblicati, preferendo tra tutte il nome Gareth, perché più simile a Garetus, voce riscontrata in una ricevuta scritta dallo stesso Cariteo. Per ulteriori approfondimenti cfr. PÉRCOPO, *Introduzione a Le Rime volgari*, cit., vol. I, pp. XV-XVII.

⁴ Anche il nome accademico è declinato in maniera varia, assumendo ora la forma latina di Caritheus (Cariteus), che è poi la variante sempre adoperata dal poeta, ora la forma italianizzata di Chariteo (Cariteo). Come nota De Robertis, il nome accademico ebbe un significato maggiore per il catalano, quasi un vero e proprio nome italiano adoperato in luogo di quello spagnolo, come dimostrano i moltissimi atti pubblici del tempo, firmati con questo nome, utilizzato di preferenza in luogo del nome civile. Cfr. DE ROBERTIS, *L’esperienza poetica del Quattrocento...cit.*, 707.

⁵ Cfr. Cariteo, *End.*, CCVII, 2-4: «... quand’io fui nato / presso il sonante, roseo Rubricato, / mi nutrio delle Muse il latteo petto». È indubbia l’educazione classica ricevuta in terra catalana.

che diciassettenne⁶. Delle origini catalane ci informa lo stesso poeta attraverso le sue rime, spesso velate di una sottile malinconia, come in uno dei primi sonetti del canzoniere, *Endimione* (son. VI), nel quale rievocando la terra natia spera, come già il Dante di *Par. XXV*, di farvi ritorno ornato dalle fronde dell' "amato" alloro⁷, o come nell'ultimo sonetto della raccolta, quando, piangendo la scomparsa di un amico barcellonese, rievoca mestamente la sua antica patria⁸. Non sappiamo esattamente quali furono le ragioni che spinsero il poeta ad abbandonare la Catalogna; è pur vero che con l'arrivo degli Aragonesi a Napoli, molti Spagnoli, nobili e non solo, giunsero nella capitale, attratti dalle prospettive di possibili fortune e carriere offerte dai sovrani preferenzialmente ai loro connazionali⁹. Quasi certamente Cariteo, appartenente ad una famiglia in condizioni economiche discrete, tali da poter supportare le spese del viaggio e del soggiorno in Italia¹⁰, giovane e con una certa propensione per le lettere, guardò con speranza alle prospettive offerte da quell'importante città, che con i nuovi sovrani sembrava essere ritornata all'antico splendore. Bisogna però riconoscere che Napoli, già nel periodo di re Roberto, era considerata un validissimo centro di cultura, non solo per il mecenatismo del suo signore, che attirava dotti e scienziati da tutta Europa, ma anche perché quella città aveva svolto un ruolo importante nelle vite delle due massime personalità letterarie del secolo precedente, Petrarca e Boccaccio, che avevano scelto quel contesto culturale e quella corte come tappa fondamentale del loro percorso

⁶ Pércopo, esaminando il sonetto CCVII, dedicato al banchiere senese Agostino Chigi, probabilmente conosciuto negli anni della permanenza romana e, pertanto, composto poco dopo il 1500, deduce che l'autore sia arrivato a Napoli tra il 1567-1568, in quanto nel componimento, Cariteo, ripercorrendo brevemente la propria esistenza, dopo aver accennato alla nascita in Spagna e alla formazione classica, afferma di essere vissuto sette lustri, quindi 35 anni, a Napoli. Proprio 35 sono gli anni che intercorrono tra il presumibile arrivo nel 1567 e la precipitosa fuga a Roma nell'agosto del 1501, in seguito alla seconda avanzata dei Francesi, che costrinse il Garret a riparare a Roma fino al 1504. D'Ancona, in un saggio dedicato a Serafino Aquilano, approfondendo la figura del Cariteo, vero e proprio modello per l'Aquilano, anticipa l'arrivo del poeta a Napoli intorno al 1465. Cfr. A. D'ANCONA, *Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV*, in Id., *Studi sulla poesia italiana dei primi secoli*, Treves, Milano 1891, pp. 151-237: 175.

⁷ Cfr. Cariteo, *End.*, son. IV, 3-11: «ch'io spero ancor di lauro ornar la fronte / nel dolce luogo dove io nacqui pria. / Primo sarò, ch'n l'alta patria mia / condurrò d'Aganippe il vivo fonte, / venerando di Giove il sacro monte, / se morte dal pensier non mi disvia. / E 'n su la riva del purpureo fiume, / io vo' costituire un aureo templo, in memoria del mio celeste lume».

⁸ Cfr. Cariteo, *End.*, son. CCXIV, 9: «Pianga Barcinio, antiqua patria mia», ma cfr. anche *End.*, son. V, 14: «Et havrà Barcellona in suo poeta», e la canz. XX, 5-11; Cfr. PÉRCOPO, vol. I, pp. 18-19, e J. ARCE, *Un catalán en la historia de la literatura italiana: el Cariteo*, in *Literatura Italiana y Española frente a frente*, Espasa-Calpe, Madrid 1982, pp. 89-97, in cui lo studioso analizza i vari riferimenti alla Spagna disseminati nella produzione del Cariteo.

⁹ Sulla consistente presenza spagnola nel Mezzogiorno vedi B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari 1917.

¹⁰ G. PARENTI, *Benet Garret detto il Cariteo*, Olschki, Firenze 1993, pp. 10-11.

letterario¹¹. Dopo gli anni turbolenti che condussero all'ascesa sul trono di Alfonso I, nel 1441¹², la città sembrava attendere nuovi stimoli e iniziative per rinascere e sollevarsi dal provvisorio decadimento. E fu proprio con gli Aragona che Napoli visse il suo momento più felice¹³: la città sembrò risorgere dalle sue stesse ceneri, grazie anche alla presenza di noti intellettuali richiamati nella capitale dall'affascinante figura del sovrano, amante delle lettere e splendido mecenate, che riuscì, attraverso una sapiente politica culturale¹⁴, a rendere Napoli, nel volgere di pochi decenni, una delle metropoli europee più vivaci¹⁵.

Non dobbiamo stupirci, quindi, che Cariteo, terminati gli studi, avesse subito il fascino di quella ridente città, tanto da lasciare la sua amata patria, *Barcinio*, per seguire i sovrani e i molti suoi concittadini, che da circa un ventennio dimoravano nel Mezzogiorno, nella prospettiva di una qualche carriera, che di fatto fu possibile per il nostro.

Dei primissimi anni a Napoli non abbiamo notizie, non essendo stati trovati documenti o atti pubblici riguardanti il poeta. Sempre da un sonetto (*End.*, son. XCI), databile presumibilmente intorno al 1482, apprendiamo la vicinanza del Cariteo all'ambiente di

¹¹ Per un'esauriente presentazione della cultura nell'età angioina rimando a F. SABATINI, *La cultura a Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, Società ed. di Storia di Napoli, Cava dei Tirreni 1974, vol. IV, tomo II, pp. 1-315; Id., *Napoli angioina. Cultura e società*, ESI, Napoli 1975.

¹² Sulle dinamiche complessive che portarono all'instaurazione sul trono partenopeo degli Aragona si veda A. ARCHI, *Gli Aragona di Napoli*, Cappelli, Bologna 1968; G. GALASSO, *Il Mezzogiorno angioino e aragonese, 1266-1494*, Utet, Torino 2005 (vedere numero ristampa); E. PONTIERI, *Dinastia, regno e capitale nel Mezzogiorno aragonese*, in *Storia di Napoli*, Società ed. di Storia di Napoli, Cava dei Tirreni 1974, vol. IV, tomo I, pp. 1-123; G. D'AGOSTINO, *La capitale ambigua. Napoli dal 1458 al 1501*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1979; Seppur ad anni di distanza, rimane fondamentale per lo studio della storia del Mezzogiorno il testo di B. CROCE, *Storia del regno di Napoli*, Laterza, Bari 1953.

¹³ Vedi G. D'AGOSTINO, *Per una storia di Napoli capitale*, Liguori, Napoli 1988, e G. DORIA, *Storia di una capitale: Napoli dalle origini al 1860*, Ricciardi, Milano – Napoli 1968⁵.

¹⁴ È molto interessante la prospettiva con la quale Jerry H. Bentley analizza il rapporto tra azione politica e sviluppo culturale, attuato dagli Aragonesi nella Napoli del primo Rinascimento. Rispetto alla superficiale considerazione dei ritrovi accademici come attività di ripiego principale degli umanisti, in mancanza di una partecipazione attiva alla vita politica, Bentley propone invece una ben diversa conciliazione tra gli uffici politici, spesso demandati agli umanisti dai loro principi, e l'attività culturale, che le accademie coltivavano con particolare attenzione, e nella maggior parte dei casi i signori patrocinavano. J. H. BENTLEY, *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Guida ed., Napoli 1995, p. 109.

¹⁵ Cfr. E. DE ROSA, *Alfonso I d'Aragona: il Re che ha fatto il Rinascimento a Napoli*, D'Austria, Napoli 2007, p. 7: «Tra i sovrani che hanno regnato a Napoli, Alfonso I d'Aragona si è distinto per la enorme capacità di mettere in moto meccanismi innovatori, così che si colloca tra i maggiori protagonisti del primo Rinascimento italiano... il Sovrano, per la originalità delle scelte e delle posizioni, ha attratto su di sé l'interesse e l'attenzione generali: ha fatto cose sorprendenti perché egli stesso era persona del tutto singolare»; ma vedi anche Pontieri, *Dinastia, regno e capitale*, cit., in *Storia di Napoli*, cit., pp. 116-120.

corte¹⁶. Dal 1482 al 1486 Cariteo ricoprì a corte i ruoli di *regio scrivano* e *familiare del re*, e fu solo con l'allontanamento di Antonello Petrucci, segretario di re Ferrante, tra i fautori della seconda congiura dei baroni, che Cariteo giunse ad ottenere una delle cariche più importanti del Regno, *perceptor jurium regii sigilli magni*, che Parenti equipara alla nomina di un coevo ministro delle finanze¹⁷. Insignito di tale carica, appena dieci giorni dopo l'incarcerazione del Petrucci, Cariteo si ritrovò a lavorare quotidianamente in casa del Pontano, che, congiuntamente con Cariteo, era stato elevato alla carica di segretario di stato. Questi furono gli anni più produttivi per il poeta, in quanto la vicinanza al Pontano e la frequentazione assidua della sua casa¹⁸, dove nel frattempo era stata trasferita anche l'Accademia, definita da Mario Santoro «il più vitale centro intellettuale della Napoli aragonese»¹⁹, e della cerchia di uomini illustri che visitavano la *Porticus Antoniana*²⁰, ebbero di certo un effetto stimolante per il nostro. Numerosi sono i testi e le lettere degli umanisti che attestano l'importante presenza del poeta nell'ambiente accademico²¹, come alcuni passi dell'*Historia viginti saeculorum* di Egidio da Viterbo o una lettera di Antonio de Ferraris, detto il Galateo, a Ermolao

¹⁶ Cfr. Cariteo, *End.*, son. XCI. Pércopo notava come nel componimento dedicato ad Alfonso D'Avalos, marchese di Pescara, Cariteo chiedesse notizie al Marchese di Alfonso, duca di Calabria, appellato come loro "comune Signor", e, nelle terzine finali, di Sannazaro, Altilio e altri importanti membri dell'Accademia pontaniana, che si trovavano con il duca di Calabria, allora impegnato nel Ferrarese (1482-1484), a capo della lega contro Venezia. Cfr. PÉRCOPO, *Introduzione a Le Rime...cit.*, vol. I, pp. XX-XXI.

¹⁷ PARENTI, *Benet Garret*, cit. p. 2, p. 13.

¹⁸ Era consuetudine che la cancelleria di stato fosse collocata presso la casa del segretario di stato; pertanto, sventata la congiura, dopo il trasferimento della carica di segretario al Pontano, la cancelleria si spostò nella casa di questi, e lo stesso fecero Cariteo e Pisanelli, che ricoprono il medesimo ruolo negli anni successivi. Vedi PÉRCOPO, *Introduzione a Le Rime*, cit., vol. I, p. XXII.

¹⁹ M. Santoro, *La cultura umanistica*, in *Storia di Napoli*, cit., vol. IV, tomo II, pp. 315-498: 361. Il primo nucleo della più antica istituzione accademica italiana si costituì tra i più fidati collaboratori di Alfonso I, tutti uomini di un certo spessore culturale che con il re solevano riunirsi quasi ogni pomeriggio nella biblioteca di Castelnuovo, per conversare di questioni letterarie o politiche della natura più varia. Figura principale di questa ristretta ed elitaria cerchia di intellettuali fu, sin da subito, Antonio Beccadelli, detto il Panormita, che dopo la morte del sovrano preferì spostare l'attività dell'Accademia nella sua casa, rendendo possibile una maggiore partecipazione degli intellettuali napoletani e facendone un luogo di raffinata conversazione. L'orientamento prevalentemente classicistico impostato dal Panormita fu rispettato dal suo successore, Giovanni Pontano, che alla morte del maestro, avvenuta nel 1471, ne assunse di fatto la guida. L'Accademia svolse un ruolo principale di aggregazione della classe culturale napoletana, un ceto sociale composito ed eterogeneo che proprio a causa della sua estrema ecletticità determinò un *mileau* intellettuale particolarmente vivace ed sensibile alla pluralità del reale, come si evince dalla lettura dei *Dialoghi* pontaniani, che possono essere considerati un esempio delle animate discussioni e della varietà dei temi affrontati nelle molte riunioni.

²⁰ Chiamata in tal modo per onorare il ricordo del Panormita.

²¹ B. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, La Nuova Italia ed., Firenze 1999, pp. 6-26. La studiosa, nella sezione introduttiva, delinea la presenza del poeta nel contesto accademico esaminando le varie testimonianze nei testi a lui contemporanei.

Barbaro, dove il poeta è annoverato tra gli intelletti più rinomati di Napoli²². Lo stesso Pontano gli indirizzò numerosi versi, ne fece l'interlocutore privilegiato nel suo trattato *Aegidius*, lo ricordò nell'*Asinus* e nell'*Actius*, e soprattutto dedicò al nostro il dialogo *De splendore*, con il quale, ispirandosi a Cariteo, aveva tratteggiato la caratteristica principale del perfetto cortigiano rinascimentale, lo splendore, quella raffinata eleganza, che Cariteo sembrava incarnare, tenendosi lontano da ogni eccesso e da ogni forma di affettazione²³. Anche Sannazaro omaggiò l'amico Cariteo, oltre che nei componimenti in versi, nell'*Arcadia*, dove è ricordato esplicitamente con il nome, "Cariteo, bifolco venuto dalla fruttifera Ispagna"²⁴, nelle vesti di un esperto intagliatore di legname, ed alla fine dell'opera, nella prosa XII e nell'ecloga XII, dove il poeta, rinominato Barcinio, per via delle sue origini barcellonesi, intonerà con Summonzio (Summonte) un mesto canto per piangere la morte di Filli (Adriana Sassone, moglie di Pontano), amata da Meliseo (Pontano)²⁵.

Alla carica di percettore delle entrate del regio sigillo, mantenuta da Cariteo fino al 1496, si aggiunse nel 1495 quella di segretario di stato, in quanto il re Ferrandino, salito al trono dopo l'abdicazione del padre Alfonso II, deluso dal comportamento del Pontano che non ebbe il coraggio di seguire il suo sovrano nell'esilio²⁶, trattenuto forse dalla volontà di tutelare altri interessi, volle premiare la straordinaria dedizione del catalano, elevandolo a tale carica, nei giorni concitati dell'allontanamento da Napoli²⁷.

²² E. FENZI, «*Et avrà Barcellona il suo poeta*». Benet Garret, *profilo di un poeta*, in «Quaderns d'Italià», 7, 2002, pp. 117-140:3. Fenzi sottolinea come l'elenco dei sodali accademici sia stato indicato come postumo rispetto alla redazione della lettera, risalente al 1481-1482. Cfr. F. TATEO, *L'epistola di Antonio Galateo ad Ermolao Barbaro*, in *Studi umanistici*, IV-V, 1993-1994, Sicania, Messina 1994, pp. 164-198.

²³ Cfr. G. Pontano, *I trattati delle virtù sociali*, a cura di F. TATEO, Bulzoni, Città di Catello 1990, pp. 223-243.

²⁴ I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di C. VECCE, Carocci editore, Roma, 2013, II, §8, p. 79. Una recente ipotesi riconosce ancora un'ulteriore presenza del poeta nel personaggio Carino. Cfr. I. BECHERUCCI, *L'alterno canto del Sannazaro. Primi studi sull'Arcadia*, Pensa, Roma 2012, pp. 89-131.

²⁵ BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna*, cit., pp. 15-17.

²⁶ Sulla XII^c dell'*Arcadia* cfr. BECHERUCCI, *L'alterno canto...* cit., pp. 9-46.

²⁷ PÉRICOPO, *Introduzione a Le Rime...* cit., vol. I, pp. XXIII-XXI La posizione del Pontano, rimasto a Napoli ad accogliere Carlo VIII, al quale consegnò le chiavi della città accompagnando il gesto con un discorso che a quel tempo suscitò molto scalpore secondo quanto riferisce Guicciardini (cfr. *Storia d'Italia*, II, 3), sembra ormai essere stata riabilitata. Come sostiene L. MONTI SABIA, in *Prolusione*, in *Atti della giornata di studi per il V centenario della morte di Giovanni Pontano*, a cura di A. GARZYA, Accademia Pontaniana, Napoli 2004, pp. 22-23, «è stato dimostrato che il Pontano, rimasto a Napoli d'accordo con Ferrante II, si limitò a consegnare a Carlo VIII le chiavi della città col consenso del suo re e nella qualità di personaggio più eminente dell'antico regime; al più possiamo pensare che egli abbia accompagnato il gesto con un discorso d'occasione, teso ad ottenere per la città un trattamento umano e solide garanzie da parte del nuovo signore. Ad ogni modo il Pontano non era stato mai né fu mai in seguito favorevole ai Francesi».

Quando Carlo VIII prese d'assedio la città, Ferrandino riuscì ad imbarcarsi per Ischia, che proprio in quell'occasione, dopo la resistenza del precedente castellano, fu donata dal re ai d'Ávalos, marchesi di Pescara e del Vasto. Sin dalla partenza il re Ferrandino era stato accompagnato da pochi fedelissimi, tra cui Cariteo, che seguirono sempre le peregrinazioni del sovrano tra le varie isole e regioni del Mediterraneo, nei quattro mesi seguenti l'abbandono della capitale, sino al trionfale rientro il 7 luglio del 1496, nel quale il Re, raggiante, percorse le vie della città in festa cavalcando accompagnato da Alfonso d'Ávalos, a destra, e da Cariteo, alla sua sinistra. Nel brevissimo tempo in cui Ferrandino fu re, Cariteo divenne l'uomo più importante dello stato, soprattutto dopo la morte di Alfonso d'Ávalos, ucciso in un agguato nel 1495²⁸. L'anno in cui regnò Ferrandino, essendo il regno precipitato in una crisi irreversibile, fu ricco di situazioni e avvenimenti a cui il Cariteo, che riassumeva nella sua persona la duplice carica di segretario di stato e di percettore del regio sigillo, dovette far fronte nei modi più vari, data l'instabile situazione politica in cui versava il regno. Quando improvvisamente Ferrandino, colto da un malore, venne a mancare, la corona toccò allo zio Federico, che non dimostrò la stessa riconoscenza al fedelissimo catalano, decidendo di destituire, pochi mesi dopo la sua incoronazione, Cariteo dalle cariche precedentemente occupate²⁹. Ma anche dopo questo gesto di mancata gratitudine del nuovo sovrano, Cariteo continuò a dimostrare la sua incondizionata fedeltà alla corona aragonese, quando scelse di partire per l'esilio volontario qualche giorno prima del secondo ingresso a Napoli dei Francesi nel 1501, questa volta guidati da Luigi XII³⁰. Pochi

²⁸ PÉRCOPO, *Le Rime...cit.*, vol. II, pp. 313-314. Come riferisce Pércopo, che a sua volta aveva letto Passaro, il Marchese venne ucciso in un agguato sulle mura del castello di Santa Croce a Pizzofalcone nella notte del 7 settembre del 1495, dove si era recato con una cospicua somma di denaro per acquistare il castello, presidio francese, da un moro, schiavo dei francesi, che, secondo i patti, avrebbe dovuto indicargli il passaggio per far entrare le truppe aragonesi; proprio con questa trappola Alfonso II d'Ávalos fu colpito alla gola da un colpo di balestra. Cfr. la voce *Alfonso d'Ávalos*, in , Treccani, Roma 1962, vol. IV, p. 612. L'episodio, che ebbe una certa risonanza fra i contemporanei, fu ricordato nei versi del Sannazaro, del Pontano, dell'Ariosto, e nelle storie del Summonte e del Guicciardini. Anche lo stesso Cariteo, proprio in *Metamorfosi*, II e III, rievoca la morte di Alfonso d'Ávalos trasfigurandola mitologicamente.

²⁹ Cfr. PÉRCOPO, *Introduzione a Le Rime...cit.*, vol. I, pp. XXV-XXI

³⁰ Il pontefice Alessandro VI, venuto a conoscenza nel 1501 del contenuto del trattato di Granada, stipulato l'11 novembre del 1500 tra Ferdinando il Cattolico e Luigi XII, avente per fine la ripartizione del regno del Mezzogiorno, depose Federico dal trono meridionale, offrendo la corona al Re di Francia. Quando Federico capì le vere intenzioni dell'alleato spagnolo, tutto era, ormai, irrimediabilmente perduto: il 25 luglio del 1501, i Francesi entrarono nuovamente a Napoli ed al re, che per tutelare il suo popolo aveva preferito un'amnistia, non rimase molto da fare, se non salpare alla volta di Ischia, da dove si sarebbe imbarcato, dopo la resa definitiva del 26 settembre, per l'esilio francese. I pochi anni che Federico trascorse presso la corte di Francia furono allietati dalla presenza dell'amico Sannazaro, che

giorni dopo l'allontanamento di Federico da Napoli, Cariteo il 4 agosto, temendo per la sua stessa vita, in gran fretta decise di abbandonare la città, cercando riparo a Roma³¹, dove rimase fino alla primavera del 1503.

Il soggiorno romano, nonostante l'amarezza di quegli anni, si rivelò un'esperienza interessante per il poeta, che, grazie alle sue indiscusse doti di splendido cortigiano, riuscì ben presto ad inserirsi nella rinomata corte romana, popolata da grandi artisti, letterati e mecenati. Al periodo di permanenza romana, si deve far risalire la frequentazione di Cariteo con Angelo Colocci, che nei medesimi tempi attendeva all'edizione delle rime di Serafino Aquilano³². Angelo Colocci è stato uno degli intellettuali più importanti dell'ambiente culturale romano, tanto che alla morte di Pomponio Leto, fondatore dell'omonima Accademia, fu proprio la sua casa ad ospitarne la sede³³. Sembra che l'interesse nutrito dal Colocci per la lingua provenzale, interesse che fece di lui il più noto conoscitore della lingua limosina nel corso del Cinquecento, si debba ricondurre al Cariteo, in quanto fu il catalano, che in virtù della sua provenienza³⁴ era un fine conoscitore del lemosino e possessore di uno dei codici più importanti per la trasmissione della produzione cortese³⁵, a stimolare la curiosità nel Colocci per la

abbandonò Napoli per raggiungere il suo sovrano, dove vi rimase fino al settembre 1504, anno della morte di Federico. Gli anni che il poeta trascorre in terra francese (1501-1504/ 1505) al seguito di Federico, furono anni inizialmente contrassegnati dall'illusione di un repentino rientro in patria. Dopo i primi tempi, delusa ormai ogni aspettativa, il poeta tornò al suo lavoro letterario, allontanandosi completamente da ogni produzione volgare e dedicandosi alla stesura di opere in latino e ad una cospicua attività filologica, che ebbe come esito la scoperta di numerosi codici nelle biblioteche francesi, visitate nei lunghi viaggi con il sovrano. Sulla permanenza in Francia di Sannazaro cfr. C. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Antenore, Padova 1988.

³¹ Notizia per altro confermata da un verso di un sonetto dello stesso Cariteo, composto presumibilmente durante gli anni della permanenza romana, in cui affermava di dimorare in quel tempo a Roma; cfr. Cariteo, *End.*, CLXXVII, 3-5: «Perche non parti hor, misero, dolente, / che Spagna rende a Napol la sua luna? / Anchor Roma ti tien? ...».

³² Cfr. D'ANCONA, *Del secentismo...* cit., pp. 151-257. Alessandro D'Ancona nel suo studio sulle rime dell'Aquilano, riconosce come indiscusso modello della sua poesia il canzoniere del Cariteo, da cui l'Aquilano sembra riprendere anche la stessa maniera poetica, componendo strambotti, ad imitazione del Cariteo. si veda anche P. FARENGA, *Editori ed edizioni a Roma nel Rinascimento*, Roma nel Rinascimento, Roma 2005.

³³ Su Angelo Colocci e il contesto culturale romano vedi FANELLI, *Ricerche su Angelo Colocci e la Roma cinquecentesca*, Città del Vaticano 1979.

³⁴ Come notava Croce, la Catalogna nel Medioevo e Rinascimento era percepita dal punto di vista linguistico e poetico, per la sua vicinanza con la regione della Provenza, quasi «un prolungamento della terra di lingua d'Oc». Cfr. CROCE, *La Spagna*, cit., p. 17. Non dobbiamo, quindi, stupirci che Cariteo negli anni della sua formazione, che come abbiamo visto avvenne in Spagna, avesse studiato la letteratura provenzale. Per uno sguardo d'insieme sulla conoscenza del provenzale nel XVI secolo vedi il datato, ma pur sempre validissimo, contributo di S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Loescher, Torino 1911.

³⁵ Mi riferisco all'importante canzoniere di poeti provenzali, attualmente conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi, Fondo Francais 12474, siglato dai filologi come Canzoniere M, più noto come "libro

letteratura provenzale e ad iniziarlo allo studio della lingua d'Oc. Debenedetti, nella sua accurata indagine sullo stato della conoscenza del provenzale in Italia, riconobbe nel Cariteo quasi un iniziatore degli studi romanzi in Italia³⁶ e proprio le sue presunte traduzioni di Folchetto da Marsiglia e Arnaut Daniel, richieste in una lettera dal Colocci al Summonte, a cui si aggiungono quelle del nipote del Cariteo, un certo Bartolomeo Cassages, sono state considerate dallo studioso come le primissime trasposizioni in volgare di componimenti provenzali³⁷.

Quando nel settembre 1503 i Francesi, sconfitti dagli Spagnoli, lasciarono Napoli, decretando l'annessione del Mezzogiorno alla corona aragonese di Spagna, Ferdinando il Cattolico affidò il governo della città al Gran Capitano Gonzalo Fernández de Cordova³⁸, in qualità di viceré, facendo, sostanzialmente, di quello che era stato il regno più importante della penisola una provincia, del tutto priva della sua autonomia. Cariteo, rincuorato dalla comune provenienza con i nuovi signori, catalani come lo stesso poeta, decise di tornare in quella che considerava «seconda patria mia, dolce sirena, / Parthenope gentil, casta cittade, / nido di leggiadria e di nobiltade, / d'ogni virtute e di delizie piena»³⁹. Dopo il suo ritorno, Consalvo, «uno dei più perfetti cortigiani e guerrieri del tempo»⁴⁰, riconobbe il lungo lavoro svolto dal Cariteo presso i precedenti regnanti, affidandogli il governo del contado di Nola, carica che, tuttavia, il poeta non ricoprì per molto tempo. Gli anni successivi videro Cariteo ormai privo di qualsiasi incarico politico. Al minore interesse per il contesto politico, sicuramente dovuto alle cocente delusione per la triste situazione in cui ormai versava Napoli, declassata al

limosino». Cfr. D'ARCO S. AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Einaudi, Torino 1961; S. ASPERTI, *Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione*, in *Romanica vulgaria. Quaderni 10/11, Studi provenzali e francesi 86/87*, a cura di G. TAVANI, L. ROSSI, ed. Japadre, L'Aquila 1989, pp.137-189; Id., *Un manoscritto napoletano: il Canzoniere M*, in Id., *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione della lirica trobadorica*, Longo, Ravenna 1995, pp. 43-88. M. CARERI, *Bartolomeo Casassaglia e il canzoniere provenzale M*, in *La filologia romanza e i codici*, Atti del Convegno Messina 19-22 dicembre 1991, ed. Sicania, Messina 1993, vol. II, pp. 743-752;

³⁶ DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali*, cit., pp. 13, 21, 25-28, 104-107, 253-254, ma anche in Id., *Tre secoli di studi provenzali (XVI-XVIII)Provenza e Italia. Studi*, a cura di CRESCINI, ed. R. Bemporad e figli, Firenze 1930, pp. 143-148.

³⁷ La lettera di risposta del Summonte al Colocci venne edita da Pércopo nell'*Appendice a Le Rime...cit.*, vol. I, pp. CCXCIII-CCXVI. Dalla lettera di Summonte del 28 luglio 1515 si apprende che il manoscritto, custodito gelosamente dal Cariteo, venne venduto dalla moglie, dopo la morte del poeta, al Colocci, per far fronte alle ingenti difficoltà economiche. Cfr. anche C. BOLOGNA, M. BERNARDI, *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2008.

³⁸ Cfr. la monografia a cura di I. NUOVO, *Il mito del gran capitano: Consalvo di Cordova tra storia e parodia*, Palomar, Bari 2003.

³⁹ Cfr. Cariteo, *Endimione*, son. CLXXII, 1-4.

⁴⁰ PÉRCOPO, *Introduzione a Le Rime...cit.*, vol. I, p. XXXIX.

rango di provincia spagnola, corrispose però una maggiore attenzione alla produzione letteraria, sua e di coloro che con il poeta avevano dato vita a quell'amena atmosfera culturale, nella quale pareva restaurata la grazia del periodo più antico. Destituito ormai da ogni ufficio politico, in una Napoli sfiorita, priva di quasi tutte quelle menti che avevano contribuito a renderla una delle città culturalmente più vivaci d'Europa⁴¹, Cariteo, spogliate definitivamente le vesti del politico, si decise a raccogliere e pubblicare la sua produzione poetica, forse mosso dall'intento di divulgare quei versi, nei quali ancora riecheggiava l'anima di quegli anni che lo avevano visto «invaghito, innamorato»⁴², ma pur sempre circondato dall'affetto dei suoi «magnanimi re, pien di giustizia»⁴³ e dei suoi più fidati sodali.

Non ci sono pervenute testimonianze dirette che attestano l'anno della morte di Cariteo; Pércopo poté, con una certa sicurezza, delimitare questa tra il 20 aprile 1512, quando è citato in un documento notarile, e il 28 luglio 1515, anno in cui è datata una lettera di Summonte al Colocci, nella quale si deduce la morte del poeta, avvenuta con ogni probabilità nel 1514⁴⁴.

I.2 La produzione poetica

Ritiratosi dalla vita pubblica, negli anni successivi al ritorno a Napoli, Cariteo attese alla pubblicazione delle sue rime, che, dopo molto tempo dalla loro composizione, decise di raccogliere, forse indotto dal Summonte⁴⁵, in quegli anni tanto intimo del poeta. È anche vero che l'allontanamento dalla pratica politica corrispose ad un

⁴¹ Gran parte degli umanisti che avevano rallegrato con la loro presenza l'ambiente accademico, erano ormai lontani: Sannazaro rimase in Francia sino al 1505, molti altri poeti preferirono cercare protezione presso corti più tranquille, come fece lo stesso Cariteo recandosi a Roma; altri ancora erano deceduti, come ad esempio Pontano, che morì pochi mesi dopo il ritorno del Cariteo a Napoli. Cfr. A. PARENTI, *Benet Garret...* cit., pp. 16-17.

⁴² Cfr. Cariteo, *Endimione*, son. CCVII, 6.

⁴³ Cfr. *Metamorfosi*, II, 19.

⁴⁴ PÉRICOPO, *Introduzione a Le Rime...* cit., vol. I, pp. XLI-XLII.

⁴⁵ Nei medesimi anni Summonte era impegnato in un'ampia attività editoriale, che lo vedeva curatore delle opere più interessanti prodotte dalla cultura napoletana, come per esempio l'*Arcadia*, stampata dal Mayr nel 1504 con curatela di Summonte. Cfr. N. MANCINELLI, *Pietro Summonte: umanista napoletano*, Colombo, Roma 1923. Ma sul lavoro editoriale di Summonte cfr. anche L. MONTI SABIA, *La mano di Pietro Summonte nelle edizioni postume di Giovanni Pontano*, Giannini, Napoli 1986.

incremento della produzione letteraria, come si evince raffrontando l'ingente mole di componimenti prodotti, limati e accolti nell'ultima pubblicazione delle sue opere⁴⁶.

Il 15 gennaio del 1506 uscì a Napoli, presso l'editore Giovanni Antonio da Caneto⁴⁷, l'*editio princeps*⁴⁸ della sua opera più importante, una sorta di canzoniere⁴⁹, recante il titolo *Libro de sonetti et canzone di Chariteo intitolato Endimion ala Luna*. La raccolta di versi si apre con un prologo in prosa a Cola d'Alagno «Al virtuosissimo Cavaliere Messer Cola Dalogno Prologo di Chariteo in lo libro inscripto Endimion ala Luna», seguito da una sequenza di 65 componimenti⁵⁰; dopo un foglio bianco, vi sono altre due sezioni, la prima di 32 strambotti e la seconda costituita solo da due canzoni di carattere encomiastico (la prima di queste dedicata a Ferrandino, ma anticipata da un prologo dedicatorio ad Alfonso d'Ávalos, marchese di Pescara, intitolata *Canzone di Chariteo de lode del Serenissimo Signor Principe de Capua*, e la seconda destinata alla celebrazione della stirpe aragonese, dal titolo *Aragonia*)⁵¹.

L'opera ebbe una vasta diffusione, tanto che dell'edizione del 1506 si attestano almeno quattro ristampe, tutte di area veneta: le prime due, pubblicate la prima da Manfrin

⁴⁶ Un analogo comportamento si riscontra anche nel Pontano, che, ritiratosi a vita privata, si impegnò nei suoi ultimi anni in un intenso lavoro di revisione stilistica ma anche strutturale di gran parte della sua produzione. Cfr. per un approfondimento C. DIONISOTTI, «*Juvenilia*» di Pontano», in *Studi di Bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, II, Tip. Valdonega, Verona 1964, pp. 181-206.

⁴⁷ Per uno sguardo d'insieme sulla tipografia napoletana del primo Rinascimento rimando a *Per la storia della tipografia napoletana nei secoli XV-XVIII*, a cura di A. GARZYA, Atti del Convegno internazionale, Napoli 16-17 dicembre 2005, *Quaderni dell'accademia pontaniana*, 44.

⁴⁸ Cfr. PÉRICOPO, *La stampa napoletana del 1506 delle «Rime» del Chariteo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XX, 1892, pp. 314-317. Nelle sue approfondite ricerche, l'erudito napoletano non riuscì ad individuare l'*editio princeps* e nell'allestimento della sua edizione, essendo rimasta ignota la stampa del 1506, adoperò la ristampa veneta pubblicata da Manfrin Bon, di cui non si conosce l'anno di stampa. Solo dopo la pubblicazione dello studio, grazie ad una segnalazione di Mario Menghini, fu possibile reperire l'esemplare, tuttora conservato a Modena, presso la Biblioteca Estense, mss. A.Z. 2. 12. L'edizione del 1506 è stata più recentemente descritta da P. MANZI, in *La tipografia napoletana nel '500*. Annali di Sygismondo Mayr – Giovanni A. de Caneto – Antonio de Frizis – Giovanni Pasquet de Sallo (1503 – 1535), Olschki, Firenze 1971, pp. 128-129.

⁴⁹ Per un approfondimento sulla nascita ed evoluzione della forma-canzoniere confronta M. SANTAGATA, *La forma Canzoniere*, in M. SANTAGATA, S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del quattrocento*, Franco Angeli, Milano 1993, pp. 31-39; Id., *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova 1979; S. LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, in «Strumenti critici», XIII, 39-40, 1979, pp. 265-300. Interessante la disamina sul genere affrontata da CONTINI nella sua *Introduzione alle Rime* di Dante Alighieri, Einaudi, Torino 1994. Sulla diffusione dei canzonieri nel Quattro-Cinquecento vedi la monografia di N. CANNATA, *Il canzoniere a stampa (1470-1530) tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Bagatto libri, Roma 1996.

⁵⁰ Nel dettaglio, leggendo Péricopo: «cioè quarantacinque sonetti, cinque canzoni, tre sestine, con altrettanti madrigali e ballate; e sei poesie in settenari ed endecasillabi incatenati»; cfr. PÉRICOPO, *Introduzione a Le Rime...cit.*, vol. I, p. LIX.

⁵¹ Ivi, p. LVIII.

Bon⁵² e la seconda da Alessandro Bindoni, sono prive di anno di edizione, che, invece, si ha per le ristampe ad opera di Giorgio de' Rusconi del 1507 e del 1519⁵³.

L'edizione del 1506 ha in realtà radici più antiche, in quanto sembra riproporre la silloge di testi assemblati in un manoscritto, descritto minuziosamente da Gianfranco Contini in un contributo del 1964⁵⁴, confezionato per Ferrandino, quando ancora ricopriva il ruolo di principe di Capua (e precisamente dalla nascita, nel 1467, al 25 gennaio 1494, quando con la morte del nonno Ferrante I divenne principe ereditario, assumendo come consuetudine il titolo di duca di Calabria, appellativo che detenne sino all'incoronazione nel 1495, in sèguito alla repentina abdicazione di Alfonso II⁵⁵), come si deduce dallo scudo riportato sul frontespizio del codice⁵⁶. Questo dato permette di fissare come *terminus ante quem* di composizione del manoscritto di dedica la data di morte di Ferrante I, in quanto dopo il 1494 il titolo di principe di Capua, titolo con il quale l'autore si rivolgeva a Ferrandino nella canzone «di lode del Ser.mo S.or Principe di Capua», conclusiva della prima raccolta, poteva sembrare poco appropriato per il futuro erede al trono, come del resto le stesse insegne del principato miniate sulla prima pagina.

Non avendo visionato direttamente il codice, essendo ora questo di proprietà di un privato collezionista, riporto la descrizione di Paola Marossi: «membranaceo, è di carte 50 (modernamente numerate a matita), più due guardie cartacee, di 21 cm X 11, è legato in pergamena e sulla costa reca l'antica iscrizione *Fabula di Endimion dil Cariteo*. La prima carta è miniata: nella parte superiore la miniatura raffigura Endimione sotto i raggi della luna, nel riquadro inferiore è rappresentato uno scudo [...] Rubriche e

⁵² Cfr. C. CATRELLANI, *Di un'edizione delle poesie del Cariteo fatta nei primi anni del sec. XVI ignota ai bibliografi e d'un nuovo nome di tipografo*, in «Il Bibliofilo», VIII, 1887, pp. 8-9.

⁵³ Pércopo accuratamente descrive le prime due ristampe dell'edizione del 1506 nella sezione introduttiva dell'edizione. Delle due ristampe ad opera di Giorgio de' Rusconi, Pércopo specifica di non poter fornire indicazioni sufficienti, in quanto non era riuscito a rintracciare nessun esemplare delle dette ristampe. Vedi PÉRKOPO, *Introduzione a Le Rime...* cit., vol. I, pp. CCXLIV-CCXLVIII.

⁵⁴ Contini individua il primo nucleo dell'*Endimione* nel manoscritto posseduto in quel tempo da De Marinis. Cfr. G. CONTINI, *Il codice De Marinis del Cariteo*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammamo de Marinis*, Tip. Valdonega, Verona 1964, vol. II, pp. 15-31. L'esemplare fu descritto anche da P. MOROSI, *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, «Studi di filologia italiana», n. 58, 2000, pp. 173-197. Del codice posseduto dal De Marinis dà notizia Parenti (in *Benet Garret*, cit., p. 4), informandoci della dispersione del manoscritto avvenuta in un'asta Sotheby's a Londra, tenutasi il 18 giugno 1991.

⁵⁵ Su Ferrandino si veda la voce «Ferdinando II d'Aragona», a cura di G. Brunelli, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 46, Treccani, Roma 1996.

⁵⁶ MOROSI, *Il primo canzoniere di Cariteo...* cit., in «Studi di filologia italiana» cit., pp.178: «scudo di torneo a tacca o inclinato, inquadrato con pali d'Aragona e le croci di Calabria, sormontato da un elmo a becco di passero, con piume».

decorazioni delle iniziali scandiscono il testo dell'*Endimion* nelle tre parti in cui è diviso»⁵⁷.

Circa dieci anni dopo la prima redazione del canzoniere, trädita dall'unico testimone confezionato per Ferrandino, Cariteo, dopo il ritorno in una Napoli completamente mutata, mise mano alla sua precedente produzione, decidendo di pubblicare presso il de Caneto quella raccolta di liriche amorose, espressione di un contesto culturale ormai tramontato. Rispetto al codice di dedica, l'edizione del 1506, come nota puntualmente Contini⁵⁸, appare leggermente ampliata, con l'introduzione di quattro sonetti nell'*Endimione*, che passano così da 61 componimenti a 65 (XLIX, L, LI, LIII, numerati secondo l'edizione Pércopo) e l'eliminazione, nella sezione dedicata agli strambotti, dei testi *Quelle vane speranze che mi deste* e *Poi che ad madonna il mio cantar dispiace*, nel manoscritto, che, per ovvie ragioni di chiarezza filologica chiamerò M⁵⁹, indicati secondo la numerazione LXV e XCIII; è invece aggiunto il testo *Poi che la Luna e 'l Sol con l'altre stelle*, l'attuale strambotto XXX nell'ed. Pércopo⁶⁰.

Numerosi elementi, prima fra tutti la presenza di fogli bianchi presenti in M tra le varie sezioni del codice, soprattutto in concomitanza con la fine dell'*Endimione*, inducono la Morossi a ritenere il codice M non completo, o perlomeno suscettibile di futuri ampliamenti previsti dall'autore, forse non soddisfatto dalla struttura complessiva del canzoniere, che appare in questa redazione molto sbilanciato nelle sue tre parti, o dagli stessi contenuti della raccolta, che in questa prima redazione si concludeva con la straziante morte di Endimione, consumato dal suo dolore⁶¹.

⁵⁷ Ivi, p. 173.

⁵⁸ Raffrontando l'esemplare manoscritto e l'*editio princeps*, Contini afferma: «Rispetto alla stampa, tuttavia, il codice ha di meno e di più. Di meno, perché l'*Endimion* in senso stretto comprende solo 61 componimenti, mancandovi i quattro sonetti 62-65 (XLIX-LI e LIII dell'edizione Pércopo, pp. 59-61). Di meno e di più, perché degli Strambotti manca il XXX (ed. Pércopo, p. 454), e in compenso ve ne sono due sconosciuti, uno fra il III e il IV (*Quelle vane speranze che mi diste*), uno prima del XXXII ed ultimo (*Poi che ad madonna il mio cantar dispiace*). Ciò significa che la stampa del 1506 riproduce, e con notevole cura, un esemplare vicinissimo al nostro codice, ma posteriore, o almeno un po' arricchito: cosa che non stupisce, anche prescindendo dall'enorme ampliamento del 1509, se i bianchi erano di per una riserva d'incremento», in G. CONTINI, *Il codice De Marinis...* cit., p. 18.

⁵⁹ Il manoscritto è così chiamato dalla Morossi nel suo esame di raffronto tra il codice e la prima stampa, in *Il primo canzoniere...* cit.

⁶⁰ Ivi, p. 187.

⁶¹ Ivi, p. 188: «L'ultimo sonetto di M può essere visto come conclusivo – una conclusione piuttosto drastica il che non impedisce di supporre che si tratti di un finale provvisorio, in attesa forse di altri sviluppi o approfondimenti; le carte bianche alla fine dell'*Endimion* indicherebbero che questi approfondimenti erano progettati o almeno desiderati dallo stesso autore, se non per motivi di coerenza della fabula, forse per motivi strutturali».

Ben più ampia, rispetto alla stampa del 1506, la seconda edizione dal titolo *Tutte le opere volgari di Chariteo*, pubblicata «In Napoli per Sigismundo Mayr Alemanno con somma diligentia di P. Summontio ne l'anno M. DVIII. Del mese di novembre, con privilegio del Illustrissimo Viceré et general locotenente de la Chatolica Maiestà, che per .X. anni in questo regno tal opera non si possa stampare, né stampata portarsi da altre parti sotto la pena in esso contenuta»⁶².

Curata dall'amico Summonte, già redattore, sempre presso l'editore Mayr, delle opere di Sannazaro e di altri appartenenti al medesimo circolo culturale, l'edizione stampata nel 1509 si mostra decisamente diversa, nella veste linguistica come nei contenuti, da quella del 1506, non solo per il numero di componimenti del canzoniere, notevolmente accresciuto, che ora reca il titolo di *Libro di sonetti et canzoni di Chariteo intitolato Endimione*, ma anche per la più cospicua sezione dedicata ad altri testi, dal carattere encomiastico e/o politico più marcato ed altri dal contenuto religioso⁶³. Erano stati eliminati nella nuova edizione i due prologhi in prosa, i sei componimenti in terzine, spesso con settenari inframmezzati, e tutta la sezione contenente i 32 strambotti, forse rimossi, secondo quanto ipotizza Pércopo, perché considerati frutto di un lavoro giovanile, dalle forme popolari e, pertanto, poco adatti ad un'opera a cui era stato affidato il compito di tramandare ai posteri il nome del poeta.

Quadruplicato il numero di testi che costituiscono il canzoniere, che nell'edizione summontina raggiunge il numero di 264 testi, rispetto ai 65 della prima stampa. Sale a 20 il numero di canzoni, che invece nella prima edizione era di sole 5, incluse le due di taglio encomiastico non accluse all'*Endimione*. Seguono al nucleo del canzoniere una serie di componimenti dal carattere più vario: *Sei canzoni ne la natività de la gloriosa madre di Christo*; *Canzone ne la natività di Christo*; *Canzone in laude de la humilitate*; *Cantico in terza rima de dispregio del mondo*; *Quattro cantici in terza rima, intitolati*

⁶² PÉRICOPO, *Introduzione a Le Rime di Benedetto Gareth...* cit., vol. I, p. LX.

⁶³ Ivi, p. LX-LXI: «Oltre i moltissimi componimenti nuovi, inseriti tutti, insieme alle due canzoni politiche dell'edizione del 1506, nell'*Endimione*, eran quivi pubblicati per la prima volta due poemetti: la *Methamorphosi*, in quattro canti, e la *Pasca* in sei; una *Risposta contra li malivoli*; due cantici: uno per la morte del marchese del Vasto, l'altro sul *Dispregio del mondo*; sette canzoni religiose ed una morale. L'*Endimione* poi aveva subito queste modificazioni: i quarantacinque sonetti erano divenuti duecentoquattordici; le cinque canzoni, venti (comprese le due canzoni politiche già pubblicate nel 1506); alle tre sestine n'era aggiunta un'altra; alle tre ballate due nuove». Cfr. *Contributo alla tipografia napoletana a Napoli nella prima metà del Cinquecento (1503-1553)*, a cura di N. MANCINELLI, A. CHARIS MARCONI, R.T. TOSCANO, Ente regionale per il diritto allo studio universitario "Napoli 1", Napoli 1992, pp. 18-19.

Methamorphosi; Cantico in terza rima ne la morte de Don Innico de Avelos marchese del Vasto; Risposta contra li malivoli; Sei cantici in terza rima, intitolati Pasca.

I.2.1 Storia di un canzoniere: l'*Endimione*

L'attenzione del pubblico e della critica, sin dalla sua prima pubblicazione, è stata riservata alla parte di componimenti raccolti sotto al nome di *Endimione*. Il vasto canzoniere del Cariteo, tra i primi esempi meridionali di quella ricca produzione di raccolte amorose⁶⁴, esemplificati sul modello del Petrarca, che la critica ha identificato con la corrente del petrarchismo⁶⁵, si svolge prendendo spunto da un motivo autobiografico che vide il poeta «per sette lustri, invaghito, innamorato»⁶⁶. Ma è anche vero che, proprio come il canzoniere petrarchesco, anche questo non concede spazio alla sola vicenda amorosa⁶⁷; replicando la stessa scelta del Petrarca, nell'importante ampliamento della seconda edizione, Cariteo scelse di arricchire la narrazione con l'inserimento di un gran numero di liriche, encomiastiche o riguardanti questioni politiche, disintegrando la coesa unità dei primi 65 componimenti e scompaginando di fatto l'esperienza amorosa, aprendola alla moltitudine della realtà.

Tutta l'opera si svolge nel segno di Luna⁶⁸, *senhal* sotto al quale il poeta pare celare una donna appartenente alla casata dei Chiaromonte⁶⁹, come sembrano alludere alcuni versi del son. XVIII:

⁶⁴ Vedi N. CANNATA, *Il canzoniere a stampa... cit., passim.*

⁶⁵ Cfr. C. MUTINI, *Un capitolo di storia della cultura: il petrarchismo*, in *L'autore e l'opera: saggi sulla letteratura del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1973, e più specificamente E. Raimondi, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in AA., *Atti del convegno internazionale sul tema: «premarinismo e pregongorismo»*, Roma, 19-20 aprile 1971, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1973, pp. 95-123. Ma cfr. anche D. ALONSO, *La poesia del Petrarca e il petrarchismo*, in *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Il Mulino, Bologna 1965, pp. 305-358.

⁶⁶ Cfr. Cariteo, *Endimione*, son. CCVII, 6.

⁶⁷ Il numero di liriche amorose resta più significativo, rispetto a quelle politiche o storiche. Pércopo annota che «Quelle d'amore comprendono un centocinquanta sonetti, una dozzina di canzoni e tutte le ballate ed i madrigali». Vedi PÉRCOPO, *Introduzione a Le Rime...cit.*, vol. I, p. LXVI

⁶⁸ Questo nome, come notò perspicacemente Pércopo, era un sinonimo del nome *Cynthia*, con il quale Properzio aveva adombrato l'identità della sua donna. Cfr. *ivi*, p. LXXXI Sugli influssi properziani sul Garret cfr. C. FANTI, *L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo*, in «Italianistica», XIV, 1985, pp. 23-44.

D'un monte chiaro e pien di bianca neve
Esce la fiamma ardente che mi strugge;
et tremo ove m'accende il gran desio⁷⁰.

Come ha perspicacemente notato Pércopo, il modello del componimento deve essere rintracciato nel sonetto CCII del canzoniere petrarchesco (*R.V.F.*, CCII, vv. 1-2), in cui attraverso l'*adynaton* il poeta di Laura aveva raccontato l'origine e gli effetti del suo amore. Ma rispetto al testo del Petrarca, dal quale l'autore senza alcun dubbio muove, l'inserzione del monte ricoperto di neve in luogo del ghiaccio, dal cui fuoriusciva l'ardente fiamma petrarchesca, sembra al Pércopo una forzatura, dovuta proprio alla necessità di omaggiare la nobile famiglia della donna amata.

Morendo d'amore per la bella Luna, il poeta ripropone la propria vicenda esistenziale, trasfigurandola attraverso il racconto del mitico affetto che aveva unito in un sonno eterno il pastore Endimione alla Luna, ulteriore parvenza della dea Diana. Proprio come la dea Diana, la dama viene descritta dal Cariteo come una figura eterea, dai tratti algidi, alteri e soprattutto avvolta da un'aurea di splendore, quasi nel tentativo di voler riprodurre, attraverso le immagini evocate dalle parole, l'evanescenza dell'astro lunare. Questa «rivelazione di una facoltà d'incanto»⁷¹, già messa in luce nel resoconto sull'opera stilato da De Robertis, è uno dei tratti più caratteristici della poesia del Cariteo, che per ampi spazi si mostra come canto di contemplazione⁷². L'alone di luce che circonda costantemente il pianeta lunare sembra rievocato nella raffigurazione della donna amata; la castità, più volte confrontata con la purezza della bianca neve⁷³, il

⁶⁹ PÉRCOPO, *Introduzione a Le Rime...cit.*, pp. LXXII-LXXVII. È questa la proposta avanzata da Pércopo, che attualmente sembra la più attendibile. Numerose furono le congetture avanzate sulla possibile identità di Luna. I primi studiosi che si imbattono nel poeta catalano avevano creduto che questa fosse un'esponente della famiglia spagnola Sanchez de Luna, del Seggio del Nido, secondo la proposta presentata da RAIMONDO DIOSDADO CABALLERO, in *Ricerche critiche appartenenti all'accademia del Pontano scritte da Raimondo Diosdado Caballero*, Roma 1797; altri supposero, erroneamente, che dietro al *senhal* di Luna fosse celata Giovanna d'Aragona, seconda moglie di Ferrante I, deducendo tale considerazione da una forzata lettura del son. XXVII, in cui i critici avevano riscontrato delle allusioni al re Ferrante, iconograficamente identificato con il sole.

⁷⁰ Cariteo, *Endimione*, son. XVIII, 9-11.

⁷¹ D. DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica... cit.*, vol. III, *Il Quattrocento...cit.*, p. 712.

⁷² Su quest'aspetto influisce la componente neoplatonica, già messa in luce da Antonio Parenti, in *Benet Garret...cit.*, p. 95: «la colcezza di Cariteo si connette con il culto contemplativo della bellezza, che invita l'anima a dimenticarsi in quella contemplazione. Anzi, nella contemplazione si concentra lo sforzo che lo spirito compie per liberarsi dal peso del corpo».

⁷³ La freddezza della donna, la sua distanza dal poeta sono più volte rievocate attraverso l'immagine della neve invernale, somiglianza che ricollega il poeta alla situazione del Dante petroso, ripreso poi dal

candore della lattea pelle, la chiarezza che emana dal suo aspetto, sono tutti elementi che concorrono a delineare complessivamente l'idea di una figura diafana, quasi inarrivabile, la cui lucentezza abbagliava la vista del poeta, disorientandolo. Come nota De Robertis, «in Cariteo l'incanto è diretta contemplazione, è tutt'uno con quel "soave ascoso candor", è quello stesso delle parole e della miracolosa dilatazione di luce che ogni volta si apre nel discorso («Ne la più occulta e più secreta parte / de la mia tenebrosa oscura mente / restò scolpito il dolce e lieto viso / *de la serena, pura e chiara Luna...* »), che il secolo non ne conosce una pari».⁷⁴

La scelta di ispirarsi al mito di Endimione non deve essere sminuita come l'ennesima declinazione di un racconto molto sentito tra il XV e il XVI secolo⁷⁵. Il ricorso al mitico pastore del monte Latmo, visitato ogni notte dalla casta Selene, perduto innamorate, tanto da decidere di addormentare l'amato in un sonno immortale per poter giacere al suo fianco per l'eternità, fu sicuramente motivato da ragioni più profonde. Al di là della fortuna del motivo petrarchesco del sogno, largamente accolto nella lirica cinquecentesca, la tematica onirica⁷⁶, centrale nella vicenda di Endimione, si arricchisce di un significato neoplatonico, che sfuma le coordinate della vicenda esistenziale, caricandone soprattutto il significato spirituale; il sogno, momento di sospensione e conciliazione per l'anima, così difficilmente concesso al poeta, diviene dimensione privilegiata, nettamente contrapposta allo stato diurno, che lo vede passivo protagonista delle sue pene, legato al giogo amoroso da un inesprimibile senso di angoscia:

Petrarca per connotare anche la sua Laura, «più bianca e più fredda della neve» (*R.V.F.*, XXX, 2). Per un approfondimento complessivo sul rapporto di Dante e Petrarca con le rispettive donne amate vedi il saggio di M. SANTAGATA, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1999.

⁷⁴ PARENTI, *Benet Garret...* cit., p. 74.

⁷⁵ Sulla ripresa del mito in ambiente fiorentino e napoletano vedi *Mistica, ermetismo e sogno in una figura allegorica: Endimione*, in *Il "Dolce Tempo". Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, F. GANDOLFO, Bulzoni, Roma 1978, pp. 43-75.

⁷⁶ L'invocazione al sonno, come momento di distensione dagli affanni amorosi, non trova molti precedenti nella tradizione classica, più incline a riconoscere ai sogni funzioni profetiche; sembra, invece, che il motivo sia stato introdotto da Boccaccio nell'*Elegia di madonna Fiammetta*, dove ha luogo la prima, sentita, invocazione orfica della nostra letteratura volgare. Il motivo venne prontamente accolto nella lirica petrarchesca e successivamente ripreso dalla letteratura umanistica, specie a Firenze, in ambiente ficiniano, con Lorenzo e Poliziano, e poco dopo a Napoli, con Sannazaro e Pontano, oltre che dal Cariteo, per citare solo alcuni dei letterati che in questi anni si cimentarono con questo *tòpos*. Per un'analisi del tema nella letteratura italiana si veda S. CARRAI, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Antenore, Padova 1990.

Tu dorme, e Amor veglia per mio danno,
né cessa d'abusarne un sol momento;
Tu dormi reposata e senza affanno,
et io, cantando, piango e mi lamento;
Tu dormi lieta e io, lasso!, m'affanno
in dimostrarti il mal, che sempre io sento!
Tu dormi un cheto ameno e dolce sonno,
et gli occhii mei serrare non si ponno⁷⁷!

Questo strambotto, eliminato nell'edizione definitiva, ben esemplifica la ricerca esasperata di requie che muove il poeta, tormentato dalla necessità di concedere qualche ora di tranquillità alla sua mente, costantemente occupata dal pensiero della donna amata. La centralità del motivo del sogno, vero e proprio emblema della vicenda mitologica di Endimione, diviene centrale nella seconda redazione, quando con l'allontanamento della donna amata, motivo cardine di tutta la seconda redazione, le ore notturne divengono il tormento maggiore per l'autore, ormai assillato dall'unico, predominante pensiero della donna lontana:

Somno, d'ogni pensier placido oblio,
et de gli affanni human tranquilla pace,
perché fuggir di me tanto ti piace;
vien da ragione, o vien dal furor mio⁷⁸?

Il motivo è ribadito con un tono più melanconico nel sonetto successivo:

Hor che 'l silentio de la notte ombrosa
gli homini e gli animali al somno invita,
hor che gli angelli, in più sicura vita,
riposan nell'humil casa, frondosa;
a me, lasso!, quest'hora è più noiosa.
Ché, sentendo d'amor la fiamma, unita
Col morir de la dura departita,
la vita piango, sola e dolorosa⁷⁹.

⁷⁷ Cariteo, strambotto XI.

⁷⁸ Cariteo, *Endimione*, son. CXXXVII, 1-4.

⁷⁹ Ivi, son. CXXXVIII, 1-8.

Sospeso tra la vita e la morte, logorato da un sentimento che sembra non dare pace, il poeta urla al mondo la sua condizione in un canto che sin dai primi componimenti viene paragonato all'antico, estremo canto del cigno morente.

Io son pur come 'l cygno in mezzo a l'onde,
che quando il fato il chiama al giorno extremo
alzando gli occhi al ciel cantando more⁸⁰.

Riprendendo l'immagine del cigno morente, motivo diffuso nella lirica coeva⁸¹, il poeta si ricollega al *topos* ovidiano del canto cigneo, presente in diversi testi ovidiani⁸², come nell'*incipit* della VII epistola dell'*Heroides*, *Dido Aeneae*, facendo proprio della sua lirica d'amore, come sostiene Fenzi, «un 'canto del cigno', e come proprio in quanto tale il suo canto sia sempre rivolto all'esterno, gridato innanzi al mondo in una dimensione che si può ben definire teatrale»⁸³. Manifestando al mondo il suo dolore attraverso un canto di espiazione, Cariteo connota la sua prima raccolta di componimenti attraverso la corrispondenza tra una vita dominata dalla passione, come ben dimostra la considerevole presenza nelle liriche del verbo ardere, coniugato al gerundio, adoperato per descrivere il suo stato, e un pianto doloroso, conseguenza inevitabile del traviamiento amoroso, che può solo condurre alla morte:

nulla più che 'l tacere affligge il cuore.
Esca dunque di fuore

⁸⁰ Ivi, son. VII, 12-14.

⁸¹ Cfr. ad esempio le liriche di Boiardo, dove il motivo viene ampiamente sviluppato negli *Amorum Libri*, nei componimenti II, 55, 1-6: « Si come canta sopra a le chiare onde / il bianco cegno, gionto da la morte, / fra l'erbe fresche, e l'ultime sue voce / più dolcemente de adornar si sforza, / farsi per fare al Ciel qualche pietade / dil suo infelice e doloroso fine;» e in III, 13, 53-58, dove il poeta istituisce un paragone fra l'ultimo canto del cigno e la sua condizione di amante disperato, condotto alla morte da un insano amore, che lo fa espiare amando, proprio come il cigno, nel suo canto di morte: « Canta un augello in voce sì soave, / ove meandro il vado obliquo agira, / che la sua morte prende con diletto. / Lassar le usate ripe non gli è grave, / ma con dolce armonia l'anima spira, / né voce cangia al fin né muta aspetto». In ambito partenopeo si ricollegano al *tòpos* ovidiano Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, canz. IX, 11-13: «quasi un languido cigno su per l'erbe; / Ch'allor che morte il preme, / gitta le voci estreme»; Caracciolo, *Nel foco salamandra un tempo vissi*, 14: «aspetto la mia morte in mezzo l'onde».

⁸² Il motivo del cigno morente si ritrova in Ovidio, *Metamorfosi*, XIV, 428-430: «Illic cum lacrimis ipso modulata dolore / verba sono tenui maerens fundebat; ut olim / carmina iam moriens canit exequialia cygnus», e in *Heroides*, VII, 1-4: « Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis / ad vada Maeandri concinit albus olor. / Nec quia te nostra sperem prece posse moveri, / adloquor: adverso movimus ista deo». L'aspetto è finemente analizzato da E. FENZI in *La lingua e lo stile* cit., pp. 59-63; ma vedi anche R. CONSOLO, *Il libro di Endimione: modelli classici, "inventio" ed "elocutio" nel canzoniere del Cariteo*, in «Filologia e critica», III, 1978, pp. 19-94: 27.

⁸³ FENZI, «*Et havrà Barcellona...*» cit., p. 132.

di secreti pensier la grave salma,
ch'io premo dentro a l'alma;
esca quest'aspra voce homai gridando,
acciò che senta ogniun ch'io moro amando⁸⁴.

In questa vita consuma dall'amore, l'unica speranza di riscatto per il poeta risiede nel canto, che ha la funzione di eternare, in un discorso meta-poetico⁸⁵, il nome di Luna e insieme quello del suo cantore. Così la vicenda raccontata nel primo *Endimione*, si consacra in questa morte esemplare, riprendendo il più classico dei motivi properziani dell'amante morente per il troppo ardore⁸⁶, concetto sul quale l'autore insisterà particolarmente nel primo *Endimione*, particolarmente nella sezione conclusiva degli strambotti.

La figura del poeta in questo lungo e frammentato racconto si sovrappone a quella di *Endimione*, personaggio spesso rievocato dal Cariteo, anche in altri testi al di fuori della raccolta; spesso le due figure sembrano sovrapporsi nel lamento della medesima vicenda esistenziale

⁸⁴ Cariteo, *Endimione*, canz. III, 6-11.

⁸⁵ In tutto il canzoniere il poeta conduce una riflessione sul valore della sua poesia: inizialmente, a partire proprio dal prologo che introduceva il primo *Endimion*, Cariteo presentava la sua produzione a Cola d'Alagno come frutto di un amore non ricambiato che si esplicava nelle sole lodi della sua amata. Nel corso della raccolta finge di riconoscere ad altri umanisti, quali Sannazaro o Pontano, responsabilità poetiche maggiori, augurando a questi di eternare con i loro componimenti i gloriosi nomi degli Aragona. Così nella celebre *Aragonia* il poeta dichiarava, 196-201: «Né mancheranno ingegni, / imitator di questo altro Virgilio, / nel regno che ti aspetta sempre e brama; / Sannazaro, Pardo, Altilio, / Summontio, di corymbo e laurea degni, / faran cantando eterna la tua fama». Poi, soprattutto nel passaggio dal primo al secondo canzoniere, emerge una più profonda riflessione sul valore "monumentale" della poesia. Cariteo perviene ad un'idea diversa del suo fare poetico, non più esclusivamente finalizzato alla sola celebrazione della donna amata, con la quale sperava di ottenere la fama di poeta d'amore. Con il sopraggiungere di eventi storici più importanti, Cariteo si rende conto di dover concedere più spazio alla sua penna, non riducendola alle uniche rime d'amore. Riprende ed amplia così argomenti più impegnativi, già trattate nelle canzoni VI e VII dell'*Endimione* del 1506, ampliando il numero di liriche non amorose facenti parte del canzoniere e presentandosi con la pubblicazione di tutte le sue opere, nel 1509, come letterato a tutto tondo, capace di trattare tematiche amorose, encomiastiche o religiose, in piena armonia con l'ecletticità degli interessi della *porticus Antiniana*. Cariteo soppesa la sua precedente produzione e fa un bilancio della sua vita e di ciò che aveva prodotto, decidendo di mostrarsi al suo pubblico e ai posteri come voce della testimonianza. E sarà proprio questa maturazione poetica la causa principale che lo porterà all'indomani della stampa del 1506 a rivedere tutta la sua produzione, pubblicandola poco meno di tre anni dopo integralmente con la soppressione del prologo a Cola d'Alagno, poiché, in questo, la presentazione che aveva dato di sé sembrava collimare con la nuova figura di *cantor rectitudinis* che stava proponendo.

⁸⁶ C. FANTI, *L'elegia properziana...* cit., pp. 30-31: «Il tema dell' "eros" è accompagnato dal tema della morte tanto in Properzio, quanto in Cariteo, a dimostrare che la passione amorosa ha una forza così profonda da vincere perfino la verità della morte [...] Il concetto dell'amante che muore per il troppo ardore adombrato da Properzio, tema peculiare nel neoplatonismo umanistico, è chiaramente espresso dal Cariteo». Lo stesso motivo si ritroverà espresso nel IV canto delle *Metamorfosi*, dove tutta l'esperienza lirica precedente viene nuovamente riproposta in una vicenda di amore-morte che doppia quella dell'autore.

Quest'è, s'io non mi inganno, il bel balcone,
ch'era sì chiaro e lucido da prima,
hor con oscurità morte portende;
Sotto 'l qual l'infelice Endimione
solea, rivolto al ciel, cantare in rima
quella beltà, ch'al primo cielo splende⁸⁷.

Altre volte, invece, il mitico pastore viene considerato metro di paragone per valutare la crudeltà della sua infelice situazione:

Endimion, quell'amorosa Luna,
chiudendo in somno il tuo beato nume,
ti die' del ciel la più felice parte;
Ma questa mia, che col sereno viso
mi dimostra alternando hor gelo, hor fiamma,
è d'una dura, inexorabil mente⁸⁸.

Endimion sognando e Pan nel bosco
credo si stanno al lume della Luna,
a lor sì chiaro, a me sì negro e fosco⁸⁹.

L'operazione di sovrapposizione messa in atto da Cariteo sembra inserirsi, come nota perspicacemente Barbiellini Amidei, in un ben studiato «... “progetto” mai abbandonato durante tutta la sua opera»⁹⁰, che lo riporterà anche in altre opere a rivisitare quel mito investendolo di significati altri, come nella più tarda produzione sacra, in cui si nota ancora il rilievo dato all'astro lunare, questa volta utilizzato per designare la Madonna.

Nel racconto di questo sentimento, che vive delle uniche parole del poeta, si consuma la tragedia personale del poeta. Ma ciò che mi preme sottolineare è che nel passaggio dalla prima alla seconda raccolta, non aumenta solo in maniera esponenziale il numero delle liriche contenute nell'opera; questa si arricchisce di nuovi elementi, come ad esempio il motivo, che diventerà poi centrale, della partenza di Luna per la Spagna,

⁸⁷ Cariteo, *Endimione*, canz. XI, 1-6.

⁸⁸ Ivi, sestina III, 31-36.

⁸⁹ Ivi, son. XXXV, 9-11.

⁹⁰ BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna...* cit., p. 61.

quasi a voler riproporre la struttura bipartita del canzoniere petrarchesco⁹¹. Cariteo, nell'edizione del 1509, scelse di marcare maggiormente l'adesione al modello dei *Fragments*, non solo nella scelta di uniformità linguistica e stilistica perseguita nella revisione delle liriche⁹², ma anche nella stessa maggiore aderenza alla struttura dell'opera, secondo la divisione in *Rime in vita* e *Rime in morte*. A questa articolazione della raccolta petrarchesca corrisponde, nella seconda edizione del canzoniere cariteo, una ripartizione delle rime in due sezioni, distinte nelle rime composte durante i dodici anni in cui Cariteo amò Luna, in quel tempo residente a Napoli, e nelle rime redatte nei dieci anni successivi alla partenza dell'amata per la Spagna. Non è più la morte a decretare una netta separazione delle rime, ma un evento pur sempre contraddistinto da un allontanamento. La lontananza dell'oggetto amato, l'assenza della sua visione, i ricordi sono per ambedue i poeti elementi che determinano una maturazione dei sentimenti, del proprio essere e, di conseguenza, delle proprie rime. Troppi studiosi hanno facilmente etichettato Cariteo come uno dei primi petrarchisti, svilendo la complessità della sua lirica come adeguamento alla tendenza del tempo, vera e propria moda letteraria del secolo successivo. Cariteo fu certamente tra i primi iniziatori del petrarchismo cinquecentesco, ma sarebbe davvero riduttivo ricondurre il suo canzoniere alla sola matrice petrarchesca⁹³. Il poeta considerò certamente le produzioni dei poeti della prima generazione dei lirici aragonesi, per usare un'espressione di Marco Santagata⁹⁴, ma determinante, nella gestazione dell'*Endimione*, è stata la lirica amorosa del Sannazaro, le cui rime, composte pressappoco negli stessi anni del Cariteo, ma pubblicate solo nel 1530, dovevano essere ben conosciute da quest'ultimo, amico e

⁹¹ Sulla struttura dell'opera petrarchesca rimando all'imprescindibile monografia di M. SANTAGATA, *I Frammenti dell'anima, storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 2011².

⁹² Per un adeguato studio linguistico rimando al pregevole saggio di E. FENZI, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione*, in *Studi di filologia e letteratura*, Università degli studi di Genova, Istituto di letteratura italiana, Genova 1970, vol. I, pp. 9-83.

⁹³ PARENTI, *Benet Garret...*cit., p. 87: «L'uso squisitamente tecnico che Cariteo fa di Petrarca spiega il carattere profondamente antipetrarchesco del suo pur evidente antipetrarchismo, carattere che gli interpreti non hanno mancato di segnalare. Egli adotta tutte le convenzioni di Petrarca (il suo codice) senza dividerne alcuna delle motivazioni di fondo, psicologiche, morali e religiose. Cariteo è un petrarchista scettico».

⁹⁴ Per un approfondimento sulla lirica napoletana del tempo rimando all'imprescindibile studio di Marco Santagata, fondamentale per chiunque voglia cimentarsi nello studio della letteratura quattrocentesca. M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo quattrocento*, Antenore, Padova 1979.

appartenente come il Sanazaro al medesimo circolo pontaniano⁹⁵. Nelle rime sannazariane riecheggia con maggior forza, rispetto a quelle del Cariteo, il paradigma petrarchesco, e a queste il nostro deve aver guardato negli anni della seconda edizione non solo per quanto concerne le scelte linguistiche e stilistiche, ma anche per conferire una struttura più solida e articolata alla sua raccolta che si apprestava a divenire *libro*. La sua resta comunque un'operazione artificiale, che si palesa nelle incrinature continue presenti tra i suoi versi, frammisti di reminiscenze classiche ed echi stilnovistici e petrarcheschi: «Cariteo, insomma, è un poeta sfuggente: nella misura in cui supporta di essere connotato e collocato in una pluralità di aree letterarie e culturali, svilisce a poco più di etichette. Al confronto la lirica di Sannazaro appare di una compattezza e di una linearità decisamente cinquecentesche»⁹⁶.

Con la partenza della donna ha luogo una svolta nell'articolazione di tutto il canzoniere. Il motivo del viaggio, della lontananza sottraggono staticità alla vicenda, immobilizzata, nel primo canzoniere del 1506, nella sola rappresentazione di un amore non corrisposto, a cui era seguito un lamento continuo e lacerante che aveva portato lentamente il poeta a morire d'amore. Non a caso, la raccolta si era conclusa con la sezione degli strambotti in cui l'autore lamentava sempre di più la sua situazione di vittima di Amore, inserendo quasi nel penultimo testo che concludeva la silloge un proprio, stringato, epitaffio sepolcrale:

Alcun, che per me resta, faccio accorto
Che scriva al mio sepulcro sta scriptura:
“Qui giace quel, che per amore è morto
Di tal, che di sua morte non ha cura!”⁹⁷

Sono gli stessi componenti inseriti nella raccolta che permettono di datare con una certa sicurezza gli eventi e i momenti che scandiscono questo canzoniere, che assume una certa spessore temporale dal giorno dell'allontanamento di Luna. A partire da questa data, centrale nell'opera che stiamo analizzando, in quanto la sua stessa struttura è riconoscibile proprio considerando il significato che questo evento assume

⁹⁵ P. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXVI, 1962-63, pp. 436-482.

⁹⁶ M. SANTAGATA, *La lirica aragonese...cit.*, p. 299.

⁹⁷ Cariteo, *Strambotti*, V, 5-8.

nell'economia complessiva della raccolta, il tempo entra nella dimensione amorosa, conferendo al canzoniere una certa ossatura data proprio dallo scorrere dei giorni, dei mesi e poi degli anni: nasce in questo modo la storia, da una situazione di immobilità, riscontrabile nel primo *Endimione*, tutto focalizzato sull'esclusivo lamento del poeta. La relazione si arricchisce di eventi, circostanze, luoghi ed interlocutori, chiamati ad animare una situazione che prima non viveva che degli unici lamenti dell'amante: «una storia non c'è, che questo canzoniere appare, come quello di Sannazaro tramandato da NO⁹⁸, “situazionale e non narrativo”. La situazione è data fin dal primo momento, e non subisce sviluppi significativi: è l'amore di Endimione (l'io poetico di Cariteo) per Luna, dotata di grande bellezza ma incostante, leggera e superba».⁹⁹ La datazione di questo avvenimento fondamentale, riconducibile al 10 ottobre del 1492, è possibile grazie al raffronto con la canzone XV dell'*Endimione*, composta in occasione dell'anniversario della partenza dell'amata per la costa iberica:

Et hor più, che in tal die
partio 'l mio ben con le speranze mie.
Quest'è 'l giorno postremo
del primo flebile anno,
nel qual perdei, che più non posso.
...
Ai, infelice giorno!,
sempre mi sarà duro il tuo ritorno.
Decimo dì del mese,
che la notte vittrice
fa, poi dell'equinottio, anzi l'inverno¹⁰⁰.

L'avvenimento è rievocato nei versi iniziali del sonetto CXLV, anche questo composto per il primo anniversario della partenza, dunque nel 1493. Dagli stessi versi abbiamo anche conferma dei 12 anni che il poeta trascorse invaghito di Luna, residente a Napoli, dal 1480:

Un anno è, Luna mia, che sei partita,

⁹⁸ NO è la segnatura del codice contenente le rime di Sannazaro, studiato da C. BOZZETTI in *Note per un'edizione critica del "canzoniere" di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di Filologia italiana», LV, 1997, p. 111-126: 121.

⁹⁹ MOROSI, *Il primo canzoniere di Cariteo* cit., p.185; il virgolettato è utilizzato dalla Marossi, ma è tratto da un articolo di C. BOZZETTI sulle rime di Sannazaro, *Note per un'edizione critica del 'canzoniere'...*cit.

¹⁰⁰ Cariteo, *Endimione*, canz.XV, 12-16, e 25-29.

et tredici che me di me togliești,
deh!, rende col fulgor di rai celesti
a Napol la sua luce, a me la vita¹⁰¹!

La durata del soggiorno di Luna, trascorso lontano da Napoli, è riferita sempre dallo stesso Cariteo, in un sonetto composto per il decennale della sua partenza¹⁰²:

Di lei, che'n Napol non minor procella
Che nel mio cor, lasciò. Ai, bel paese,
dece anni hor son, e con lor giunto un mese,
ch'a me, né a te non fusse amica stella¹⁰³!

Riassumendo, dopo la sezione iniziale che include i testi del primo *Endimione*, di seguito alla canzone VII, la canzone rivolta a Ferrandino, con il sonetto CLIV ha inizio la seconda parte della raccolta, in cui acquista maggiore importanza l'elemento temporale, che Cariteo si preoccupa, da questo momento in poi, di inserire. La necessità di scandire il tempo, i mesi e gli anni risponde all'esigenza di mettere in risalto l'avvenimento centrale della silloge, l'allontanamento di Luna, circostanza dalla quale il tempo sembra acquistare una certa rilevanza nella mente del poeta, che inizia a conteggiare i giorni trascorsi senza la vista della sua donna. Il computo dei giorni e la lontananza di Luna sono le tematiche principali dei componimenti compresi tra il CXVI e la canzone XI¹⁰⁴, mentre l'elemento della partenza viene gradualmente sfumato nei componimenti successivi, facenti parte della terza sezione dell'*Endimione*, fino al sonetto CXLVII¹⁰⁵, con il quale, come nota Fenzi «Cariteo termina il suo canzoniere

¹⁰¹ Ivi, son. CXLV, vv. 1-4.

¹⁰² Il sonetto fu scritto, quindi, il 10 novembre del 1502.

¹⁰³ Cariteo, *Endimione*, son. CLXIV, vv. 5-8.

¹⁰⁴ I riferimenti cronologici più importanti e gli accenni sulla partenza della donna amata si ritrovano anche nei sonetti CXVI, CXXVI, CXXVII, CXXVIII, CXXIX, CXLVI e nella canzone XI, dove in quest'ultima canzone il poeta, trovandosi sotto al balcone della donna, ormai buio perché privo della sua luce, rievocava il momento in cui aveva visto salpare la nave per la Spagna, ai vv. 61-68 e 91-96: «Col nautico clamor già si partiva / la vela, che nel pelago volava, / lasciando ombrose homai nostre contrade; / Splendeva ovunque andava la mia diva, / talchè Neptuno intento la ammirava, / dicendo: che giammai tanta beltade / si vide in nulla etade/ passar l'ondante regno / ...Ma poi che più mirarla io non potei / per la distantia, homai fuori di misura; / Et maggior forza il desiderio prese, / tutti eran ne la vela i sensi miei, / fin che la vista tenebrosa, oscura / Altro che 'l largo mar più non comprese».

¹⁰⁵ In realtà il canzoniere amoroso procede alternando sempre più spesso alle liriche amorose, altre più impegnative. Con la brevissima ballata V, il poeta, rivolgendosi direttamente ad Eros, sembra davvero prendere le distanze da tutta la sua precedente produzione, dichiarandone anche esplicitamente il motivo: giunto ormai alle soglie della senilità, come la precedente tradizione classica aveva insegnato, era sconveniente poetare ancora secondo la vecchia maniera. Si legge nella ballata V, 10-19, diretto ad

amoroso e si rivolge a quei temi che ora ritiene più impegnativi: la celebrazione e la difesa della dinastia aragonese, nel momento in cui incombeva l'arrivo di Carlo VIII, e tutta un'epoca stava per finire»¹⁰⁶.

Non è, pertanto, solo il motivo dell'allontanamento della donna amata a sottrarre al canzoniere la sua staticità¹⁰⁷: alla situazione dolorosa, conseguenza del sentimento non corrisposto, si aggiunge l'avvilimento di un intero popolo, quello napoletano, sconfortato dalla presenza di un mutato quadro politico, di cui l'autore se ne fa mesto portavoce. Alle rime di esclusivo carattere amoroso della prima redazione, seguono nella terza sezione, e in un primo momento si alternano a quelle amoroze, altre encomiastiche o parenetiche, relative alle più varie circostanze, in cui riecheggiano i nomi di uomini noti o meno noti degli ultimi anni del Quattrocento e del primo ventennio del Cinquecento: sovrani e principi, nobili e dame, cortigiani, poeti e uomini di stato, amici del nostro, eletti, a seconda della circostanze, ad interlocutori privilegiati di questo dialogo aperto che Cariteo, nella seconda edizione, istituisce con tutti quei membri, che altri non sono che lo stesso pubblico al quale quelle rime vengono rivolte¹⁰⁸. Di questi componimenti rivolti ai suoi conoscenti, la maggior parte

Amore: «Non ti fidar del tuo divino stato, / che non sostiene il ciel cosa superba; / de la vendetta acerba / de l'angelico ardire habii memoria; / che come varia ognihor la nostra ventura, / così mutar si può la vostra gloria: / che, poi d'un chiaro dì, vien notte oscura. / Tant'anni son, che dura / nel mondo il tuo poder, c'homai sei vecchio; / se non mi credi, al men crede a lo specchio». Occorreva, ora, battere altre strade, elevare il tono della sua poesia, facendola divenire canto della celebrazione delle doti morali e civili e, non in ultimo, del potere dinastico, strada già per altri versi tentata nelle due giovanili canzoni, la VI e la VII, del primo *Endimione*. Cfr. a tal proposito G. SCARLATA ESCHRICH, *Cariteo's "Aragonia": the language of power at the aragonese court*, in «Forum italicum», 2, 2003, pp. 329-334. Scrive la studiosa: «Cariteo's contributions to the kingdom of Aragon and its pursuit of power intersect with the major historical events of this dynasty, which in turn shaped Cariteo's career as court poet» (p. 330), dando poi una più dettagliata descrizione delle sue rime politiche: «In his work, he sings the *gesta* of the Spanish dynasty, celebrating its victories and exploits, but also, of course, calumniating their enemies, with powerful and suggestive language. He highlights the Aragonese divine and noble descent, their military achievements, and their Christian fervor» (p. 336).

¹⁰⁶ FENZI, «*Et havrà Barcellona...*» cit., p. 131.

¹⁰⁷ Secondo la Morossi, «il progetto culturale imperniato sulla lirica d'amore viene d'ora in poi clamorosamente smentito dall'andamento del libro». Dopo la canzone dedicata all'incoronazione di Alfonso II, canz. XVI, risalente al 1494, «a partire da questa canzone, senza alcuna motivazione interna alla storia, la vicenda amorosa passa in sott'ordine, e la scena è occupata proprio da quei temi civili che Cariteo aveva demandato ad altri». La studiosa nota come negli anni di crisi politica, vi è la dichiarazione da parte del poeta dell'impossibilità di comporre liriche, siamo nel 1496, e fino al 1500 nel canzoniere non ci saranno nuovi apporti. Solo dopo il 1500 si registra una ripresa con la composizione di sonetti rivolti agli «amici più cari scampati al naufragio della dinastia aragonese e tuttavia fedeli alla memoria di quei re sfortunati». Si veda P. Morossi, *Riflessioni sulle rime di cariteo: aporie cronologiche nel secondo Endimione*, in *Petrarca in Barocco: cantieri petrarcheschi: due seminari romani*, a cura di A. QUONDAM, Bulzoni, Roma 2004, pp. 409-416: 415.

¹⁰⁸ Alcuni di questi nomi sono riportati da PÉRICOPO in *Introduzione a LeRime...* cit., vol. I, pp. CXL-CLI SANTAGATA, in *La lirica...* cit., p. 335, nota come l'apertura al pubblico, che ha luogo nella seconda

concernono tematiche politiche e storiche, così sentite negli anni più tardi, inevitabile esito di una maggiore riflessione politica maturata proprio negli anni del tramonto aragonese. Più della metà dei testi della raccolta è costituita da liriche riguardanti questi argomenti, come per altro le ultime cinquanta composizioni della raccolta. La vicenda d'amore viene sfumata lentamente fino a divenire un'eco lontana che non sembra fare presa neanche con il conseguente ritorno di Luna a Napoli, dieci anni dopo la sua partenza. In quegli anni non è stata solo la lontananza a mettere in secondo piano la vicenda amorosa; negli anni seguenti l'allontanamento della donna, sciagure più grandi si sono abbattute sul regno coinvolgendo di riflesso la vita dei suoi abitanti e soprattutto l'esistenza degli uomini più importanti di quella città, tra i quali possiamo, senza dubbi, annoverare anche Cariteo. Da uomo politico qual era, la sua penna non poteva esimersi dal denunciare il mutamento del quadro storico-politico, il declassamento di quel Regno, divenuto provincia, la fine di quella frizzante e amena atmosfera culturale che aveva fatto della città, al pari di Firenze, grazie all'attenta politica culturale condotta dagli Aragonesi, un luogo ideale, in cui coltivare le arti e la cultura in un rinnovato amore per la classicità, malinconicamente rievocato dal Sannazaro nella sua trasfigurazione della mitica regione arcadica, spettro di tempi felici e ormai tramontati¹⁰⁹. Anche quest'opera muove da ragioni amorose, il viaggio viene intrapreso dall'amante verso terre lontane per sfuggire ad un dolore più grande, mosso solo dalla ricerca di un luogo dove vivere in serenità. Dall'iniziale vicenda autobiografica il racconto si amplia arrivando a comprendere orizzonti ben più vasti, in un'affascinante anabasi che altro non è che un affresco dei cupi tempi in cui i due poeti si ritrovano a

edizione, sia direttamente proporzionale alla necessità insita di trovare nuovi punti di riferimento, essendo ormai venuto a mancare il primo referente, l'*entourage* di corte, al quale era rivolto tutto l'*Endimione* confezionato per Ferrandino: «il tratto più appariscente della tarda produzione lirica del Cariteo è rappresentato dalla massiccia apertura del discorso poetico nei confronti del pubblico: non solo ne è costantemente evocata la presenza, ma esso è coinvolto organicamente nella finzione testuale. Il discorso scatta solo rivolgendosi ad un interlocutore storico; è inscindibile quindi dalla funzione dialogica [...] Se poi controlliamo lo stato anagrafico dei lettori storici di volta in volta preselezionati, ci troviamo di fronte ad una massa eterogenea che a stento potremmo incasellare in precise categorie sociologiche [...] Le vicende storiche hanno spazzato via tutto quel *côté* cortigiano che aveva al centro la famiglia reale: è subentrata una miriade di personaggi...». Essendo scomparsa la corte, e di conseguenza anche l'Accademia, i poeti si rivolgono ad un pubblico composito, frammisto di umanisti e non, protettori e signori, sovrani spodestati e viceré. «È facile scorgere dietro questa eterogeneità dilagante la caduta di un centro di aggregazione geografico, sociale e culturale che era la corte; il venir meno di una gerarchia che selezionava la composizione sociale del pubblico e, nello stesso tempo, ne informava le richieste culturali. In sostanza è venuto a mancare il pubblico 'naturale' della lirica volgare, soprattutto amorosa» (p. 336).

¹⁰⁹Cfr. A. CARACCILO ARICÒ, *L'Arcadia del Sannazaro nell'autunno dell'Umanesimo*, Bulzoni, Roma 1995.

vivere. Lo stesso avviene nel canzoniere cariteano: le liriche prettamente amorose, che sono concentrate nella prima sezione e poi in maniera minore nella seconda, lasciano lentamente il posto a testi più impegnati, composti negli anni successivi al 1494, fino a svanire del tutto, tantoché il canzoniere si conclude con una serie di cinquanta componimenti dal carattere esclusivamente politico o storico, composti dopo il 1500¹¹⁰.

Potremmo definire l'*Endimione* più che la storia di un amore non ricambiato, il racconto di una vita, o perlomeno di una parte cospicua di questa, coincidente pressappoco con il periodo che vide l'autore attivo protagonista della politica napoletana, pressoché dal 1480 sino ai primi anni del 1500.

È proprio la finalità politica delle sue rime che emerge dalla raccolta: la necessità di giustificare la sua esistenza, la sua esperienza di uomo di corte e insieme di poeta, lo portano ad abbandonare la lirica amorosa per dedicarsi all'esclusiva celebrazione del tempo passato, di quel glorioso periodo aragonese ormai tramontato. Conclusa l'esperienza politica, il poeta avverte il bisogno di dare un senso a quegli anni, perpetuandone il ricordo nella commemorazione dei suoi re, del suoi trascorsi a corte al servizio di quella corona e di quel contesto *antiniano*¹¹¹ che lo aveva reso poeta.

I.2.2 La restante produzione

Poco meno di tre anni dopo la prima stampa del 1506, Cariteo decise di pubblicare nuovamente le sue rime, questa volta presso l'editore Mayr con curatela di Pietro Summonte. Oltre ad un *Endimione* completamente riconsiderato, nella forma come nei contenuti, venivano pubblicate per la prima volta una serie di opere che nel loro insieme presentavano Cariteo non più e non solo come poeta d'amore, ma come autore di una più complessa e multiforme produzione che toccava vari settori della lirica italiana.

¹¹⁰ Proprio a questi componimenti è dedicato l'articolo di E. FENZI, *Cariteo: il fascino del nome*, in *Il nome nel testo, Al di là del "render Name"*, Atti del X Convegno internazionale di O&L, 19-20 febbraio 2004, VII, 2005, vol. 1, pp. 50-76

¹¹¹ Dal nome della tenuta del Pontano, la celebre *Villa Antiniana*, luogo privilegiato, insieme alla residenza cittadina dello stesso, per i ritrovi accademici.

Subito dopo il canzoniere, trovava posto una larga produzione di testi di argomento sacro; precisamente, seguivano l'*Endimione sei Canzoni ne la natività de la gloriosa madre di Christo*, una *Canzone ne la natività di Christo*, e, dopo qualche altro componimento, legato a finalità encomiastiche o parenetiche, concludeva la raccolta un poemetto in terza rima di sei canti sempre di argomento religioso, intitolato *Pasca*, inserito nell'ampia tradizione umanistica del poema sacro¹¹². L'Umanesimo, fin troppo considerato figlio della cultura classica, apportatore di una visione del mondo laica, emancipata dal dominante sapere ecclesiastico, viene contemporaneamente percorso da una vena intimistica, un'attenzione più profonda alla riflessione mistica e religiosa¹¹³, che, fregiandosi del contributo di grandi pensatori e intellettuali del Quattrocento, assumerà un'importanza notevole, nel panorama italiano, soprattutto nella Firenze medicea con l'Accademia neoplatonica, irradiandosi poi da questa, grazie all'incessante girovagare degli Umanisti, in molti altri centri culturali della penisola, tra i quali si segnalano per importanza di contributi Roma e, sicuramente, Napoli¹¹⁴. L'amore per i classici, tratto caratteristico del movimento Umanistico, non significò un allontanamento degli intellettuali dalla riflessione religiosa; al contrario gli intellettuali tentarono di amalgamare la cultura classica con la dottrina religiosa¹¹⁵, cercando di trarre un unico messaggio concordante con entrambi gli ambiti. Lo stesso si può dire che fecero anche con la filosofia tentando di innestare sulla solida filosofia aristotelica, che tanto aveva influenzato il pensiero medievale, la rinascente filosofia neoplatonica, in un felice sincretismo di idee e concetti:

¹¹² Sulla fortuna del poema sacro nel XV secolo cfr. il datato, ma pur sempre valido contributo di G. CALISTI, *Il De partu Virginis di Iacopo Sanazaro. Saggio sul poema sacro nel Rinascimento*, Il Solco ed., Città di Castello, 1926.

¹¹³ Marsilio Ficino cercò di attuare con il suo pensiero una conciliazione tra sapienza classica, desunta dai filosofi greci, soprattutto da Platone e i suoi seguaci, e il verbo cristiano. Come nota TATEO, (in *Alberti, Leonardo e la crisi dell'Umanesimo*, in *Letteratura Italiana Laterza*, diretta da C. MUSCETTA, vol. XII, p. 100), la filosofia neoplatonica promossa dal Ficino, partiva dell'uomo, inteso come una creatura superiore, per arrivare a Dio, vero e solo compimento del viaggio terreno dell'anima: «i punti cardinali del sistema neoplatonico ficiniano erano il concetto di una *docta religio* celata nelle forme più varie della cultura d'ogni tempo e la propensione umanistica a fare dell'uomo la *copula mundi*, il centro della scala che da Dio degrada sino alla materia, rappresentata da Cristo...Predomina infatti, nella filosofia ficiniana, il tema dell'*Itinerarium mentis in deum*, della graduale ascesa dell'anima fino alla visione divina, che solo la Grazia rende possibile attuare».

¹¹⁴ Per uno sguardo complessivo sul panorama filosofico-culturale italiano nel periodo dell'Umanesimo vedi E. GARIN, *L'umanesimo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2004⁴.

¹¹⁵ Cfr. P.O. KRISTELLER, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, La nuova Italia, Firenze 1965, p. 6.

Il platonismo rinascimentale, che molti storici sono stati inclini a contrapporre all'aristotelismo medievale, non è così decisamente anti-aristotelico come si potrebbe credere. I suoi maggiori rappresentanti furono o influenzati dalla sintesi neoplatonica di Platone e Aristotele, ovvero subirono direttamente l'influsso dell'aristotelismo medievale. Così Marsilio Ficino è stato seguace sia di Platone, che di Aristotele, pur assegnando a Platone un posto più alto, opinione che si ritrova riflessa anche nella scuola di Atene di Raffaello, mentre Pico della Mirandola difese apertamente gli aristotelici medievali dagli attacchi umanistici di Ermolao Barbaro¹¹⁶.

Questo sincretismo spesso è ravvisabile nelle produzioni degli stessi intellettuali, che seppero coltivare interessi diversi, riflessi poi nelle loro opere dalla più varie tipologie e tematiche. Per questo capita di imbattersi in opere dalla *facies* squisitamente umanistica, per poi scoprire una più profonda meditazione sull'uomo, sulla natura e sulla fede. Molti hanno erroneamente ritenuto l'Umanesimo e il Rinascimento dei fenomeni privi di religiosità, arrivando a scorgere in questi movimenti lo spettro di un nuovo paganesimo¹¹⁷. A fronte di quanto detto si può concludere che nel secolo dei classici, la letteratura religiosa, non scomparve, ma continuò a coesistere accanto a questi, accompagnando i poeti in una produzione sacra più moderna e libera dai troppi preconcetti del sapere medievale. La produzione religiosa che si sviluppa nel XV secolo mostra una più attenta attenzione filologica agli autori e ai testi utilizzati e una più intensa umanizzazione dei dogmi cristiani, che, caratteristica assoluta di questo momento culturale, spesso vengono rivisitati attraverso la cultura classica, dando vita ad una originalissima commistione tra elementi pagani e cattolici. La meditazione religiosa condotta in siffatte opere viene così arricchita da una patina classica che riveste la materia sacra, arricchendone enormemente la portata letteraria¹¹⁸.

Tra gli elementi che contribuirono a ridestare l'attenzione per la religione verso la fine del XV secolo, molto fecero le condizioni politiche della penisola, gravata da continue

¹¹⁶ Ivi, pp. 51-52

¹¹⁷ Nella sua interessante dissertazione, Kristeller arriva a considerare il Rinascimento «un'età fondamentalmente cristiana» (ivi, p. 89), dove anche i padri della Chiesa furono oggetto di interesse e studio, furono considerati fonti da cui attingere nella composizione delle opere al pari degli autori classici; tra le fonti predilette posto d'eccellenza, oltre alla *Bibbia*, studiata, emendata e commentata, è riservato ad Agostino.

¹¹⁸ CALISTI, *Il poema sacro...* cit., pp.6-7: «La religione, né poteva essere altrimenti, era sentita attraverso il classicismo [...] la mescolanza di medievale e classico, di sacro e profano, sarà la caratteristica, più o meno spiccata di ogni poema di stampo cristiano, salvo poche eccezioni. Gli umanisti, messi su questa via, si spinsero davvero un po' oltre, usando non solo la fraseologia classica (chiamarono Dio, Giove; la Vergine, Giunone o Venere; Gabriele, Mercurio e così via), ma sostituendo addirittura la mitologia pagana al meraviglioso cristiano, quando non confusero l'uno con l'altro».

tensioni fra i principati italiani e sotto l'incessante pressione degli stati stranieri, che, sollecitati dalle instabili condizioni politiche degli stati, minacciavano costantemente un loro intervento, dalle scoperte intenzioni di dominio, in qualità di mediatori. Inoltre, la sempre maggiore ingerenza della Curia papale nella vita politica italiana, la sua dilagante corruzione, la minore attenzione della Chiesa alla cura spirituale dei fedeli e all'evangelizzazione del verbo cristiano comportarono un rafforzamento di quelle istanze di rinnovamento che matureranno nel secolo successivo, determinandola riforma protestante. Con il volgere del secolo e le inevitabili catastrofi politiche e sociali che ne seguirono, il ripiegamento di molti intellettuali su questioni religiosi o morali è un processo fin troppo comprensibile. Firenze, guidata dalla signoria di Lorenzo, nella seconda metà del Quattrocento è ormai in pieno fermento culturale: proprio in quegli anni con l'Accademia Neoplatonica e i suoi noti animatori come Ficino, Pico e molti altri, la cultura umanistica si propone come commistione di elementi diversi in uno spregiudicato sincretismo filosofico¹¹⁹, che si ritroverà poi, per l'importante tramite svolto dalla Curia, anche nella vivacissima cittadina meridionale. Napoli, negli anni del dominio aragonese, è una meta rinomata e ambita in tutta Europa; l'Accademia Pontaniana e la stessa corte attraggono letterati, filosofi, scienziati e lo scambio culturale tra i tre centri più importanti d'Italia, Firenze Roma e Napoli, si fa sempre più intenso, grazie anche alla politica di intesa, governativa e culturale, promossa tra Ferrante e Lorenzo, di cui la *Raccolta Aragonese* rimane un'importante traccia¹²⁰.

Tra questi tre centri, ruolo di vero e proprio mediatore culturale venne svolto dal monaco agostiniano Egidio da Viterbo, generale dello stesso ordine a decorrere dal 1507. Formatosi nella Padova filosofica di Agostino Nifo, prima di giungere a Roma, soggiornò a Firenze, dove ebbe modo di entrare in relazione con Marsilio Ficino e il dilagante neoplatonismo della corte medicea, a cui aggiunse poi, nei primi anni della dimora romana, l'interesse per la filosofia peripatetica. A questa così varia formazione congiunse una profonda e fervente fede religiosa, un eloquio da oratore ed una ricercata

¹¹⁹ GARIN, *L'Umanesimo...*cit., pp.105-118.

¹²⁰ Il Libro di Ragona, o più generalmente noto come Raccolta Aragonese, venne inviato a Don Federico da Lorenzo de' Medici, che lo allestì con l'aiuto di Poliziano, e conteneva una silloge di componimenti poetici della tradizione volgare. Il codice e particolarmente l'epistola introduttiva sono importanti perché costituiscono un momento fondamentale per la promozione della lirica volgare toscana. Cfr. M. MARTELLI, *Poliziano e la politica culturale laurenziana*, in *Angelo Poliziano. Storia e Metastoria*, Conte, Lecce 1995, 32-61.

cultura classica, che fecero dell'agostiniano una delle personalità più stimate d'Italia¹²¹. La permanenza romana venne alternata a lunghi soggiorni a Napoli, dove Egidio amava dimorare nel monastero agostiniano di Santa Maria della Consolazione, situato sulla collina di Posillipo¹²². Proprio in questi prolungati periodi napoletani, Egidio venne in contatto con l'ambiente pontaniano e con la corte aragonese. Molto intensi furono i rapporti tra il monaco e Federico, così come furono proficui di stimoli e insegnamenti le relazioni che instaurò con molti sodali accademici¹²³. Gli intensi legami che Egidio intrecciò con gli intellettuali di punta dell'Umanesimo meridionale sono testimoniati dalle molte lettere dell'epistolario egidiano, pervenutoci¹²⁴, e da molti passi dell'*Historia viginti saeculorum*. Lo stesso Pontano, di questi rapporti, ci offre una testimonianza diretta nel dialogo *Aegidius*¹²⁵ (1501), dedicato all'agostiniano, dialogo nel quale Cariteo, che ne è uno degli interlocutori, viene chiamato a rispondere su questioni teologiche¹²⁶: un omaggio al ruolo di guida, svolto da Egidio, nell'indicare

¹²¹ Sulla vasta bibliografia su Egidio da Viterbo vedi, per gli anni 1510-1982, F.X. MARTIN, *Egidio da Viterbo, 1469-1532. Bibliography, 1510-1982*, in «Biblioteca e Società», 4, 1982, pp.5-91, che può essere integrata dal contributo di A. DE MEIJER, per gli anni 1983-1989, *Bibliographie Historique de l'ordre de Saint Augustin*, in «Augustiana», 35 (1985)- 39 (1989). Ma vedi anche L.G. PÉLISSIER, *Pour la biographie du Cardinal Gilles de Viterbe*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1903; tra le varie monografie e i singoli contributi segnalo in particolare G. SIGNORELLI, *Il cardinale Egidio da Viterbo agostiniano, umanista e riformatore, 1469-1532*, Firenze 1929; E. MASSA, *Egidio da Viterbo e la metodologia del sapere nel Cinquecento*, in *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XVe et XVIe siècles*, a cura di H. BEDARIDA, Société d'études italiennes, Paris 1950, pp. 185-239; Id., *L'anima e l'uomo in Egidio da Viterbo e nelle fonti classiche e medievali*, in «Archivio di filosofia», II, 1951, pp. 37-138; F.X. MARTIN, *Friar, Reformer, and Renaissance Scholar. Life and work of Giles of Viterbo, 1469-1532*, Augustinian press, Villanova 1992. Cfr. anche la recente pubblicazione degli atti del convegno *Egidio da Viterbo cardinale agostiniano tra Roma e l'Europa del Rinascimento*, Atti del Convegno : Viterbo, 22-23 settembre 2012 – Roma, 26-28 settembre 2012, a cura di M. CHIABÒ, R. RONZANI, A.M. VITALE, Centro culturale agostiniano : Roma nel Rinascimento, Roma 2014.

¹²² Il monastero di santa Maria della Consolazione, l'eremo di Cimino nei pressi di Viterbo e l'Accademia Pontaniana, sono i tre luoghi a cui Egidio era particolarmente affezionato, in quanto in questi siti, secondo l'agostiniano, si respirava un platonismo cristiano coniugato ad un profondo culto dei classici. Cfr. J. MONFASANI, *Hermes Trismegistus, Rome and the Myth of Europe: an Unknown Text of Giles of Viterbo*, in «Viator», 22, 1991, pp. 311-342.

¹²³ Cfr. F. FIORENTINO, *Egidio da Viterbo e i pontaniani di Napoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», IX, 1884, pp.430-454.

¹²⁴ Sull'epistolario egidiano cfr. EGIDIO DA VITERBO, *Lettere familiari, I, 1494-1506, II, 1507-1517*, a cura di A.M. VOCI-ROTH, Institutum Historicum Augustinianum, Roma 1990; Id., *Letters as Augustinian General: 1506-1517*, Institutum Historicum Augustinianum, Roma 1992.

¹²⁵ Sul dialogo pontaniano vedi F. TATEO, *Egidio da Viterbo fra Sant'Agostino e Giovanni Pontano (il dialogo Aegidius)*, Roma nel Rinascimento, Roma 2000, e la recente edizione del dialogo, con relativa *Introduzione* a cura di F. TATEO, di G. Pontano, *Aegidius*, Roma nel Rinascimento, Roma 2013.

¹²⁶ Questa caratterizzazione ulteriore da teologo, nuova per il Cariteo, che meriterebbe un'analisi più approfondita, potrebbe essere dovuta alla stessa produzione sacra del nostro, contemporanea a quella del Sannazaro, se non anteriore, considerando che le opere sacre di Cariteo vennero stampate nell'edizione

agli accademici la strada da perseguire, ovvero quella perfetta concordanza tra elementi religiosi e rielaborazione dei testi classici, quella commistione tra fede religiosa e cultura pagana, che è tra i tratti più interessanti elaborati dall'Umanesimo napoletano. Il magistero di Egidio molto dovette influire sulla più tarda produzione umanistica, successiva al 1501: dopo il soggiorno del viterbese, si registra nei letterati, che parteciparono degli insegnamenti del maestro, una maggiore attenzione alle tematiche religiose, che vennero elaborate guardando al contempo alla dottrina agostiniana¹²⁷ e alla rilettura virgiliana messa in atto da Egidio¹²⁸. Questa felice commistione tra verità rivelate dalla Sacra Scrittura, verità naturali attinte dal pensiero neoplatonico e verità annunciate in forma occulta dalla cultura classica, e quindi sostanzialmente dall'opera virgiliana, è uno degli aspetti che più caratterizza la scrittura egidiana, che secondo Savarese sembrava esemplata sul *modus operandi* di Virgilio, vero e proprio «anello di congiunzione tra parola divina e verbo platonico»¹²⁹.

Il contemporaneo rilancio della letteratura religiosa, che si registra nella produzione di quegli anni, e soprattutto la crescente attenzione, tra le tematiche principali, alla nascita del figlio di Dio, all'insistenza sul mito di una nuova età dell'oro e alla caratterizzazione diversa, più umana e meno divina, della figura di Cristo, sono tutti aspetti ascrivibili all'opera letteraria e alla predicazione del viterbese. L'idea di una *renovatio* cristiana percorre tutta l'opera egidiana: dapprima la troviamo espressa in tre egloghe, composte nel 1504, poi ribadita con più forza nel discorso *De aurea aetate*, pronunciato nel 1507, e, infine, la ritroviamo come idea portante della sua opera maggiore, l'*Historia viginti saeculorum*, redatta tra il 1513 e il 1518¹³⁰, una sorta di storia dell'umanità distribuita in venti età, l'ultima, coincidente con l'attuale Roma di Leone X, il pontefice mediceo con

del 1509, mentre le opere sannazariane, anche se conosciute attraverso la circolazione manoscritta, furono edite solo più tardi.

¹²⁷ Cfr. a tal proposito F. TATEO, *Sant'Agostino e l'Umanesimo italiano*, in *L'Umanesimo di Sant'Agostino, Atti del Congresso internazionale (Bari, 28-30 ottobre 1986)*, a cura di M. FABRIS, Levante, Bari 1988, pp. 335-357.

¹²⁸ Sulla rilettura cristiana riproposta da Egidio su Virgilio e sulla sua imitazione vedi G. SAVARESE, *Egidio da Viterbo e Virgilio*, in *La cultura a Roma tra Umanesimo ed ermetismo (1480-1540)*, De Rubeis, Anzio (Rm) 1993, pp. 83-104; come nota Savarese, p. 83, «... anche se priva di rigore filologico, la figura di Virgilio emergente dagli scritti egidiani è di assoluta predominanza nel quadro, non solo del magistero letterario di Egidio, ma di tutta la cultura romana (e italiana) del primo Cinquecento, e del virgilianismo diffuso che di quella cultura fu un aspetto caratterizzante».

¹²⁹ Ivi, p. 85.

¹³⁰ Per la datazione del testo vedi J.W. O'MALLEY, *Giles of Viterbo on Church and Reform. A Study in Renaissance Thought*, Brill, Leiden 1968.

il quale, nell'ottica di Egidio, si apriva una nuova epoca di rinascita per la storia della Chiesa e del genere umano.

L'ascendenza di Egidio sui letterati dell'Accademia è stata studiata a lungo e con particolare attenzione si è cercato di approfondire quanto l'insegnamento dell'agostiniano si sia imposto sulla produzione sannazariana, successiva all'*editio princeps* dell'*Arcadia*. In un suo noto contributo, Deramaix analizza e raffronta l'opera di Egidio con quella del poeta di Mergellina, evidenziando come quest'ultima derivi dalla produzione egidiana le sue tematiche e la sua stessa impostazione¹³¹. Secondo Deramaix, fu proprio il Cardinale ad indicare agli accademici la via da percorrere, divenendo, sotto il suo esempio, banditori di una nuova età dell'oro, successiva ai disastri politici e sociali degli anni precedenti; le stesse egloghe egidiane sembrano aver ispirato anche la restante produzione cariteana, posteriore al canzoniere, in particolar modo la seconda e la terza ecloghe, rispettivamente la *De ortu Domini* e la *In resurrectionem Domini*¹³², incentrate sulla nascita e morte di Cristo, sembrano essere tra le fonti principali della scrittura religiosa di Cariteo. Quest'interesse per la poesia sacra è una novità assoluta nel panorama poetico dell'autore, che aveva precedentemente trattato argomenti simili solo in due sonetti del canzoniere, precisamente i sonetti XC e CLXXXVIII. L'attenzione a questo tipo di tematiche venne sicuramente motivata dal crescente favore del gruppo accademico accordato a questo genere di produzione, che nei medesimi anni risentiva della predicazione di Egidio, allora residente presso il monastero di Posillipo, nonché dallo stesso intimo rapporto instaurato tra Cariteo e il futuro Cardinale, attestato anche dalla nutrita corrispondenza epistolare, di cui ci resta, purtroppo, una sola, breve lettera in latino¹³³. Nel contempo anche Sannazaro era alle prese con la stesura del suo poema sacro, la cui gestazione si protrasse a lungo, in un estenuante *labor limae* che si concluse solo con la pubblicazione nel 1526¹³⁴. In realtà proprio da alcuni versi di una canzone di Cariteo, compresa nella stampa del 1509 e

¹³¹ M. DERAMAIX, «Phoenix et ciconia». *Il De partu Virginis di Sannazaro e l'Historia viginti saeculorum di Egidio da Viterbo*, in *Confini dell'Umanesimo letterario: studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. DE NICHILLO, G. DISTASO, A. IURILLI, Roma nel Rinascimento, Roma 2003, voll. II, pp. 523-556.

¹³² Per le egloghe cfr. M. DERAMAIX, *La genese du "De partu Virginis" de Jacopo Sannazaro et trois eglogues inedites de Gilles de Viterbe*, Ecole française de Rome, Rome 1990.

¹³³ La lettera, di cui mi sembra superfluo riportare il testo, venne pubblicata da F. FIORENTINO, in *Egidio da Viterbo e i pontaniani...cit.*, ma anche in PÉRICOPO, in *Appendice a Le Rime di Benedetto Gareth...* cit., pp. 463-464.

¹³⁴ Sulla primissima produzione sacra del Sannazaro vedi C. VECCE, *Maiora Numina. La prima poesia religiosa e la Lamentatio di Sannazaro*, in «Studi e problemi di critica testuale», XLIII, pp. 49-94.

dedicata al poeta di Mergellina, apprendiamo che intorno al 1590, anno a cui sembra ascrivibile il componimento, Sannazaro si trovava già alle prese con la trattazione di tematiche sacre, in quanto viene indicato dal Cariteo come colui che in entrambe le lingue aveva onorato l'idioma volgare, celebrando la poesia sacra:

Et tu, di cui l'ingegno ogni altro avanza,
ché l'una et l'altra lingua hai exornata,
l'alme Muse evangeliche illustrando¹³⁵.

La vicinanza al Cardinale e la concomitante frequentazione con Sannazaro, occupato nei medesimi tempi con la scrittura sacra, certamente ebbero molto peso nell'influenzare la produzione cariteana, che risente degli influssi di entrambi gli intellettuali in modo molto evidente.

Dopo la conclusione dell'*Endimione*, segue un testo, articolato in sei canzoni, dal titolo *La nativitate de la gloriosa madre di Jhesu Christo*, in cui il poeta celebra l'anniversario del giorno natale della Vergine.

Quest'interesse per la Madonna fu sicuramente motivato dal contemporaneo favore al culto mariano dell'ultimo Quattrocento: nel 1475 viene stabilita la celebrazione della Visitazione e nel 1477 è inserita la commemorazione del giorno dell'Immacolata Concezione. In ambito letterario, si infittisce in tutta Europa la produzione di testi dedicati alla lode della Vergine, redatti in latino, come la *Parthenice Mariana*, del 1481 di Battista Spagnoli, chiamato il Mantovano, il *De puritate conceptionis Virginis Mariae*, del fiammingo Robert Gaguin, risalente al 1489, o il *De conceptu et triplici Mariae virginis gloriosissimae candore*, ad opera di Jakob Wimpheling, per citare solo alcuni¹³⁶. Al di là di questi testi, l'autore nel comporre la raccolta di liriche mariane sembra aver guardato principalmente al componimento petrarchesco che suggella i *Rerum vulgarium fragmenta*¹³⁷, da cui riprese lo schema metrico, ma anche la continua

¹³⁵ Cariteo, *Endimione*, canz. X, 75-77.

¹³⁶ Sulla poesia mariana cfr. il contributo di I. RONCA, *Risonanze cristiane nel latino dell'età umanistica e moderna*, in *Il latino e i cristiani. Un bilancio all'inizio del terzo millennio*, a cura di E. DAL COVOLO, M. SODI, Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano 2002, pp. 231-269; ma vedi anche C.M. PIASTRA, *La poesia mariologica dell'Umanesimo latino. Testi e versione italiana a fronte*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2002.

¹³⁷ Sul significato del componimento conclusivo della raccolta petrarchesca cfr. M. Petrini, *La canzone alla Vergine*, in «Critica letteraria», XXII, 1994, pp. 33-42; G. BARBERI SQUAROTTI, *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca*, in «Filologia e critica», XX, 1995, pp. 365-374; J. A. TRIGUEROS CANO, *En*

apostrofe alla Vergine, che viene invocata nel testo petrarchesco ben 21 volte, rispettivamente al primo verso e al nono di ogni stanza, mentre nella serie di canzoni alla Vergine di Cariteo, l'apostrofe a Maria ricorre 13 volte, senza necessariamente comparire in tutte le stanze dei vari componimenti; unica eccezione, la quarta lirica, dove l'invocazione alla Vergine apre ogni stanza del testo.

Proprio dai primissimi versi della prima canzone, attraverso un esplicito richiamo all'ultima poesia petrarchesca, Cariteo segnala esplicitamente il suo modello:

Sol, chiaro hor più che mai, pien di letitia,
lustra il mondo, hor che fu con tanta gloria
del ben divino humanitate ornata¹³⁸.

Ritorna come nel componimento CCCLXVI, l'immagine del sole lucente correlata a quella della Madonna:

Vergine bella, che, di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sì che 'n te sua luce ascose¹³⁹.

Tutta la prima canzone, che inaugura la serie dei sei testi, è diretta alla celebrazione del giorno, del tempo e della stagione in cui nacque Maria, anniversario che la Chiesa onora l'8 settembre:

O gloriosa, incomparabil pianta,
felice il luogo e la stagion felice.
Felice il giorno e 'l mese,
che 'n luce venne 'l fior di tal radice¹⁴⁰.

Nella seconda canzone, l'autore rivolgendosi coralmemente alla Madonna la prega, proprio come Petrarca concludendo il canzoniere, di intercedere affinché Dio possa trasmettergli la forza necessaria per vincere la sua guerra, chiara allusione alla situazione petrarchesca, e rivolgere tutte la sua restante vita alla glorificazione di Dio. Il terzo componimento, che in realtà è una sestina, è tutto giocato sull'identificazione del

torno a la canción conclusiva del "Cancionero" de Petrarca, in « Cuadernos de filología italiana», número extraordinario, 2000, pp. 161-174.

¹³⁸ Cariteo, *In la nativitate de la gloriosa madre di Jesu Christo*, canz. I, 1-3

¹³⁹ Petrarca, *R.V.F.*, CCCLXVI, 1-3

¹⁴⁰ Cariteo, *In la nativitate de la gloriosa madre di Jesu Christo*, canz. I, 49-51

Padre Eterno con il sole, immagine che già apre la serie di canzoni, e sull'effetto salvifico del parto della Vergine, prescelta dal Signore per smacchiare l'umanità dal primo di tutti i peccati e rendere possibile così una riconciliazione tra il Creatore e le sue creature. La stessa preghiera continua nella canzone successiva, la IV, dedicata, come si deduce dal congedo, a Beatrice d'Aragona e composta presumibilmente tra il 1501 e 1508, quando Beatrice, ripudiata da Ladislao di Boemia, fece ritorno a Napoli¹⁴¹. Procedendo sulla falsariga della canzone petrarchesca, ogni stanza si apre con l'invocazione alla Vergine, fatta eccezione per la prima e l'ultima strofa del componimento. L'autore anche in questo testo si ripropone di abbandonare le cure mondane per rivolgere tutte le sue attenzioni alla composizione di opere che possano glorificare Cristo e la sua venuta tra gli uomini. Sembra inoltre accennare all'idea di comporre un'opera dedicata alla miracolosa resurrezione di Dio, tema che poi sarà centrale in *Pasca*, lavoro successivo al 1503 e interamente centrato sull'evento della resurrezione. La V canzone ha inizio con una preghiera all'arcangelo Gabriele, colui che si rivolse a Maria per annunciargli la buona novella, perché possa ispirarlo nel trovare i termini e le espressioni adeguate per lodare, nella sua pochezza di uomo, la smisurata altezza della Vergine. Nell'ultima sezione della canzone, l'autore rivolge una sentita preghiera alla Madonna perché possa liberare «Napoli, di muse e divi antiquo hospitio» (canz. V, 71) e liberare i miseri cittadini dalla morsa di Marte, perché «di Marte non sian sempre rapina» (canzone V, 84). L'esplicito cenno, di questi ultimi versi, alla continua guerriglia che interessava il regno napoletano e ai molti saccheggi dei Francesi e degli Spagnoli permette di datare il componimento negli anni 1501-1504. L'ultimo testo, che chiude la serie di componimenti dedicati alla celebrazione dell'8 settembre, è una sestina; in questa l'autore inserisce un'invocazione a Clio, la prima delle nove muse, al fine di favorirlo nel concepire un inno degno di celebrare il «fausto e fortunato giorno, / natal de la Regina alma del cielo» (canz. VI, 13-14). Il ricorso a Clio è un ulteriore elemento che permette di ascrivere l'opera a tutta quella produzione dell'ultimo Umanesimo, caratterizzata proprio dal continuo intreccio di reminiscenze classiche ed argomenti religiosi. Tutta l'opera è sostenuta da una mescolanza tra tratti pagani, rappresentati felicemente dall'invocazione a Clio, invocata per ottenere alti risultati nella poesia sacra, e materia cristiana, desunta dal Vangelo. Le stesse fonti a cui

¹⁴¹ Si veda nota alla IV canzone, in PÉRICOPO, *Le Rime...cit.*, vol II, p. 267; per un riscontro con il testo cfr. i vv. 121-129, Vol. II, p. 272.

si ispira l'autore si alternano, quasi non si percepisse l'assoluta lontananza che le contraddistingue: Virgilio viene citato accanto ad un testo di Ezechiele, così come Davide viene rievocato subito dopo una citazione dantesca. Lo stesso procedimento lo si ritrova ad esempio nel poema sacro del Sannazaro, dove il racconto evangelico della nascita del figlio di Dio viene adornato attraverso l'intarsio classico, che permetteva all'autore di perseguire il fine prefissatosi con quest'opera, ovvero una maggiore umanizzazione delle vicende cristiane¹⁴². Il neoplatonismo aveva insegnato a guardare alla religione secondo un'ottica diversa, meno divina e più umana, in quella prospettiva sincretica di cui si è detto ad inizio del parafraso. Di conseguenza, Cristo, il figlio di Dio fattosi uomo, diviene il simbolo per eccellenza di questa nuova umanità. L'Umanesimo pertanto si presenta come un movimento culturale sorretto da una profonda riflessione sul rapporto tra Dio e l'uomo, la cui centralità viene esaltata proprio a partire dall'umiltà divina, svelata attraverso l'esempio di Gesù, figura a metà strada tra Dio e gli uomini¹⁴³.

E proprio a questa salvifica figura è dedicato il componimento seguente di Cariteo, un canto intitolato *In la santa natività di Ihesu Christo*, teso a celebrare il momento della nascita del Signore, momento di rigenerazione per tutta l'umanità, come lo stesso Cariteo sostiene, considerando Cristo «Segno tra l'uomo e Dio di vera pace» (*In la santa natività di Ihesu Christo*, 75). L'idea di comporre un testo sul significato del Natale fu sicuramente suggerita dalla lettura del *De partu Virginis*, a cui lo stesso autore sembra alludere nel testo, mentre invoca le Vergini, sulla traccia di *Purg.* XXIX, 37- 42, affinché possano guidarlo nel comporre un canto pari al «parto virginale» (v. 12). Motivo cardine del testo è la riflessione sul significato di riconciliazione costituito dall'atto della nascita del Salvatore: una pace, cercata e desiderata a lungo, che Dio aveva infine concesso agli uomini con la venuta del figlio. Alla stessa pace sembra anelare il poeta, nella parte conclusiva del componimento, dedicata alla riflessione sulla situazione del regno napoletano. Rivolgendosi ad un principe, presumibilmente

¹⁴² Afferma Tateo, «Da una profonda intuizione nasceva il poema del Sannazaro: era la scoperta di una sostanza umana in quella storia, alla quale nel medioevo si era attinto per costruire il grande edificio della teologia. Il nostro poeta con un ideale di misura tutto umanistico, per riproporre in termini nuovi la storia, sulla quale sentiva fondarsi la formulazione tradizionalmente cristiana del suo spirito. Al centro della narrazione poneva i più umani dei motivi evangelici, la nascita di Gesù e la maternità della Vergine, e vi intesseva intorno il racconto dei precedenti e dei mirabili effetti di quell'eccezionale vicenda», in *Religiosità classica e mito cristiano*, in *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*, Dedalo libri, Bari 1967, p. 87.

¹⁴³ Ivi, pp. 91-92.

Federico o Ferrandino¹⁴⁴, gli comunica di non preoccuparsi sul suo avvenire, in quanto gli angeli, consapevoli delle sue virtù, intercedono per lui, perché possa trionfare nella grazia divina. La canzone è poi chiusa da un'ultima invocazione alla Vergine, proprio come nel *Canzoniere* petrarchesco, sempre nell'intento di pervenire ad una tregua dell'animo, in continuo contrasto tra le aspirazioni cristiane e i desideri terreni¹⁴⁵.

Sempre ascrivibile agli anni successivi la caduta degli aragonesi è la canzone successiva, compresa nella raccolta del 1509, intitolata *In laude de la humiltade*, dedicata, lo si capisce leggendo il congedo, al re Federico, pensata come consolazione negli anni dell'esilio francese. Al di là di quanto il titolo possa far pensare, ci troviamo ancora di fronte ad un testo religioso, che muove dall'esaltazione dell'umiltà del figlio di Dio, che per amore degli uomini non disdegnò di farsi uomo, assumendo la veste umana, per giungere ad esaltare il valore di Federico, che, seguendo l'esempio divino, ha dato prova di grande umiltà abbandonando il suo ruolo di re ed accettando, per il bene del popolo napoletano, la sconfitta, consegnandosi al volere dei francesi.

La canzone è costruita tenendo conto, come già notò Pércopo¹⁴⁶, degli esempi di umiltà ricordati da Dante in *Purg.* X, dove al peccato di superbia, espiato nella prima cornice purgatoriale, erano contrapposti episodi di umiltà venerata e superbia punita, scolpiti rispettivamente nei bassorilievi marmorei della parete nella montagna purgatoriale e sul lastricato del suolo. Cariteo, per celebrare la grandezza dell'umiltà, il cui più alto esempio fu dato proprio da Cristo, ricorda alcuni casi già annoverati da Dante: è menzionata primariamente la Vergine, la cui semplicità fu così grande da spingere Dio a fecondare il suo grembo; segue, l'episodio biblico, tratto da *Samuele* 24, 16, del re David assalito dai sassi e dalle ingiurie di Simeì e poi, proprio come nel canto dantesco, l'episodio del trasferimento dell'Arca Santa su un carro trainato da buoi, da Gaaba a Geth, predisposto dal re Davide. Vengono accennati come esempi di superbia punita, riprendendo la *Commedia*, sia il gesto di Oza, che cercò di sostenere l'arca tentennate, e per questo venne fulminato da Dio, sia l'aria superba e sprezzante di Micol, moglie di

¹⁴⁴ Secondo Pércopo la canzone è dedicata a Federico, in quegli anni costretto all'esilio in Francia (cfr. Pércopo, *Tutte le opere volgari...* cit., vol. II, p. 279 n.). Ma gli aggettivi adoperati, in altri componimenti riferiti a Ferrandino, e il concetto del fato predatore di virtù mi inducono a ritenere la canzone diretta a Ferrandino, il principe prediletto da Cariteo, morto anzitempo, come lo stesso poeta più volte lamenta nei suoi versi.

¹⁴⁵ Così Petrarca, nella chiusa della prima stanza di CCCLXVI, 9-13: «Vergine, s'a mercede / miseria extrema de l'humane cose / già mai ti volse, al mio prego t'inchina, / soccorri alla mia guerra, / bench'i'sia terra, et tu del ciel regina».

¹⁴⁶ Cfr. PÉRCOPO, *Le Rime...* cit., vol. II, p. 285.

Davide, di fronte all'umiltà del marito, che raggiante esaltava la grandezza del Signore, festeggiando e danzando con il popolo.

Dopo aver rievocato l'umiltà di Maria, che accettò senza indugi la volontà del Signore, vengono descritti due esempi massimi di superbia e umiltà: il gesto di sfida e superbia per eccellenza, commesso da Lucifero contro Dio, e lo straordinario atto di remissione che portò Gesù ad indossare le vesti umane per trasmettere gli insegnamenti del verbo divino e permettere la salvezza del genere umano. Nel congedo, il poeta rivolgendosi alla canzone, si raccomanda affinché venga svelato al solo re Federico, che, assecondando i francesi, aveva dato prova di straordinaria umiltà, il suo più recondito insegnamento.

Ancora un componimento religioso è il cantico *De dispregio del mondo*, un testo di 151 endecasillabi a rima incatenata che per larga parte ripropongono il libro V della *Sapientia Salomonis*¹⁴⁷. Tutto il cantico, come lo stesso titolo indica, è una critica all'umanità, la quale dissipa il suo tempo correndo dietro falsi beni, che inevitabilmente conducono alla perdizione, dimenticando, invece, di rivolgere le proprie attenzioni verso il vero bene, l'unico capace di eternare l'uomo nella grazia divina. Lo sguardo dell'autore è quello di chi guarda dall'alto con un certo disappunto le vicende mortali, il continuo affannarsi degli uomini per accumulare beni terreni e ricchezze, i comportamenti dei suoi simili, che sembrano regolati soltanto da logiche utilitaristiche, avendo perso ogni sentimento di carità cristiana. Sicuramente il poeta che elabora questo testo non è più quel giovane, spensierato cortigiano che, sotto le foggie del mitico Endimione, scriveva versi per una misteriosa Luna. Ci troviamo di fronte ad un Cariteo maturo, che con sguardo disincantato osserva un mondo completamente mutato, che stenta a riconoscere. Sulla visione disillusa del poeta pesa la situazione storico-politica del regno aragonese dopo la discesa di Carlo VIII; nel testo, Cariteo sembra riferirsi proprio agli eserciti di Francia e Spagna, che negli anni successivi all'allontanamento di Federico, con numerose scorrerie avevano devastato i territori e le popolazioni meridionali. In questo mondo stravolto dagli orrori della guerra l'unica via che rimane da perseguire è quella della rinuncia a tutto ciò che di terreno e futile adorna la nostra vita, nel tentativo di rimediare alle nostre colpe e sperare di poter, un giorno, godere della bellezza divina:

¹⁴⁷ Ivi, vol. I, p. CLVIII.

Ai!, quanto tardi siamo al pentimento,
tardi a veder l'insidioso ionganno.
Per mezzo del cammin di perdi mento,
ignorando del ben la vera via,
difficilmente andammo, e con tormento.
Che valse a l'alma, allhor quando partia,
la vana ambition, le gemme e l'oro?;
Che la superba, iniqua tyrannia^{148?}

Poco più avanti Cariteo lamenta la triste condizione delle anime virtuose, che trascorrono la loro vita imprigionate in un mondo che non appartiene loro; proprio per questa ragione, Dio misericordioso, è solito chiamarle presto a miglior vita, per liberarle al più presto da un mondo eccessivamente sordido per loro¹⁴⁹. L'idea principale che sorregge tutto il componimento è la concezione transitoria delle anime nel mondo, idea che sembra avvicinare più il letterato agli ascetici medievali che ai vicini umanisti.

Molto forte è l'impronta dantesca, che si manifesta esplicitamente non solo nelle frequentissime riprese del testo della *Commedia*, ma anche nello stesso tono paterno adottato dal poeta, quasi stizzito nelle apostrofi con le quali si rivolge agli stolti contemporanei per scrollarli dal torpore della loro esistenza. Significativa, a tal proposito, la chiusa sprezzante del componimento:

Onde l'humano senso è tanto oppresso,
anzi sepolto in fango immondo e lordo,
che cosa odir non può del ben promesso;
tal ch'adivien narrar fabule al sordo¹⁵⁰.

Tra le altre opere trova posto nella stampa del 1509 un poema sacro sulla resurrezione di Cristo, che, dopo l'*Endimione*, costituisce l'opera più lunga pervenutaci del nostro. *Pasca*, questo il titolo del poema in terzine di sei canti, è sicuramente il lavoro più tardo ideato dal Cariteo, come lo stesso afferma nel testo quando prende le distanze dalla precedente produzione giovanile per introdurre l'ultima composizione della «grave età»¹⁵¹. Alcuni avvenimenti rievocati dall'umanista ci aiutano a datare il testo nel

¹⁴⁸ Cariteo, *De dispregio del mondo*, 47-54.

¹⁴⁹ Lo stesso concetto sarà sviluppato nel poemetto delle *Metamorfosi*, rispettivamente nel II e III canto.

¹⁵⁰ Cariteo, *De dispregio del mondo*, 148-151

¹⁵¹ Cfr. Cariteo, *Pasca*, I, 4.

periodo di composizione successivo alla morte del Pontano, quindi dopo il 1503¹⁵², come l'auspicio alla resurrezione del maestro, subito dopo l'inizio del primo canto, attesta. Il testo, che Pércopo ha definito un «poemetto storico-religioso»¹⁵³, è sicuramente un'opera molto singolare, perché l'autore in esso fonde la materia biblica con gli avvenimenti storici, partendo proprio dal racconto della resurrezione divina per poi arrivare a esaltare la dinastia aragonese, la cui insinuazione sul trono napoletano venne predisposta ed assecondata da Dio. Oltre alla famiglia reale, vengono omaggiate anche altre due famiglie, per altro già ampiamente celebrate in altri versi, vicine al Cariteo e alla stessa famiglia reale, e che giocarono un ruolo politico-culturale di primo piano nell'ambiente napoletano, negli anni che seguirono la disfatta aragonese: la famiglia d'Avalos, che negli anni seguenti la cacciata degli Aragonesi continuò ad esercitare una funzione guida nell'ambiente culturale della prima metà del Cinquecento¹⁵⁴, e la famiglia Del Balzo, la stessa famiglia che diede i natali alla moglie di don Federico, la regina Isabella Del Balzo.

Il testo si apre con un proemio decisamente originale per l'epoca: riprendendo l'*incipit* del primo canto del *Paradiso*, l'autore nei primissimi versi mette al corrente il pubblico dei mutati interessi della sua poetica, raccontando di aver accantonato le amoroze rime giovanili, cantate con «dolce lyra humile»¹⁵⁵, per dedicarsi alla celebrazione di una materia più alta. Essendosi più volte dichiarato poeta di rime volgari, chiede il supporto dei letterati più eminenti della lingua volgare, Dante e Petrarca, che vengono appellati come «lume e splendor del bel Thosco idioma...d'Arno honore eterno»¹⁵⁶. Cariteo, come si deduce dall'analisi dei suoi testi, aveva riflettuto ampiamente sulla dignità del volgare come lingua di cultura, nonché sulla stessa resa linguistica dei suoi versi. Questo induce a porre riflettere sulla complessa situazione linguistica dei primissimi anni del Cinquecento, dove a Napoli si riscontra nelle opere di questo periodo, ma anche prima se vogliamo, una spinta verso una maggiore toscanizzazione della lingua letteraria, dovuto sicuramente al crescente favore accordato ai lirici toscani dopo il dono

¹⁵² Cfr. *Pasca*, I, 53-54: «Tra gli odorati lauri e i bei myrteti, susciterem Vergilio e 'l gran Pontano»

¹⁵³¹⁵³ PÉRICOPO, *Le Rime...* cit., vol. I, p. CLXX

¹⁵⁴ S. THÉRAULT, *Un cenacle humaniste de la Renaissance autor de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*, Edizioni Sansoni Antiquariato – Librairie Marcel Didier, Firenze-Parigi 1968;

¹⁵⁵ Cariteo, *Pasca*, I, 3.

¹⁵⁶ *Ibid*, 8-9.

della *Raccolta*¹⁵⁷. Pertanto la posizione di Cariteo che chiedeva ai due lirici toscani più importanti di illuminargli la via, può essere a buon ragione considerata come una attestazione del crescente favore accordato alla *koinè* toscana, rispetto al vernacolo napoletano, che risulta meno presente anche in opere precedenti alla produzione del cariteo, come il *Canzoniere* di De Jennaro.

Anime sante, exempio sempiterno,
lume e splendor del bel Thosco idioma,
Dante e Petrarca, d'Arno honore eterno.
Onde traheste voi la ricca soma
di bei volumi? e 'n qual fonte beveste?
L'antro, ove entraste, anchor come si noma?
Deh!, Fate homai ch'a noi si manifeste
Vostra secreta selva, i lauri vostri,
sacrati a l'immortal Musa celeste!
Che 'n tal guisa serraste intorno i chiostri,
che, dopo voi, nessun preclaro ingegno
v'ha penetrato, insino a i tempi nostri.
Così le dolci paci e 'l dolce sdegno
di Laura sian più dolci, e 'l sacro nume
di Beatrice sia sempre benegno!
Ma tu, perpetuo Sol, fonte di lume,
profluente da l'una e l'altra vena,
che piovesti d'amor sì largo fiume;
Tu, sacrosanta anchor prima Camena;
Se vi fur grati mai gli accensi odori
Di cui vegghiava in ciel, dormendo in cena;
hor mi instillate i vostri aurei liquori,
ond'io rinfreschi lieto la memoria
di quei Pascali, immensi, alteri honori¹⁵⁸.

Come si desume da una rapida lettura del testo proposto, Cariteo, riprendendo e rimestando varie suppliche sparse nella *Commedia*, principalmente quella di Dante rivolta a Virgilio in *Inf.* I, vv.79-87, ma anche la preghiera di Virgilio ad Ulisse e Diomede, in *Inf.* XXVI, vv. 79-84, con altre invocazioni desunte dai classici, come la ripresa, già rilevata da Pércopo¹⁵⁹, della IV elegia di Propertio, in cui sono rievocati Callimaco e Fileta, si rivolge ai due trecentisti fiorentini, affinché gli mostrino la via

¹⁵⁷ Cfr. P. SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Ferraro, Napoli 1986.

¹⁵⁸ Carieo, *Pasca* I, 7-30.

¹⁵⁹ PÉRCOPO, *Introduzione a Le Rime volgari...* cit., vol. I, p. CLXXX.

percorrendo la quale, assecondato dalla benevola Camena, possa, con la fronte cinta da corimbo, secondo l'iconografia classica, fare ritorno nell'amata Catalogna, «mia patria prima», come lo stesso poeta tiene a precisare:

Ond'io mi possa ornar del bel corimbo,
et farmi un monumento alto e insigne,
senza temor di tempestoso nimbo.
O quando fia quel dì, Muse benigne,
che'n la mia patria prima io vi conduca,
in quelle alte magion di gloria digne?
Là conven che 'l mio nome splende e luca¹⁶⁰

Il tema oraziano del valore eternatrice della poesia¹⁶¹, la sola che possa realmente conferire all'uomo l'immortalità, viene ripreso largamente nella produzione cariteana¹⁶², specialmente nell'ultimo componimento che suggella il canzoniere, la celebre canzone XX, indirizzata al Carafa¹⁶³ e composta presumibilmente intorno al 1508-1509, come le stesse tematiche affrontate, così vicine ad alcune presenti nella *Pasca*, lasciano immaginare. Anche in questo testo, il poeta, augurandosi di poter tornare presto nell'amata patria, presso il fiume Rubricato¹⁶⁴, spera di poter omaggiare la terra natia con la sua produzione, la sola in grado di superare il silenzio della morte,

¹⁶⁰ Cariteo, *Pasca*, I, vv. 34-40.

¹⁶¹ Così Orazio, nell'ultimo testo che conclude il III libro delle *Odi*: «Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non aquilo impotens / possit diruere aut innumerabilis / annorumseries et fuga temporum. / Non omnis moriar multaue pars mei / vitabit Labitina: usque ego postera / cresca laude recens, dum Capitolium / scandet cum tacita virgimen pontifex».

¹⁶² Il motivo è già presente nel sonetto CCVIII dell'*Endimione*, dedicato a Pietro Jacopo de' Jennaro, 9-14: «O che latteo candor, che messe liete / acquista, e quai trophèi da la vittoria / colui che fama eterna e gloria miete! / Dunque, Ianuario mio, di cui memoria / eterna fia tra nobili Poete, / no' sperar di tuoi scripti altro che gloria!».

¹⁶³ Il cardinale Oliviero Carafa, arcivescovo di Napoli su richiesta di Ferdinando I d'Aragona dal 1458, svolse a lungo il delicato compito di intermediario tra lo stato pontificio ed il regno meridionale, nella duplice funzione di legato pontificio e rappresentante degli Aragonesi presso la curia papale, dove ricoprì anche l'importante ruolo di camerlengo, a cui si aggiunse successivamente la carica di protettore dell'Ordine domenicano, che detenne sino alla morte, congiuntamente con molte altre cariche, secondo i costumi dell'epoca. Oliviero Carafa fu uno dei mecenati più brillanti e potenti del tempo, stimato e corteggiato da molti sovrani europei per le sue spiccate doti diplomatiche, che seppe mettere abilmente al servizio nei sempre più complessi e quanto mai instabili rapporti del regno napoletano con Roma. Si deve al cardinale la costruzione all'interno del duomo di Napoli della cappella ospitante le spoglie di San Gennaro, traslate nel 1497 dal monastero di Montevergine, di cui era abate, nel cosiddetto "succorpo di S. Gennaro". Per maggiori approfondimenti sul cardinale Carafa vedi la voce «Carafa, Oliviero», a cura di F. PETRUCCI, in, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 19, Roma 1976; ma cfr. anche A. REYNOLDS, *Cardinal Oliviero Carafa and the early Cinquecento tradition of the feast of Pasquino*, in «Humanistica Lovaniensia», XXXIV A, 1985, pp. 178-208.

¹⁶⁴ Il Llobregat, il secondo fiume più esteso della Catalogna.

regalando l'immortalità del suo nome presso i posteri, così come era avvenuto anzitempo per alcuni grandi poeti, citati espressamente nel testo¹⁶⁵. Il tema della poesia come *monumentum aere perennius*, *topos* tradizionale della classicità, è ribadito con più forza nella tarda produzione cariteana¹⁶⁶, cui la canzone XX e la *Pasca* appartengono, sicuramente per l'approssimarsi di una morte, avvertita sempre più vicina, per l'avanzare dell'età, e quindi per il crescente bisogno di lasciare di sé un ricordo nitido garantito dalla produzione poetica¹⁶⁷. La poesia del monumento, eretto ad imperitura memoria del defunto, è un motivo presente non solo nel Cariteo, ma in molti esponenti del circolo pontaniano. La necessità di erigere qualcosa in ricordo di qualcuno è un atteggiamento fin troppo comprensibile al tempo del Rinascimento, quando il gusto del monumentale trovava espressione in opere grandiose commissionate per il semplice desiderio di farsi commemorare. Pontano e Sannazaro espressero nei loro componimenti l'aspirazione di realizzare a Napoli opere architettoniche, erette per lasciare una testimonianza tangibile del loro passaggio sulla Terra¹⁶⁸. Cariteo, catalano di origine, spera invece di poter costruire un tempietto, dedicato alla Vergine, nella terra che l'ha visto nutrirsi del latte delle muse, quella terra dove sogna di poter tornare un giorno e dove vuole che venga custodito il suo corpo¹⁶⁹:

Tornare a Barcellona, alla *prima patria*, e porre lì il tempio d'oro della propria opera, consacrata prima a Luna e poi ai re d'Aragona e infine alla Vergine, significa allora chiudere il cerchio e dare un senso compiuto al gran viaggio della

¹⁶⁵ Nel testo sono ricordati quali esempi di fama poetica sempiterna Omero, Vigilio, Pindaro, Orazio, Callimaco e Properzio, ma anche Dante e Petrarca, indicati nel testo come «i due soli di cui l'Arno si gloria» (v. 23). Cfr. cariteo, *Endimione*, canz. XX, 12-23.

¹⁶⁶ Il tema è presente anche nei sonetti proemiali IV e V dell'*Endimione*, composti presumibilmente tra il 1508-1509 per l'ordinamento conclusivo della raccolta, in vista della seconda stampa del 1509.

¹⁶⁷ Interessante l'articolo di IRENE SEGARRA AÑON su questo aspetto della poesia cariteana, *El tema del monumentum horaciano en Benet Garret, «il Cariteo», poeta y humanista catalán en la corte catalano-aragonesa de Nápoles*, in Antonio De Nebrija: *Edad Media y Renacimiento*, a cura di C. CODOÑER MERINO, J.A.GONZÁLEZ IGLESIAS, Ediciones de Salamanca, Salamanca 1994, pp. 505-512.

¹⁶⁸ Il Pontano fece erigere tra il 1492-1494 una piccola *aedicola*, sita in via dei Tribunali, dove sono conservate le spoglie sue e dei suoi cari; Sannazaro commissionò la celebre chiesa della Madonna del parto, l'attuale tomba del poeta, situata sull'altura di Mergellina, in realtà composta da due diverse chiese, quella sotterranea dedicata alla Vergine, e quella superiore consacrata a San Nazario, santo protettore della sua famiglia.

¹⁶⁹ Della sepoltura del poeta nella città di Napoli non vi è testimonianza alcuna, tantoché Fenzi avanza il sospetto che Cariteo possa essere ritornato in Spagna negli ultimi anni della sua vita: «Tanto forte e importante, questo sogno, che azzardo un piccolo sospetto che non riesco a togliermi di mente, e cioè che il poeta, vicino alla fine, abbia realmente progettato di tornare a Barcellona, per morirvi (del resto, della sua morte e della sua sepoltura in Napoli non è rimasta traccia)», in FENZI, «*Et havrà Barcellona...* cit.», p. 138.

propria vita e della propria poesia. Non si tratta quindi di un motivo tra altri, ma propriamente del grande mito poetico attraverso il quale Cariteo osa sottrarsi al tempo e alle sue rovine, per vivere nell'eternità garantitagli dal monumento *aere perennius* da lui costruito. E si comprende bene, allora, come avvenga che tutto ciò che sta positivamente entro il perimetro del monumento sia appunto "monumentalizzato" o, a dir propriamente, sacralizzato¹⁷⁰.

Ma il monumento a cui aspira Cariteo è sicuramente qualcosa di più alto, qualcosa di meno concreto, ma più duraturo: il tempio d'oro alla Vergine a cui allude nei suoi versi altri non è che la sua stessa produzione, che negli ultimi anni, in concomitanza con il maturare della sua poetica, assume sfumature religiose, come la stessa chiusa dell'*Endimione*, con la canzone XX, elogio del cardinale Carafa e della sua vita dedicata alla causa della Chiesa, e l'ultima *Pasca* lasciano intendere. Come nota Beatrice Barbiellini Amidei, riferendosi alla canzone finale del canzoniere, «l'*Endimione*, dunque, sotto le parvenze del canzoniere amoroso, ... lascia emergere l'importanza della religiosità, e l'aspirazione ad una *poesia come monumento*»¹⁷¹.

Proprio nella *Pasca*, estremo commiato del poeta alla sua produzione amorosa, questi motivi vengono sviscerati; nell'arco dei sei canti viene ripercorsa la stessa vicenda esistenziale dell'autore, la sua vita trascorsa come un lungo esilio, lontano dalla terra natia e dalle sue vere radici. Terminata e conclusasi la primavera aragonese, che l'aveva visto tra i protagonisti principali di quel felice clima di *restauratio* classica, l'autore prende coscienza del suo vissuto, presentandosi al pubblico di riferimento¹⁷² come cantore cristiano, teso alla lode della Misericordia divina, ed insieme ancora devoto alla lode della famiglia aragonese, in quel «'l canto mio di Re d'alto intelletto»¹⁷³, al quale rimane sino alla fine dei suoi giorni fedele, come la medesima conclusione del poema dimostra, terminando anche quest'opera con il ricordo del re, «quel secondo almo Ferrando», a cui Cariteo dedicò i versi più belli di tutta la sua produzione. Ma nella *Pasca* l'autore coglie anche l'occasione, in apertura e in conclusione del poema, di rivolgere un estremo commiato al contesto

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna...* cit., p. 113.

¹⁷² Non è più il pubblico per cui viene scritto il primissimo *Endimio a la Luna*, essendo venuto a mancare, con la crisi politico-dinastica che aveva investito il regno nell'ultimo quarto del XV secolo, quell'*entourage* di corte a cui il primo canzoniere si rivolgeva. Cambiano i connotati del suo referente, cambia lo stesso autore prossimo alla morte, muta la materia del suo canto.

¹⁷³ Cariteo, *Endimione*, sonetto CCXXXIX, 7-11: «... ivi pregiato / fu 'l canto mio di Re d'alto intelletto. / Fulgon nei versi miei lor nomi, ond'io / spero tal parte aver di quel fulgore / che sarà sempiterno il viver mio».

culturale del golfo napoletano, quello stesso «bosco antiniano»¹⁷⁴ che l'aveva reso poeta e che nel giro di pochi anni, dopo la discesa dei Francesi e la recente e dolorosa perdita del Pontano e di molti altri sodali, era amaramente svanito¹⁷⁵. Vengono così ricordati, nell'*incipit* del primo canto, i più illustri letterati della cerchia antiniana, Pontano¹⁷⁶, Sannazaro¹⁷⁷, gli stessi re protettori dell'Accademia¹⁷⁸, mentre proprio nei versi conclusivi del sesto e ultimo canto, tutto il felice clima accademico sembra quasi rifiorire:

Questo cantava a i lauri a l'aure estive,
tra il Summontio, Pardo e Galateo,
anime eternamente al mondo vive;
Quando di quel liquor Parthenopeo
Syncero mi pascea, dolce cantando
con le Charité, ond'io fui Chariteo¹⁷⁹

Il poema ha per oggetto la narrazione dei «pascali, immensi, alteri onori», ma questa, che occupa i primi tre canti, in realtà è affiancata da un altro motivo cardine che trova posto negli ultimi tre canti del componimento, la lode della dinastia aragonese, tema tipico della poesia del catalano, e delle famiglie d'Avalos e del Balzo, già variamente celebrate in diversi altri testi. Seguendo i racconti del *Vangelo*, Cariteo ripercorre i momenti salienti che seguirono la crocifissione di Gesù sino alla sua ascesa al cielo, riprendendo gli episodi di Giovanni, in particolare l'*Apocalisse*, ma anche dei testi dei profeti, del *Cantico dei Cantici*, dei *Salmi*. Nel primo canto il racconto inizia con la visita di Maria Maddalena al santo sepolcro seguita dall'annuncio, da parte dei due angeli, della discesa di Cristo agli inferi per liberare le anime sante imprigionate nel Limbo a causa del peccato originale:

Le porte de Pluton ruppe col pede.
Intròvi a liberar quella defunta
Euridice, ch'al verde, almo paese

¹⁷⁴ CARITEO, *Pasca*, I, 52.

¹⁷⁵ Partecipa dello stesso clima Sannazaro, che nei medesimi anni redigeva l'*Addio a la sampogna*, in *Arcadia*...cit.

¹⁷⁶ Cariteo, *Pasca*, I, 54: «Susciterem Vergilio e 'l gran Pontano».

¹⁷⁷ *Ivi*, I,42: «Il mio bel Sannazar, maestro e duca».

¹⁷⁸ Ferrandino, «Del Re, che 'l cielo innanzi tempo volle» (*Pasca*, I, 45).

¹⁷⁹ Cariteo, *Pasca*, VI, 172-177.

Cadde, dal morso del serpente punta.
Di gloria il Re ne gl'inferi discese,
a'lluminar le sante anime insonti
che'n negra ombra di morte eran sospese¹⁸⁰.

Con la discesa del Redentore agli Inferi ha luogo un primo giudizio delle anime, con la punizione degli spiriti dediti al peccato e l'ascesa delle anime sante al Paradiso. Riprendendo lo schema dei *Trionfi* petrarcheschi, i dannati iniziano a sfilare, inquadrati secondo la suddivisione dei sette peccati capitali, le cui personificazioni aprono i cortei, per essere giudicati davanti a Cristo. Nella suddivisione dei vari peccati, dei peccatori e delle pene, l'autore ebbe certo presente la *Commedia* dantesca, la cui ripresa è resa lampante anche dalle molte riprese testuali. Giovanni Battista, resosi conto della venuta di Cristo, omaggia con dolci parole l'opera riparatrice del Redentore. Saliti al cielo, Davide intona un canto per ringraziare Cristo della sua venuta. Nel canto II, l'angelo racconta a Maddalena di come Cristo, dopo aver condotto le anime sante a Dio, sia ritornato nel sepolcro per riprendere il proprio corpo attraverso la resurrezione, che viene descritta nei minimi particolari. La narrazione prosegue con l'apparizione del figlio alla madre e l'invito di questi ad addormentarsi, per permettere l'assunzione della Vergine al cielo. Avendo terminato il racconto, gli angeli si volatilizzano; sulla via del ritorno Maria Maddalena si imbatte nell'incontro con un ortolano, sotto le cui vesti si cela Gesù, che, dopo essersi fatto riconoscere, l'incarica di annunciare la sua resurrezione agli apostoli. Il secondo canto si conclude con l'ultima apparizione di Cristo a due discepoli incamminati sulla via di Emmaus, questa volta sotto le sembianze di un pellegrino, rimproverandoli subito dopo per non essere riusciti ad andare oltre le vane apparenze, guidati dalla sola voce di Dio. Uno dei due discepoli, pentitosi per l'accecamiento momentaneo, rivolge una sentita preghiera al cielo, che prontamente viene accolta.

Argomento del III canto è il racconto, preceduto da una rappresentazione allegorica della Pace, della Giustizia, della Sapienza e dell'Amore, della visita del Redentore agli apostoli e il suo innalzamento al cielo, seguito da un canto di lode al Signore intonato dai fanciulli morti durante la strage ordita da Erode. Nel IV canto viene commemorata l'ascensione della Vergine al cielo e la sua incoronazione, scortata dall'arcangelo

¹⁸⁰ Ivi, I, 117-123.

Gabriele e da una schiera di angeli; prima di concentrarsi sul racconto biblico, rendendosi conto di dover trovare parole adeguate alla materia trattata sempre più alta e complessa, Cariteo rivolge un'originale invocazione alla Beatrice dantesca perché gli consenta di gustare la dolce visione del Paradiso:

Hor veridica, santa, inclyta Musa,
che i profondi secreti manifesti
de l'alta mente, in tutto il mondo infusa,
diva Beatrice, tu, che conducesti
al cielo il tuo poeta, e gli sostrasti
ad una ad una le magion celesti;
fa me beato, come lui beati,
fami gustar gli ambrosii, alti sapori,
empie la mente mia di dolci pasti¹⁸¹.

Dopo l'assunzione della Vergine, Gesù dirige le sue attenzioni ai re Magi, «quei tre regi / che l'adoraro in fascie» (IV, 101-102), inviandogli nuovamente la stella cometa ad indicargli la via per giungere in cielo. Il poeta, celebrando le virtù di re così benevoli, apre una parentesi sulla situazione a lui contemporanea. Ricordando i suoi sovrani e i felici momenti passati, scaglia una violenta invettiva, dal sapore dantesco, contro i tempi presenti, che vedono tali re in stato di prigionia, come per esempio il figlio di Federico presso la corte spagnola, o troppo precocemente passati a miglior vita, essendo venuto a mancare anche Federico nel 1304, durante la sua permanenza in terra francese. I toni dell'invettiva sfumano poi in un amaro lamento per la mancanza di Ferrandino, dolore che sembra aver accompagnato il nostro sino agli ultimi giorni.

O trina, alma unità, poi che procede
di te ch'un solo in le sedi supreme
posto, gli altri mortali ha sotto 'l pede;
perché soffri che nullo oggi ti teme?
Servono i buoni e regnano gl'indegni,
tanto d'ogni buon frutto è perso il seme!
E se adivien ch'alcun forse s'ingegni
in reger con virtù, tu presto il porte,
et anzi tempo, a i gloriosi regni.
Onde 'l mio gran Ferrando, (o dura sorte!),
clemente, giusto e di pietà ristoro,

¹⁸¹ Cariteo, *Pasca*, IV, 1-9 .

nel fior di gioventù sentio la morte.
Tacer conven di ciò che io sempre ploro,
non vo che l'affettion più mi disvie
dal cominciato mio primo lavoro.
Tornate indietro voi, lagrime mie,
chiudetevi al sepulcro, in notte oscura,
là dove dorme l'Aragonio die¹⁸².

Nel V canto, attraverso la celebrazione della sapienza dei Magi, ha inizio la seconda parte del poema, dedicata alla lode della loro discendenza, che la leggenda legava alla famiglia di origine francese dei Del Balzo, attraverso Bertrando, gran giustiziere di Carlo I d'Angiò, discendente diretto di uno dei Magi, Baldassarre. A predigere ai magi la loro futura progenie è la parca Cloto ed attraverso le sue parole il poeta illustra brevemente la storia del Regno di Napoli, «luogo, che più ch'altro al mondo ride: / casa antiqua d'heroi ricca e ferace» (V, 28-29), dall'insinuazione sul trono di Alfonso il Magnanimo, definito un «Aragonio Alcide» sino agli ultimi tristi tempi. Sono così ricordati i re e le regine della dinastia, Isabella I di Chiaromonte, Alfonso II, vincitore dei Turchi, Ippolita Maria Sforza, il figlio e re Ferrandino, già celebrato nei versi precedenti, don Federico e la regina Isabella del Balzo, discendente di Baldassarre. L'ultimo ad essere nominato è il figlio primogenito di Federico e Isabella, Ferrante, che in quegli anni, prigioniero in Spagna di Ferdinando il Cattolico, doveva costituire l'ultima speranza per la tanto agognata riscossa aragonese sperata dal poeta.

Nell'ultimo canto, il VI, dedicato alla celebrazione delle famiglie imparentate con gli Aragonesi, Cloto passa in rassegna le genealogie di quattro fratelli, congiunti per via materna, due D'Avalos e due Guevara, quattro eroi «frutto d'un sol terren da due radici, / duo Aveli e duo Guevare, antique genti, / bellicosi, e terror de gl'inimici» (VI, vv. 19-21). Si riferisce ad Alfonso ed Inico D'Avalos e Inico e Ferrante di Guevara, giunti dalla Spagna in Italia al seguito di Alfonso il Magnanimo. Le loro varie discendenze si intrecceranno, attraverso una sapiente politica matrimoniale, con le famiglie più influenti di tutta la penisola, arrivando, grazie alle unioni coniugali con i Chiaromonte e con i Del Balzo, a mischiare il proprio sangue con quello degli Aragonesi nella stirpe nata dalle nozze di Isabella di Chiaromonte con Ferrante I e Isabella Del Balzo con Federico.

¹⁸²Ivi, IV, 115-132.

Il testo, che meriterebbe una più approfondita riflessione, si segnala soprattutto per il fine intreccio, già rilevato nell'analisi della produzione del nostro, tra materia biblica e cultura classica. Il racconto che prende le mosse dalla *Sacra Scrittura* è come impreziosito da un intarsio classico, attinto soprattutto dalle opere virgiliane. L'autore nel comporre questo testo avrà avuto sicuramente presente il *De partu virginis* dell'amico Sannazaro, che proprio nei medesimi anni attendeva alla sua stesura¹⁸³.

Alla famiglia D'Avalos, celebrata largamente anche nelle *Metamorfosi*, è poi dedicato anche un altro componimento dell'autore, un cantico composto in occasione della morte di Inico D'Avalos, quindi successivo al 1503, redatto per la sorella Costanza come consolazione per la perdita del valoroso fratello. Questa, che in quel tempo risiedeva presso il castello d'Ischia, allora sede di un vivace cenacolo letterario, era stata colpita da una serie di lutti¹⁸⁴ molto vicini negli anni, che con la morte dell'ultimo fratello l'avevano resa ultima discendente di quel ramo della famiglia. In questo canto di consolazione, intitolato *Per la morte di don Inico de Avelos*, che segue il modello principale della *Consolatio ad Liviam*, a quel tempo ritenuta di Ovidio, il poeta passa in rassegna tutti i lutti prematuri che negli anni hanno colpito la gloriosa ma sfortunata famiglia D'Avalos, dedicando parole accorate di lode per i tre fratelli defunti e dedicando caldi elogi alle due donne, maggiormente colpite da queste sventure, con il fine di consolarle per queste cocenti perdite: la sorella Costanza, la destinataria del componimento, alla quale il poeta sin dai primi versi si rivolge, e la casta vedova di Inico, Laura Sanseverino, già destinataria del sonetto CXIII del canzoniere, riservato al medesimo argomento¹⁸⁵. Per una più approfondita analisi di questo cantico rimando al capitolo successivo, in quanto nelle *Metamorfosi* viene elogiata nuovamente Costanza, ultima superstite dei D'Avalos e alcuni versi contengono un ulteriore riferimento agli esponenti della famiglia D'avalos prematuramente scomparsi. Inoltre nel poema alcune centinaia di versi sono interamente dedicate alla narrazione dell'uccisione del fratello di Inico e Costanza, Alfonso D'Avalos, la cui morte, avvenuta il 5 settembre del 1495, raccontata tra il II e III canto, viene trasfigurata mitologicamente dal poeta, che ne fa un

¹⁸³ Sulla diffusa presenza virgiliana nel testo vedi le pagine dedicate al poema da PÉRCOPO in *Introduzione a Le Rime...cit.*, vol. I, pp. CLXXV-CLXXXII.

¹⁸⁴ Costanza aveva perso prematuramente il marito Federico del Balzo nel 1483, l'anno successivo il padre, la madre prima del 1494, mentre a distanza di pochi anni le vennero a mancare i fratelli, Martino nel 1488, Alfonso nel 1495, Rodrigo nel 1497 e la sorella Ippolita, defunta prima del settembre del 1503. Cfr. a riguardo Pércopo, *Introduzione a le Rime volgari... cit.*, vol. I, pp. CLXVIII-CLXIX.

¹⁸⁵ Ibid.

redivivo Diomede, in memoria di quel legame di sincera amicizia e stima reciproca che li aveva uniti e li aveva visti spesso insieme nelle molte missioni diplomatiche o negli stessi viaggi al seguito di Ferrandino.

I.3 Gli studi sul Cariteo

Anche se non numerosissimi, gli studi e i contributi dedicati alla produzione del Cariteo, proprio per la loro indubbia qualità, riescono a dare un'idea complessiva ed alquanto esauriente su questo affascinante letterato, fine cortigiano e uomo politico di primo piano, che, quasi del tutto dimenticato nel Seicento, anche per via dell'indiscusso trionfo del canone bembesco, venne riscoperto dall'erudizione del Settecento, ricevendo nell'Ottocento crescenti attenzioni grazie alle ricerche condotte dalla scuola storica.

Dopo gli scarsi accenni al poeta, sparsi tra le produzioni degli eruditi settecenteschi, un primo vero interesse nei confronti della produzione del Cariteo si registra nel lavoro svolto da Antonelli¹⁸⁶ che nel *Parnaso classico italiano*, nel volume intitolato *Lirici dal 1501 al 1835*, aveva pubblicato gran parte dell'edizione summontina. Capasso¹⁸⁷ e Minieri Riccio¹⁸⁸ con i loro contributi aggiunsero particolari preziosi alla vita del Garret, mentre ad Alessandro D'Ancona si deve una prima, ragionata considerazione sul poeta, che vide nel Cariteo uno dei modelli principali dell'Aquilano, su cui conduceva uno studio¹⁸⁹.

Posto d'eccezione tra tutti gli studi condotti, sino a quelli a noi più vicini, spetta al monumentale lavoro svolto da Pércopo, preposto ad inaugurare nel 1892 la collana *Biblioteca napoletana di storia e letteratura* diretta da Croce, che si occupò del nostro anche in alcuni studi sulla letteratura e la cultura dell'ambiente aragonese¹⁹⁰. L'attenzione filologica propria della critica storica, alla quale Pércopo appartenne, lo spinse a pubblicare tutti i testi volgari del Cariteo, integrando di fatto l'edizione del

¹⁸⁶ G. ANTONELLI, *Lirici dal 1501 al 1835*, ed. F. Zanotto, Venezia 1846.

¹⁸⁷ B. CAPASSO, *Sul vero cognome del Cariteo antico pontaniano*, in *Rendiconto delle tornate dell'accademia pontaniana*, vol. V, 1857, pp. 37-52.

¹⁸⁸ C. MINIERI RICCIO, *Biografie degli accademici alfonsini detti poi pontaniani dal 1442 al 1543*, Forni, Bologna 1960.

¹⁸⁹ D'ANCONA, *Del Secentismo nella poesia cortigiana*, cit.

¹⁹⁰ Cfr. il sintetico profilo del poeta tracciato da CROCE in *Il Chariteo*, in *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Laterza, Bari 1945, pp. 36-43.

1509 con i testi della prima stampa del 1506, esclusi nel rifacimento summontino, in modo tale da fornire ai lettori il *corpus* degli *opera omnia* quanto più completo. Ciò che caratterizza lo studio del Pércopo è la straordinaria accuratezza con la quale l'erudito presentò la produzione cariteana¹⁹¹, tanto da scoraggiare i critici successivi ad allestire ulteriori e nuove edizioni delle opere del Garret: oltre al pregevole apparato critico che correda il testo, lo studioso prepose alla sezione dedicata alle rime una minuziosissima introduzione, nella quale riportava con cura tutte informazioni sulla vita, sulla formazione e sulla poetica del Gareth, pubblicando anche una serie di documenti, molti dei quali ancora a quel tempo inediti, ritenuti importanti testimonianze della vita del poeta¹⁹².

Dopo il lodevole lavoro svolto dal Pércopo, altri eminenti critici si sono accostati alla produzione del Cariteo, privilegiando lo studio dell'opera maggiore. Accurata e particolareggiata risulta la descrizione dell'unico manoscritto dell'*Endimione*, messa a punto da Contini nel 1964¹⁹³, quando poté osservare il codice "De Marinis", oggi appartenente ad un privato collezionista. Lo stesso codice è stato ampiamente descritto anche dalla Morossi, che ha potuto visionarlo quando era di proprietà della fondazione Marocco¹⁹⁴.

Sintetico, ma ugualmente approfondito, il contributo di De Robertis dedicato al Cariteo, nel capitolo riservato alla poesia aragonese del Quattrocento; lo studioso sottolineò soprattutto le qualità squisitamente poetiche dei versi cariteani e la genesi di questi da un sostrato petrarchesco intriso di classicismo¹⁹⁵.

Getto, dedicando la sua attenzione alla poesia del Cariteo¹⁹⁶, sottolineò la costante attenzione del Cariteo alla limatura dei versi, modellati sulla lirica dei grandi padri della

¹⁹¹ VITTORIO ROSSI, autore di una recensione sull'edizione delle *Rime* curata dal Pércopo, lodò entusiasticamente la completezza delle ricerche, apprezzando soprattutto l'attenzione dedicata alla biografia del Gareth e il nutrito apparato critico che accompagnava il testo. Vedi Rossi, *Recensione a PÉRICOPO, Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXII, 1893, pp. 229-236.

¹⁹² Cfr. PÉRICOPO, *Introduzione a Le Rime...* cit., vol. I, pp. CCXI.

¹⁹³ CONTINI, Il codice De Marinis... cit. Contini ritorna sul Cariteo, tracciandone un breve *exkursus* nel suo volume *Letteratura italiana del Quattrocento*, dove viene evidenziato l'aspetto stilnovistico del petrarchismo del poeta catalano. Vedi G. CONTINI, *Letteratura Italiana del Quattrocento*, Sansoni, Firenze 1976, p. 554.

¹⁹⁴ MOROSSO, *Il primo canzoniere...* cit., pp. 173-197.

¹⁹⁵ DE ROBERTIS, *Il Cariteo*, in *L'esperienza poetica...* cit., vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, pp. 706-713.

¹⁹⁶ G. GETTO, *Sulla poesia del Cariteo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXIII, 1945-1946, n. 1, pp. 53-68: 57.

letteratura volgare e frutto di una grande conoscenza letteraria, che si mantengono «su un tono di nobilissima letteratura, che assume un suo valore e una sua etica ed estetica responsabilità»¹⁹⁷.

Enrico Fenzi ha, invece, studiato le differenze linguistiche e stilistiche intercorse tra le due edizioni dell'opera. Lo studio condotto dal Fenzi ha preso in esame soprattutto l'aspetto linguistico, concentrandosi sul raffronto delle varianti linguistiche tra la prima stampa del 1506 e la seconda e ultima del 1509¹⁹⁸. Il pregevole lavoro di Fenzi rimane uno studio imprescindibile per chiunque voglia studiare la lirica del poeta catalano.

Rino Consolo¹⁹⁹ e Claudia Fanti hanno preferito concentrare le loro attenzioni sulla considerevole influenza dei modelli classici nella genesi dei componimenti del Cariteo. Lo studio della Fanti prende in esame la presenza properziana, che pare disseminata abbondantemente tra i versi dell'*Endimione*²⁰⁰.

Un'accurata presentazione del poeta, il cui nucleo d'origine si deve ad una serie di lezioni tenutesi presso l'Università di Barcellona, incentrate sulla figura e la produzione del Cariteo, è stata svolta nelle pagine di *Benet Garret. Profilo di un poeta*, da Parenti, che nel suo studio ha cercato di delineare un'immagine a tutto tondo del poeta, attraverso gli eventi che hanno scandito la sua esistenza e di riflesso la sua produzione, che in questo volume è oggetto di un interessante raffronto tra le fonti classiche e le fonti volgari²⁰¹.

Francesco Tateo ha invece dedicato alcune pagine al poeta, approfondendo la figura del Cariteo nel più grande contesto napoletano della Napoli aragonese²⁰². Sempre a Tateo si deve l'unico studio condotto sullopera delle *Metamorfosi*, analizzate in rapporto al modello ovidiano, tra le fonti più rilevanti del poema²⁰³.

¹⁹⁷ Ivi, p. 67.

¹⁹⁸ FENZI, *La lingua e lo stile del Cariteo*, cit. pp. 9-83. Sotto aspetti diversi del canzoniere si è soffermata in seguito l'attenzione del poeta. Cfr. E. FENZI, *Et avrà Barcellona il suo poeta*, in «Quaderns d'Italià», VII, 2002, pp. 117-140.

¹⁹⁹ CONSOLO, *Il libro di Endimione*, cit., pp. 19-94.

²⁰⁰ FANTI, *L'elegia properziana...* cit., pp. 23-44.

²⁰¹ PARENTI, *Benet Garret*, cit.

²⁰² F. TATEO, *L'umanesimo meridionale*, Laterza, Bari 1973.

²⁰³ Id., *Le Metamorfosi del Chariteo e la fortuna napoletana di Ovidio*, in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G.M. ANSELMINI, M. GUERRA, Gedit ed., Bologna 2006, pp. 125-138.

Ultimo, ma non meno importante, il contributo offerto dalla Barbiellini Amidei che ha tentato un approccio tematico al canzoniere, mettendone in luce gli aspetti e le componenti più rilevanti²⁰⁴.

²⁰⁴ BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna*, cit.

II

Le Metamorfosi

II.1 La riflessione storico-politica

Gli eventi della storia, in ogni epoca e in ogni luogo, hanno sempre lasciato una traccia indelebile nelle opere letterarie, che, anche quando sembrano allontanarsi dalla vita reale o dalle situazioni più vicine agli autori, portano in loro l'impronta concreta di quella vita che spesso con la letteratura si cerca di evadere. Questo avviene perché la scrittura, per quanto possa connaturarsi come distacco o sfogo ininterrotto dell'anima, porta sempre con sé un coefficiente di vissuto, che è poi quel di più che si regala all'arte e che arricchisce ogni opera, rendendola originale.

Ogni testo letterario, chi più chi meno, è figlio, quindi, del contesto storico-culturale che lo ha generato e non fa meraviglia se molte opere, composte in occasione di avvenimenti storici particolarmente importanti, siano state redatte, e pensate prima, proprio con il fine di raccontare ai posteri quel dato evento che ha radicalmente mutato la vita e la storia dell'autore e del proprio paese. Questo è avvenuto soprattutto in quei periodi storici particolarmente importanti, quei momenti in cui gli intellettuali erano consapevoli di dover trasmettere qualcosa alle generazioni future, di dover raccontare per evitare che tali eventi fossero dimenticati con il passare dei secoli; ricorrendo alla scrittura i letterati hanno così eternato nomi, avvenimenti, cause e conseguenze, spesso rielaborando retoricamente, attraverso gli artifici della poesia, le circostanze più tragiche e dolorose.

II.2 Crisi politica e crisi culturale

La crisi dinastico-politica che investì il Regno di Napoli nell'ultimo decennio del Quattrocento, estendendosi sino ai primi anni del secolo successivo, aprendo di fatto la stagione delle guerre d'Italia, venne percepita dai contemporanei come un episodio straordinario, facilmente immaginabile leggendo le pagine con cui Giucciardini, a distanza di circa un quarantennio, aveva ripercorso quegli anni. Con parole dense di amarezza, lo storico cercava di ricapitolare la situazione italiana a partire proprio dal 1494, inteso come momento di passaggio e di svolta per la civiltà europea:

Incominciò in tale disposizione di animi, e in tale confusione delle cose tanto inclinate a nuove perturbazioni, l'anno mille quattrocento novantaquattro (io piglio il principio secondo l'uso romano), anno infelicissimo a Italia, e in verità anno principio degli anni miserabili, perché aperse la porta a innumerevoli e orribili calamità, delle quali si può dire che per diversi accidenti abbia di poi partecipato una parte grande del mondo¹.

Non era la prima volta che un sovrano a capo di un esercito straniero invadeva l'Italia e non era certo la prima volta che la corona del regno meridionale nel giro di pochissimi decenni passasse nelle mani di una nuova dinastia straniera; nuovo era però il clima che si respirava, la consapevolezza della debolezza degli stati italiani dinanzi alle forti monarchie europee che proprio in quegli anni si andavano costituendo o rafforzando. Quando nel 1494 Carlo VIII decise di invadere l'Italia con il fine di riconquistare i territori dell'Italia meridionale, muovendo da pretese dinastiche con radici antiche ed in parte legittime², quella discesa palesò davanti agli occhi di tutto il continente una crisi da tempo latente: si apriva così una nuova epoca per la civiltà europea e specialmente italiana, che ora mostrava appieno il disfacimento del suo sistema politico, il cui precario equilibrio, messo a dura prova

¹ F. GUICCIARDINI, *Storia d'Italia*, I, VI.

² Legate agli antenati angioini che con Carlo d'Angiò nel 1266, con il consenso papale, acquistarono il governo del regno fino all'instaurazione sul trono della monarchia spagnola. Cfr. ARCHI, *Gli Aragona...* cit., pp. 7-34, ma anche PONTIERI, *Dinastia, Regno e Capitale...* cit., vol. IV, to. 1, pp. 3-230; G. GALASSO, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese*, Utet, Torino 1992.

dopo la morte del Magnifico, rendeva la Penisola facile preda delle ambizioni straniere³.

Il Regno di Napoli, dopo appena cinquant'anni dall'instaurazione della monarchia aragonese e dalla conclusione delle vicende belliche che avevano portato alla deposizione degli angioini, si trovava coinvolto in un'altra guerra dinastica che questa volta vedeva fronteggiarsi, contro gli Aragonesi, Francesi e Spagnoli, legati dal segreto accordo di Granada. In questo gioco di interessi, tramati contro la dinastia aragonese, alla fine ebbe la meglio la Spagna che, dopo una lunga guerriglia, riuscì ad imporre il suo dominio, con l'instaurazione del vicereame nel 1503, affidato al Gran Capitano Gonzalo Fernández de Cordova⁴.

Ma la crisi politica del napoletano non rimase circoscritta ai soli territori meridionali. Anche a Firenze la cittadinanza, fomentata dalle parole di Girolamo Savonarola, era insorta contro i Medici, proprio in concomitanza con la discesa del re Carlo. Milano, Venezia, lo stesso Stato Pontificio si dimostrarono impotenti dinanzi alla minaccia del terribile esercito angioino, che dopo la facile conquista del Meridione, costringeva i piccoli stati italiani a compromessi e accordi poco favorevoli⁵.

Contemporaneamente alla decadenza politica, la guerra di fine secolo aveva portato alla luce una crisi sociale e culturale ben più profonda. Una splendida epoca, quella umanistico-rinascimentale, era giunta a maturazione e l'intera civiltà europea, consapevole di attraversare un momento di trapasso, si preparava a vivere grandi cambiamenti: con le scoperte geografiche si aprivano nuovi orizzonti, così come con le scoperte tecniche o scientifiche cambiava la vita quotidiana e la stessa percezione della realtà. Anche la guerra, o meglio le stesse modalità del combattere erano

³ L'invasione dei Francesi nell'Italia meridionale e i molti disordini e guerre, che seguirono per circa un decennio, frantumarono il fragile clima politico istauratosi dopo la pace di Lodi nel 1454: con la morte di Lorenzo le intricate situazioni dei principati italiani vennero esacerbandosi sino all'invasione di Carlo VIII, che scombussolò nuovamente il quadro politico, così difficilmente formatosi. Per un inquadramento generale della politica italiana di questo secolo cfr. G. PILLININI, *Il sistema degli stati italiani 1454-1494*, Libreria universitaria, Venezia 1970.

⁴ Cfr. NUOVO, *Il mito del gran capitano...cit.*

⁵ Per la situazione dell'Italia nel Quattrocento cfr. A. TENENTI, *L'Italia del Quattrocento. Economia e società*, Laterza, Roma-Bari, 1990; R. FUBINI, *Italia Quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Franco Angeli ed., Milano 1994.

rapidamente mutate, e le circostanze del singolo stato, potevano, nel giro di pochissime battute, incrinare seriamente la stabilità dell'intera Penisola⁶.

Pertanto a Napoli, come nel resto d'Italia, alla crisi politica corrispose una profonda crisi culturale, aggravata dalla particolare struttura politica-amministrativa del Regno, le cui più alte cariche erano state affidate direttamente dai sovrani agli umanisti, che si trovavano spesso nella condizione di ricoprire contemporaneamente i ruoli di letterati, cortigiani e funzionari regi⁷. La corte e l'accademia costituivano, quindi, i due poli in cui gravitava la compagine culturale della Napoli cinquecentesca⁸: entrata in crisi la corte era inevitabile che l'accademia non venisse inglobata nel medesimo processo degenerativo. Lo stretto nesso tra corte ed *entourage* intellettuale sembra anche motivare il carattere stesso della produzione meridionale, sin dai tempi di Alfonso più attenta all'aspetto politico, celebrativo ed educativo, come dimostrano le opere del Panormita, di Bracciolini, o di Valla, per citare solo alcuni degli umanisti al servizio del Re⁹. La stretta aderenza della produzione culturale alla committenza cortigiana fece sì che a Napoli, accanto ad una scrittura meno impegnata o più accademica, i letterati si interrogassero profondamente sulle ragioni e sulle conseguenze di tale crisi, spesso cercando di proporre soluzioni o denunciando chiaramente situazioni di degrado morale e civile, come lasciano intendere alcuni brani dei tardi dialoghi pontaniani¹⁰.

⁶ Guicciardini, acutamente, aveva registrato questo cambiamento proprio in concomitanza con l'arrivo dei Francesi. Si legge in *Ricordi*, 64: «Innanzi al 1494 erano le guerre lunghe, le giornate non sanguinose, e modi dello espugnare terre lenti e difficili; e se bene erano già in uso le artiglierie si maneggiavano con sì poca attitudine che non offendevano molto: in modo che, chi aveva uno stato, era quasi impossibile lo perdessi. Vennonno e Franzesi in Italia e, introdussono nella guerra tanta vivezza, in modo che insino al '21, perduta la campagna, era perduto lo stato».

⁷ Cfr. l'*Introduzione* dell'edizione cura di M. CORTI, a P.J. De Jennaro, *Rime e lettere*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1956, p. II.

⁸ Cfr. N. DE BLASI, A. VARVARO, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura Italiana. Storia e geografia*, diretta da A. ASOR ROSA, Einaudi, Torino 1988, vol. VIII, to. 1, pp. 295-414: 305.

⁹ Per una disamina sul rapporto tra intellettuali e principi cfr. G.M. CAPPELLI, *Introduzione* a G. Pontano, *De principe*, Salerno, Roma 2003, pp. XI-CXXI; Id., "*Corpus est res publica*", *La struttura della comunità secondo l'umanesimo politico*, in *Principi prima del Principe*, a cura di L. GERI, Bulzoni, Roma 2012, pp. 117-131; Id., *L'umanista e il principe nell'Italia del Quattrocento*, in «Cuadernos de Filología italiana», XV, 2008, pp. 73-91; C. VECCE, *Il principe e l'umanista nella Napoli del Rinascimento*, in «Critica letteraria», 115, 2002, pp. 343-351; D. CANFORA, *Prima di Machiavelli. Politica e cultura in età umanistica*, Laterza, Bari 2005.

¹⁰ Cfr. il *De magnanimitate* e il *De immanitate*, i trattati scritti da Pontano negli anni successivi all'occupazione francese. I.I. Pontani, *De magnanimitate*, a cura di F. TATEO, Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1969; Id., *De immanitate liber*, a cura di L. MONTI SABIA, Loffredo, Napoli 1970; In questi testi la riflessione dell'umanista si fa più cupa di fronte alla constatazione di un progressivo degenerare del mondo, a cui Pontano si oppone con un netto distacco dalla politica, rifiutando ogni diretto coinvolgimento con le questioni attuali e optando per un tipo di vita

Gli intellettuali napoletani, coinvolti direttamente nella caduta del Regno, registrarono con grande tragicità gli avvenimenti di quegli anni: il crollo della monarchia comportava la fine di quell'ambiente che aveva visto fiorire, con la sapiente politica culturale condotta dal Magnanimo e proseguita dai suoi successori, l'Accademia napoletana. Ora, quel mondo idillico, in cui si era respirata l'aria dei fasti antichi, andava improvvisamente in frantumi, proprio come era già avvenuto nei secoli precedenti con la fine dell'età classica, terminata con le invasioni barbariche. Ora, nuovi barbari valicavano ancora le alpi, ponendo fine a quella che era sembrata una rediviva "età dell'oro" ed aprendo di fatto un nuovo periodo di barbarie, ritratto così bene nelle pagine conclusive dell'*Arcadia* o nelle opere tarde del Pontano¹¹.

Varie e diverse furono le reazioni dei letterati dell'ultimo Umanesimo: alcuni si limitarono a registrare gli eventi, altri travestirono e trasfigurarono la brutalità di quegli episodi nei loro testi, altri ancora coltivarono, dietro un apparente quanto illusorio disinteresse, una letteratura dal più spiccato carattere umanistico, forse proprio con l'intenzione di sfuggire, almeno sulla pagina, alla crudeltà di quei giorni e di quelle vicende. Cariteo, come si è visto nel capitolo precedente, per la sua vicinanza agli Aragona, fu coinvolto in prima persona nella rovina del Regno, arrivando addirittura a dover abbandonare per due volte Napoli, nel 1494 e, per un periodo più lungo, nel 1501, facendovi ritorno solo nel 1503, quando ormai la città, in prossimità della firma del trattato di Lione, ratificato solo il 31 marzo del 1504, stava per diventare un vicereame dell'impero spagnolo. Tracce interessanti di questi anni si riscontrano ampiamente nella produzione cariteana, nell'*Endimione*, dove

contemplativa. La scelta del Pontano non fu affatto isolata; anche Cariteo e Sannazaro, tornati dai rispettivi esili, si distaccarono dalle questioni politico-amministrative del Regno, dedicandosi alla revisione e pubblicazione della loro produzione precedente e rifugiandosi in un tipo di scrittura diversa, come la letteratura sacra. Tale atteggiamento, che costituisce la risposta più autentica degli umanisti alla crisi del loro tempo, è stato interpretato da Tateo come l'acquisizione della consapevolezza del «fallimento di un processo politico accompagnato con fervore dall'entusiasmo dei letterati e rivelatosi inconsistente», in quanto «il travolgimento politico si configurava giustamente ai loro occhi come l'irrimediabile fine del sogno di costruire sulle basi degli ideali umanistici una società nuova, una società civile, che proprio dall'Umanesimo promuoveva con la sua nuova etica. Donde l'isolamento dei letterati e il loro ritorno a forme culturali preumanistiche». Cfr. F. TATEO, *La crisi dell'Umanesimo nella coscienza degli scrittori del regno aragonese*, in *Atti del congresso internazionale di studi sull'età aragonese (Bari, 15-18 dicembre 1968)*, Adriatica ed., Bari 1970, pp. 264-274: 268 e 274.

¹¹ Cfr. S. VALERIO, *L'immagine della decadenza negli umanisti meridionali*, in *La Letteratura degli Italiani. Rotte, confini, paesaggi (Associazione degli Italianisti, XIV Congresso Nazionale, Genova 15-18 settembre 2010)*, a cura di A. BENISCELLI, Q. MARINI, L. SURDICH, Città del silenzio edizioni, Novi Ligure 2012, pp. 47-63.

L'ultima sezione comprende molti componimenti scritti negli anni dell'esilio, ma soprattutto nelle opere successive al 1501, tutte incentrate nell'estenuante difesa della corona o nel ricordo di questa. Cariteo, perduta ogni certezza, si rifugia in quel mondo ideale che continua a vivere nei suoi versi: quella corte, quella cerchia di letterati e amici dell'Accademia, quegli ideali tutti umanistici continuano a vivere attraverso la sua penna, che ha ora come unico fine la celebrazione della Napoli aragonese, offesa prima dalla presenza dei barbari Angioini e poi declassata, con l'instaurazione del vicereame, al rango di provincia del grande impero spagnolo. È proprio in questo contesto che si deve leggere la stesura delle *Metamorfosi*, opera che costituisce la replica di Cariteo al caos irreversibile in cui era precipitata l'Italia del primissimo Cinquecento. Con questo poemetto, in cui si alternano e si fondono travestimento mitologico, tematiche prettamente umanistiche e rievocazione storica, il poeta cercò di raccontare ai posteri la fine della dinastia aragonese e la trasformazione del regno napoletano, che come si legge nello stesso testo «cangiò volto e fortuna»¹².

II.3 Le *Metamorfosi*: genesi e struttura

Le vicende che segnarono il regno napoletano sul finire del Quattrocento trovarono, come ho già sostenuto nelle pagine precedenti, un'ampia eco nelle opere dei contemporanei. Pontano nel poema astrologico e nei trattati aveva riflettuto ampiamente sulla situazione attuale, così come Sannazaro, con la conclusione dell'*Arcadia*, aveva dato un significato diverso e più amaro a quella sua giovanile poesia bucolica, pensata inizialmente come rappresentazione letteraria dei ritrovi accademici e di quella dotta *élite* cortigiana, a cui lo stesso autore apparteneva¹³.

¹² *Metamorfosi*, IV, 48.

¹³ Su questo aspetto cfr. M. CORTI, *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacobo Sannazaro*, in *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 281-304.

Cariteo, per tramandare ai posteri la conclusione di un'epoca felice, scelse di discostarsi dalla sua occasionale produzione di versi, poi confluiti nell'*Endimione* definitivo, e di farlo attraverso la scrittura di un breve poema in terzine, apparso per la prima volta nella stampa complessiva del 1509, quando il poeta, ormai pienamente maturo, licenziò tutte le sue opere, con l'intenzione di presentarsi non più e non solo come poeta d'amore.

Come era già avvenuto nell'*Endimione*, dove la vicenda esistenziale del poeta si arricchiva grazie alla trasposizione mitologica, anche in quest'opera è sempre il mito ad offrire la lente per osservare il mondo circostante e tentare una sua possibile decifrazione, tanto da poter riscontrare nell'elemento mitico quasi una costante della produzione cariteana, essendo ogni verso di questa fortemente intriso di cultura classica. Rispetto alla precedente raccolta, con quest'opera Cariteo narra, attraverso il filtro letterario e soprattutto mitico, la tragedia dei suoi tempi: la storia personale del poeta è così inglobata nella più grande storia del regno napoletano, tanto che accanto all'autore, in prima persona partecipe della vicenda, spicca la stessa città di Napoli, mutata in seguito al capovolgimento politico operato dagli usurpatori angioini.

La genesi dell'opera, quindi, parrebbe ascrivibile agli anni dell'esilio romano, quando lontano dalla sua Napoli, l'umanista ricordava con versi pieni di malinconia i giorni che lo avevano visto militare al servizio degli amati sovrani aragonesi. Solo un'attenta analisi del testo delle *Metamorfosi* ha reso possibile avanzare una probabile datazione dell'opera, la cui redazione sembra ascrivibile ad un arco di tempo limitato, tra il 1501 e il 1503, presumibilmente poco dopo la partenza di Cariteo per Roma, avvenuta all'indomani del ritiro di Federico ad Ischia. È presumibile che nei giorni in cui il Sovrano, dopo la resa del 1501, si preparava per la partenza francese, Cariteo si trovasse già da tempo a Roma, città dove rimase sino all'instaurazione a Napoli del vicereame spagnolo, nella seconda metà del 1503 (in realtà ratificato solo con l'accordo di Lione del 31 marzo 1504). È proprio negli anni dell'esilio che pare collocarsi la stesura del testo, forse per quest'ultima circostanza, così vicino alla produzione di Dante, il più celebre di tutti gli esuli. L'assoluta mancanza di accenni alle morti di Pontano e Inico d'Avalos, entrambe avvenute nell'autunno del 1503 e ricordate in opere successive alle *Metamorfosi*, mi induce a ritenere la composizione del testo non più tarda dell'estate del 1503. La datazione

sembra confermata anche dalla rappresentazione, che si legge nell'opera, della città di Napoli in mano a nemici, provenienti d'oltralpe; tale descrizione della città sarebbe stata possibile in un lasso di tempo circoscritto, vale a dire dopo l'agosto del 1501 e prima della seconda metà del 1503, quando Napoli venne abbandonata nuovamente dai Francesi per divenire vicereame spagnolo. Il testo sembra essere quindi contemporaneo all'ordinamento conclusivo dell'*Arcadia*, stampata per la prima volta nella *princeps* del 1504.

Nei giorni della permanenza romana, quando sembrava ormai persa ogni speranza di un possibile riscatto, Cariteo, prendendo spunto dal poema ovidiano, anche questo costruito su una serie interminabile di metamorfosi, immagina di vivere una prodigiosa avventura di trasformazione, che al contempo assume i toni di un cammino iniziatico, per l'incontro con un gruppo di Sirene, guidate da Partenope, che dopo aver tramutato il giovane poeta in uomo maturo, iniziano il loro canto, rievocando le glorie della dinastia aragonese e i tristi avvenimenti che ne avevano decretato la fine.

Proprio la narrazione di trasformazioni ininterrotte, come lo stesso titolo preannuncia, è l'asse portante di questi canti: riprendendo la struttura delle *Metamorfosi* ovidiane, l'autore descrive una serie di mirabili mutamenti, ad iniziare dallo stesso paesaggio napoletano, che da luogo ameno e piacevole si converte in un ambiente minaccioso e prefigurante imminenti rovine. Ha luogo così la prima delle mutazioni, riguardante la baia di Posillipo e insieme la stessa città: il cielo da sereno e soleggiato diviene cupo e balenante, il prato si ricopre di spine, il mare è improvvisamente agitato e Napoli, un tempo luogo prediletto dagli dei, è ora posta sotto la tutela delle Furie, che con il loro aspetto demoniaco terrorizzano la capitale. È la città partenopea, dunque, la protagonista indiscussa di questa prima trasformazione; una Napoli profondamente mutata e provata dal corso degli eventi, che con il suo repentino cambiamento costituisce la cornice ideale per la costruzione di un testo fondato sulla narrazione continua di metamorfosi. Subito dopo l'*incipit*, in cui Cariteo si interroga sul senso degli incomprensibili disegni divini, l'autore descrive con esattezza il luogo in cui avvengono gli avvenimenti narrati.

Uno spazio ben connotato, che sin dalla sua primissima presentazione ci riconduce al paradigma ovidiano: seduto su uno scoglio del cosiddetto Capo Posillipo, la punta

più estrema dell'insenatura, l'autore si trova in una zona privilegiata per ammirare tutta la costa. Ecco allora descritti tutti gli elementi peculiari del territorio partenopeo: il golfo e la bellissima penisola sorrentina, luogo che la tradizione riconosceva come prediletto dalle Sirene; la città sottostante e il Vesuvio, che con la sua mole sovrasta il golfo napoletano e quello di Castellammare di Stabia. Al vulcano, da sempre simbolo della città, è poi riservata un'ulteriore riflessione: per la sua morfologia, avendo questo due vette, quella del monte Somma e quella vera e propria del Vesuvio, viene paragonato al monte Parnaso, simbolo della cultura classica, secondo la tradizione, avente la particolare caratteristica dei due gioghi. Questa peculiarità del monte Parnaso è riportata da Ovidio nelle *Metamorfosi*, nei versi iniziali del primo libro¹⁴. La citazione ovidiana non può passare inosservata e ci rivela quanto il testo cariteano, sin dai primi versi, sia debitore nei confronti del poema mitologico¹⁵. Un'ulteriore analogia unisce i due monti, in quanto dalle vette di entrambi erano fuoriuscite, in tempi remoti, rispettivamente acque e fiamme: dal Parnaso sgorgavano dalla fonte di Ippocrene le celebri acque sacre ad Apollo e ai poeti; dalle viscere del vulcano, ai tempi dello scrittore ormai spento, erano scaturite fiamme e fiumi di lava. Le due azioni sono chiaramente riferite al passato, come simboli di un'età felice, ma irrimediabilmente conclusa, di una civiltà e di una poesia ivi fiorite, ma ora irrimediabilmente spente, come le acque e le fiamme dei due monti, caratteristici delle due rispettive regioni. Dietro ad alcuni versi immediatamente successivi, Tateo ravvisa il senso dell'opera, nella constatazione di una generale metamorfosi del mondo¹⁶, soggetto ad un incessante mutamento in quanto, come si legge nel testo, «sotto'l ciel non son le cose eterne»¹⁷. Tutto per Cariteo è così spiegabile nel disegno di una continua trasformazione, un percorso ciclico che dal caos iniziale conduce alla perfezione per poi ricadere, inevitabilmente, in una nuova situazione di disordine¹⁸. Questo era avvenuto in Grecia con la fine dell'età classica, ma anche a Roma con il crollo dell'impero, e si ripresentava agli occhi del poeta nei giorni contemporanei, dove, dopo la felice parabola aragonesa,

¹⁴ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, I, 316-317, e II, 221.

¹⁵ Sui rapporti fra il poema ovidiano e il testo delle *Metamorfosi* di Cariteo, rinvio al cap. III: Le fonti, dove si ritornerà sul raffronto fra il monte Parnaso e il Vesuvio.

¹⁶ TATEO, *Le Metamorfosi del Chariteo...cit.*, pp. 127-128.

¹⁷ *Metamorfosi*, I, 30.

¹⁸ Cfr. TATEO, *Le Metamorfosi del Chariteo... cit.*, p. 128.

che aveva reso possibile il fiorire della civiltà umanistica, Napoli era precipitata nello scompiglio e nel disordine.

La trasformazione è ormai compiuta, la città è irriconoscibile e la stessa Venere si è tramutata in Aletto, furia infernale. Terrorizzato, Cariteo rivolge un'invocazione al Signore, contaminando due passi, molto importanti, del poema ovidiano e della *Commedia* dantesca. Mentre rappresenta Napoli alla stregua di una moderna città di Dite, custodita dalle Furie, invoca il delfino che, nel racconto ovidiano, trasportò sul dorso Arione, salvandolo dalla morte; in questo caso però il delfino viene chiamato per trasportarlo «oltre l'Egitto»¹⁹, citazione che non può passare inosservata, per l'indiscusso rinvio al secondo canto del *Purgatorio* dantesco²⁰, dove le anime trahettate dall'angelo cantano il primo versetto del Salmo CXIII, nel quale si racconta della liberazione del popolo ebraico dalla schiavitù d'Egitto. Cariteo vorrebbe essere tratto in salvo dal delfino di Arione per andare oltre il periodo di sudditanza straniera; il popolo napoletano è così messo alla stregua di quello israeliano, entrambi costretti a sottostare alle ragioni dei più forti usurpatori. Per alludere alla situazione di forzata sottomissione dei napoletani ai sovrani stranieri viene menzionato l'Egitto e non vi è alcun riferimento alla spiaggia greca, dove in realtà fu portato Arione nel racconto mitico.

Mentre il poeta osserva la trasformazione del golfo, la sua vista è catturata da un luce proveniente dal promontorio sorrentino. Intimorito per il prodigioso avvistamento e per la presenza spaventosa delle Furie, decide di scappare, ma il territorio circostante si trasforma, impedendogli il cammino. Ecco allora che riconosce nel gruppo di esseri che si avvicinano alla costa un gruppo di Sirene, figure da sempre molto care alla tradizione partenopea. Tra tutte, è la regina Partenope a parlare al poeta, dopo averlo tramutato attraverso lo sguardo in uomo più anziano.

Dopo l'incantesimo, il protagonista si avvicina alle Sirene e Partenope, sin da subito riconosciuta come la regina del golfo, intona, piangendo, un mesto lamento. Con le prime parole proferite dalla sirena, si apre il secondo canto, dedicato, per buona parte, alla rievocazione delle glorie aragonesi. Dopo aver descritto la dolorosa situazione del Regno, ora «in man di fieri mostri, orrendi e diri»²¹, Partenope

¹⁹ *Metamorfosi*, I, 51.

²⁰ Dante, *Purg.*, II, 46: «In exitu Israël de Aegypto».

²¹ *Metamorfosi*, II, 8.

ripercorre con il suo canto la dinastia aragonese, ricordando quei «magnanimi re, pieni di giustizia»²² e soprattutto quelle «quattro regine eccelse»²³, che con la loro presenza adornarono la grande casata degli Aragona. Ricordando Federico, il dolore della sirena aumenta, per la disperazione di sapere il re ormai lontano, imbarcatosi per l'esilio francese. Al ritratto di Isabella sono dedicate le parole più belle proferite da Partenope: la regina, affranta dal dolore ma al contempo risoluta a mantenere il suo aspetto regale, aveva seguito il marito sino al porto e proprio come Didone o altre celebri eroine del mito, aveva guardato l'imbarcazione allontanarsi e perdersi nell'orizzonte.

Il racconto di Partenope prosegue, finché le sue lacrime si fanno più amare al ricordo del valoroso marchese del Vasto e di Pescara, Alfonso d'Avalos. Gran parte di questo secondo canto è dedicata alla commemorazione di questi, la cui morte è riferita dettagliatamente nella prima sezione del canto successivo. Al lamento di Partenope subentra, pertanto, la voce dell'autore, che tenta di spiegare la morte del valente capitano con il tema dell'apoteosi²⁴, ulteriore trasformazione dell'essere umano, interpretata in chiave cristiana, come ricompensa ultraterrena alle glorie terrestri. La stessa concezione cristiana sembra, alcuni versi dopo, giustificare l'imatura morte di Ferrandino, il re tanto caro a Cariteo, che l'autore immagina trionfare in cielo, ora rischiarato dalla luce del sovrano.

Il terzo canto è quindi riservato alla celebrazione dei suoi due protettori, Alfonso d'Avalos e Ferrandino, a cui il poeta sente di dover dedicare uno spazio maggiore nell'economia complessiva del testo, forse mosso dall'idea di dover riconoscere loro un ultimo omaggio in cambio della considerazione ricevuta negli anni. Questo terzo canto è così scisso in due parti: nella prima, il poeta racconta dettagliatamente gli ultimi momenti di vita del Marchese, mentre nella seconda parte il dolore per la morte dell'amato Ferrandino ha il sopravvento sulla narrazione degli eventi e il poeta non può che sfogare in un sincero lamento tutto il suo dolore.

Nel racconto della morte del Marchese troviamo riassunta tutta la novità della poesia umanistica: gli avvenimenti attuali sono presentati dall'autore dietro la spessa cortina del mito classico, in una convivenza che sulla pagina combina magistralmente la

²² Ivi, 119.

²³ Ivi, 141.

²⁴ TATEO, *Le Metamorfosi del Chariteo...* cit., p. 135.

tradizione letteraria classica con quella contemporanea. Accade così che l'autore, nel tentativo di nobilitare la meschina frode architettata dai Francesi per liberarsi di Alfonso, recuperi direttamente uno degli episodi più celebri della saga omerica, per poi raccontarlo con i moduli espressivi dell'attualissima letteratura cavalleresca. Similmente a quanto accade nell'episodio omerico, Alfonso con le sue indubbie qualità belliche suscita l'invidia del dio Marte, che assume le vesti dei barbari nemici²⁵. Mischiatosi nelle fila degli avversari, viene prontamente riconosciuto dal Marchese che, essendo solito non retrocedere dinanzi al pericolo, decide di accettare la sfida del dio. Marte, nell'epico duello, è ferito dal novello Diomede e, dopo essere stato deriso dall'intero Olimpo, per vendicarsi appronta un complotto, avente per fine la morte del coraggioso capitano. Colpito alla gola da una freccia scagliata dallo stesso dio, Alfonso cade, lasciando nella disperazione il poeta.

Dopo quest'ampia sezione riservata al ricordo del Marchese, i restanti versi del III canto sono destinati alla celebrazione dell'amato re Ferrandino, la cui morte improvvisa nel 1496 aveva lasciato una traccia indelebile nell'animo del poeta. Parole piene di affetto e riverenza sono spese per elogiare il più stimato dei re aragonesi, la cui morte per malattia viene interpretata come un magnanimo gesto del Signore, desideroso di evitare la permanenza alle anime dei giusti in un mondo degenerato e deturpato dall'avidità dei suoi abitanti. La bellezza dei versi dedicati a Ferrandino, che sembrano sgorgare direttamente dalla parte più intima del poeta, non devono suscitare meraviglia. Dalla lettura di questi si comprende lo straordinario rapporto che aveva legato il poeta al suo Re, sin dai primissimi anni dopo l'arrivo a Napoli. Proprio a Ferrandino Cariteo aveva dedicato il primo allestimento dell'*Endimione*; di Ferrandino Cariteo era stato amico e confidente e era stato proprio il sovrano, nei delicatissimi giorni conseguenti alla discesa di Carlo VIII, ad elevare il poeta alla carica di primo ministro, dopo la defezione del Pontano.

Decisamente diversa l'atmosfera che si percepisce nell'ultimo canto, il IV, che si presenta come un recupero del suo precedente profilo di poeta d'amore, quasi un ennesimo racconto di quella dolorosa esperienza che gli aveva impietrato il cuore.

²⁵ Tateo interpreta il comportamento di Marte in chiave comica, quasi una situazione paradossale a quello che è il tema fondamentale dell'opera; per lo studioso, il valore della metamorfosi sembra in questo passo rovesciato, in un cammino inverso rispetto a quello che conduce all'apoteosi, analizzato nel canto precedente. Cfr. TATEO, *Le Metamorfosi del Chariteo...* cit., p. 136.

Nell'ultimo canto, completamente immerso in un'atmosfera onirica, che tanto ricorda l'VIII libro dell'*Eneide*²⁶, il protagonista si addormenta presso la riva del fiume Sebeto. Qui alle prime luci dell'alba è visitato in sogno dal dio fluviale, che, per alleviare la tristezza dell'umanista, decide di raccontargli delle pene d'amore della bella sirena Inarime. In realtà con questo canto, incentrato sulla narrazione della metamorfosi della sirena nell'isola di Ischia, Cariteo si ricollega direttamente al capolavoro ovidiano, raccontando, attraverso la trasformazione della creatura marina, una serie di mutamenti, ad iniziare dello stesso Sebeto tramutato in fiume, a causa delle sofferenze d'amore.

Tutto quest'ultimo canto è costruito su una sequenza di mutazioni, la cui cifra riassuntiva potrebbe essere rintracciata nel racconto del mito eziologico d'Ischia, che faceva dell'isola l'esito della metamorfosi di una sirena. Così Sebeto, anche lui affranto per il contesto sociale che lo circonda, racconta della trasformazione di Inarime, nella cui vicenda si possono riconoscere diverse, altre storie che sembrano tutte raccolte nell'esemplare racconto del dio offerto al poeta.

Nella conclusione dell'opera accorrono tutte le Sirene del golfo a prestare gli ultimi soccorsi alla morente Inarime. Nelle ultime parole della sirena si registra un intenzionale commiato alle «pontaniane schiere», dietro cui sembra adombrarsi la volontà dell'autore di prendere le distanze dalla lirica di argomento amoroso, avendo quello che restava della sua vita nei quattro canti dell'opera.

II. 4 L'incontro con Partenope e la trasformazione del poeta

Quando Sincero, nella VII prosa dell'*Arcadia*, deve svelare ai pastori d'*Arcadia* la sua provenienza descrive la bellissima città di Napoli dando informazioni della sua collocazione geografica e fornendo anche notizie delle vicende della sua nascita:

²⁶ In questo libro dell'*Eneide* è centrale l'apparizione del dio Tiberino in sogno ad Enea, addormentatosi sulle sue sponde. Non solo la struttura dell'episodio, ma anche la stessa descrizione del dio fluviale ci riporta al paradigma virgiliano, per altro molto presente in quest'ultimo canto.

Napoli (sì come ciascuno di voi molte volte può aver udito) è ne la più fruttifera e dilettevole parte d'Italia al lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice forse quanto alcuna altra al mondo ne sia. La quale da popoli di Calcidia venuti sopra le vetuste ceneri de la sirena Partenope edificata, prese et ancora ritiene il venerando nome de la sepolta giovane²⁷.

Sannazaro illustra la città intrecciando strettamente il mito eponimo, che la voleva fondata sulle ceneri della sirena Partenope, alla storia, ricordando le popolazioni che per prime abitarono quelle terre²⁸.

Il mito tramanda che Napoli venne edificata sulle ceneri della sirena Partenope, morta dopo il fallimentare incontro con Ulisse e i suoi marinai. La tradizione mitologica legata al culto delle Sirene a Napoli ha radici antiche; queste affascinanti figure che da sempre caratterizzano le coste campane sono chiamate a giustificare la nascita della città napoletana²⁹, che sin dal suo nome ci riporta all'immagine di quella splendida Sirena (come svela lo stesso nome di Partenope, letteralmente la "fanciulla dal volto di vergine"), che in questo luogo trovò la morte. Dopo Omero, altri eruditi hanno dato interpretazioni diverse del mito, che sostanzialmente si divide in due tradizioni: secondo alcuni le sirene erano fanciulle bellissime dal corpo di uccelli con viso umano, secondo altri, caratteristica principale di questi mostri marini era la parte finale del corpo formata da squame³⁰.

Anche Summonte dà notizia della fondazione della città, facendo di Partenope una nobilissima fanciulla, discendente da un'illustre famiglia:

²⁷ Sannazaro, *Arcadia*, VII, §3.

²⁸ La città di Napoli venne fondata intorno all'VIII secolo a.C. da un gruppo di coloni greci su una località già in precedenza abitata da popolazioni autoctone. A questo sito primitivo fu attribuito il nome di Partenope, mentre solo secondariamente, circa tre secoli dopo, l'arrivo di nuovi coloni portò ad una nuova fondazione della stessa città, leggermente spostata in una zona più salubre, e quindi al nuovo toponimo di Neapolis. Cfr. E. MORO, *La santa e la sirena. Sul mito di fondazione di Napoli*, Immaenaria, Ischia 2005, pp. 17- 19.

²⁹ Il primo a darne notizia fu Omero, che scelse di ambientare il celebre episodio della saga omerica proprio sulle coste del promontorio sorrentino. Nel XII libro dell'Odissea, Ulisse racconta al re Alcino come, dopo l'incontro con Circe, che gli aveva predetto l'incontro con le Sirene, fosse riuscito ad evitare di rimanere ammaliato dal dolce canto delle Sirene facendosi legare dai compagni all'albero della nave, dopo aver opportunamente sigillato le orecchie loro con della cera. Cfr Omero, *Odissea*, XII, 142-200.

³⁰ Cfr. Sul mito delle Sirene rinvio a M. BETTINI, L. SPINA, *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino 2007. Ovidio invece racconta nelle *Metamorfosi*, che le Sirene chiesero a Giove di essere tramutate in uccelli per aiutare Cerere nelle ricerche della figlia Proserpina, rapita da Giove (cfr. Ovidio, *Met.*, V, 551-563). Sulla tradizione del promontorio di Minerva cfr. R. ERCOLINO, *L'isola delle sirene Li Galli*, Nicola Longobardi ed., Castellammare di Stabia 1997.

I suoi progenitori ebbero quest'altro pensiero di fondar Città, e mantener pensiero Regni, mossa anch'ella da simile generosità d'animo, non volendo degenerare dai suoi genitori, condusse colonia in queste parti dell'isola d'Eubea, e principiò questa Città³¹.

Summonte tenta così di spiegare, e quindi recuperare, alla luce delle conoscenze storiche il racconto mitico di Partenope, soffermandosi anche sul significato che tale leggenda aveva assunto nella tradizione letteraria, dove il *topos* della *Campaia felix* era spesso collegato al culto delle Sirene. Anche Pontano scelse di discostarsi dalla tradizione mitologica che faceva di Partenope una Sirena, per raccontare nella prima delle *Eclogae*, più nota con il nome di *Lepidina*, le nozze della bella ninfa Partenope con il fiume Sebeto.

Forse ispirato dalla lettura della dodicesima prosa dell'*Arcadia*, dove si parla di «una Sirena, la quale sovra uno scoglio amaramente piangeva»³², Cariteo, come Sannazaro, si ricollega al culto delle Sirene, ritraendo Partenope come la regina del golfo. Nelle *Metamorfosi* però si riscontra, nella figura di Partenope un intreccio di mitologia e attualità.

Proprio ad inizio canto, anche Cariteo recupera il motivo della *Campania felix*, più tardi completamente ribaltato, con l'arrivo delle Sirene piangenti.

Queste sopraggiungono sulla scena, mentre il protagonista, seduto su un'altura di Posillipo, ha modo di ammirare le bellezze paesaggistiche della città (nello specifico il suo sguardo è rivolto al promontorio di Sorrento, a cui allude, con una citazione al mito delle Sirene, o, meglio, alla tradizione che lo riconosceva come luogo caro alle Sirene:

pensando, io mi sedevo nel lito ameno
a lo scoglio, che'n mare il braccio estende,
La delettevol piaggia e 'l dolce seno
napolitan, con quel chiaro prospetto,
mi tolser dal pensier basso e terreno.
E cominciai rivolger l'intelletto,
accompagnato da virtù visiva,
a quel de le Sirene almo ricetto.

³¹ G.A. Summonte, *Historia della Città e Regno di Napoli*, Stamperia di D. Vivencio, Napoli 1748, p. 15.

³² Cfr. Sannazaro, *Arcadia*, XII, §6.

Era a veder in quella prospettiva
Napol superba e 'l bel Vesuvio monte³³.

Mentre assiste all'improvviso cambiamento del paesaggio tanto amato, la sua attenzione è catturata da un bagliore, proveniente dal «promontorio de Minerva»³⁴.

Temendo il peggio, il protagonista tenta di scappare, ma quella luce si avvicina sempre più rapidamente, finché riconosce in tutto quello splendore le figure delle Sirene. È dunque, sin dal primo istante, la lucentezza a connotare queste creature marine, una luminosità che Cariteo deve aver desunto direttamente da Pontano, che nella *Lepidina*, descrivendo Partenope, ma anche il coro successivo di Nereidi, aveva messo in risalto proprio tale tratto.

Nella *Lepidina*, come anche nelle *Metamorfosi*, Partenope rappresenta la personificazione della città di Napoli, ma quest'ultima nell'egloga pontaniana, composta in un periodo di relativa tranquillità politica, veniva celebrata in tutta la sua bellezza, essendo guidata dagli Aragonesi, mentre nel brano delle *Metamorfosi* è ritratta come piangente e prigioniera, indice di una *mutatio temporis*, che Cariteo non dimentica di sottolineare, facendo della città, e quindi della stessa Partenope, un luogo di disordini e sofferenze, tanto che la stessa Sirena si dirà nelle mani di «fieri mostri, orrendi e diri».

Le somiglianze tra le due opere sono molte e neanche ad un lettore distratto potrebbe sfuggire la ripresa del modello pontaniano. Questo si evince anche dalla strana situazione che conduce il poeta a subire la metamorfosi in uomo più maturo, indotta dalla sirena attraverso lo sguardo, come castigo per aver questi violato la sua pudicizia. In realtà l'unica colpa commessa dal poeta era stata quella di ammirare le bellezze della splendida creatura, che era giunta a riva nuda e bellissima. Nella descrizione della sirena, il poeta insiste svariate volte sul candore, che appare il tratto caratterizzante Partenope:

Fermai negli occhi suoi gli occhi miei frali,
con orror admirato, intento e fiso
a le bellezze sue, più che mortali.
Celeste onor fulgea nel chiaro viso,
e, nuda, d'un candor era vestita,

³³ *Metamorfosi*, I, 14-23.

³⁴ Cfr. Ovidio, *Met.*, XV, 709: «Inde legit Capreas promontoriumque Minervae».

qual è la lattea via del Paradiso.
Et era la bellezza tanto unita
con gravità, che'n nivea castitate³⁵.

Soffermandoci sulla descrizione di Partenope possiamo notare anche un certo potere nello sguardo, aspetto questo che Cariteo metterà in risalto più volte, perché gli occhi della Sirena saranno il canale attraverso cui avverrà la trasformazione, tanto da essere poi tutte paragonate dal poeta a delle nuove Meduse.

La stessa castità violata si ritrova anche nell'episodio immaginato da Pontano, che ritrae Partenope nella sua nudità, intenta a lavarsi presso una fonte, sorpresa dallo sguardo invadente di Lepidina. Nella descrizione di Partenope si allude spesso al colore bianco, dando quasi l'effetto di una luminosità diffusa che si spande dal corpo della ninfa:

O Macron, mea cura Macron, illi alba ligustra
Concedant, collata illi sint nigra colostra:
Delioli ad fontem sola ac sine teste lavabat;
(Vidi ego, vidit Anas) viso candore puellae,
Qui niger ante fuit, nunc est nitidissimus ales,
Et mihi tum subitus crevit per pectora candor:
Ipse vides, niveas cerne has sine labe papillas³⁶.

Come si può notare, nel passo proposto, abbiamo il ricorso al sostantivo *papilla*, che indica la nudità dei semi; tale immagine riecheggerà anche in Cariteo, che non a caso si esprimerà similmente, con il ricorso al medesimo termine, accolto nella forma di latinismo³⁷.

L'autore poi contamina la ripresa pontaniana con il mito di Atteone, raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi*³⁸. Cariteo, forse ispirato da Pontano e dalla sua Partenope che si lavava in una fonte, si ricorda di Atteone, tramutato in cervo e sbranato dai suoi cani, per aver commesso l'unica colpa di intravedere per caso Diana, nuda, presso una fonte. Cariteo, come Atteone è consapevole della futura rovina, ma non riesce a distogliere lo sguardo dal corpo della Sirena. Quando risolve di dover

³⁵ *Metamorfosi*, I, 76-83.

³⁶ Pontano, *Ecl.*, I, 27-3.

³⁷ *Metamorfosi*, I, 71-72: «tal ch'appressandosi la bella schiera / mi radiar ne gli occhi le papille».

³⁸ Ovidio, *Met.*, III, 138-252.

scappare però è troppo tardi e così, attraverso lo sguardo, avviene la metamorfosi del protagonista. Rispetto a Petrarca, che nella canzone XXIII aveva sorvolato sulla trasformazione vera e propria³⁹, questa nelle *Metamorfosi* cariteane è raccontata, secondo l'uso ovidiano, con dovizia di particolari e ripropone i vari momenti della conversione, ricalcando la tecnica narrativa del modello. L'autore sembra davvero tradurre dalla fonte prescelta, facendo corrispondere, alla mutazione delle forme di Atteone, le proprie. In questo modo si spiega il particolare dell'acqua gettata sul viso da parte di Diana e poi di Partenope, con il probabile intento di creare un disturbo e distogliere lo sguardo; allo stesso modo, nella vicenda di Atteone, Diana lo tramuta con gli occhi, cosa che si verifica puntualmente nella ripresa di Cariteo; infine, a trasformazione avvenuta entrambi desiderano guardarsi ad uno specchio per rendersi conto del cambiamento.

In Ovidio si legge :

...nec plura minata
dat sparso capiti uiuacis cornua cerui,
dat spatium collo summasque cacuminat aures
cum pedibusque manus, cum longis bracchia mutat
cruribus et uelat maculoso uellere corpus⁴⁰.

che Cariteo tradurrà facendo corrispondere alla trasformazione del volto e delle corna la pelle che perde la sua morbidezza giovanile; ugualmente agli occhi che non riescono a lacrimare coincide in Cariteo l'offuscamento della vista, mentre alle orecchie da cervo che spuntano ad Atteone, corrisponde nel Cariteo un'inclinazione del lobo, che diviene pesante per l'età⁴¹:

...D'un'aspra e dura cute mi coversi,
caligavanmi gli occhi, in summa in vecchio,
non vecchio ancor, del tutto mi conversi .
Avrei voluto allora in man lo specchio,
sol per veder, sì come mi sentea,
rugar la fronte e inclinar l'orecchio⁴².

³⁹ Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, XXIII, 157: «ch'i' senti' trarmi de la propria imago».

⁴⁰ Ovidio, *Met.*, III, 193-197.

⁴¹ Cfr. TATEO, *Le Metamorfosi del Chariteo...cit.*, p. 131.

⁴² *Metamorfosi*, I, 112-117.

Forse il senso della ripresa del mito di Atteone non andrebbe ricercato in Ovidio, ma nell'universo petrarchesco, che aveva fatto del mito di Atteone una delle immagini portanti del *Canzoniere*⁴³. È il peccato della vista che unisce Atteone a Petrarca, in quanto il poeta proprio tramite lo sguardo aveva iniziato ad errare per Laura, secondo quanto si credeva nella fenomenologia amorosa⁴⁴. Allo stesso modo Cariteo sottolinea prima la bellezza della donna e poi conferisce centralità allo sguardo della Sirena, descrivendo attentamente i movimenti degli occhi. Anche Cariteo, inconsapevolmente, aveva errato, non riuscendo a distogliere lo sguardo dai corpi delle Sirene.

La trasformazione di Cariteo però ha un senso diverso, indice di una *mutatio animi* avvenuta dentro di lui, in conseguenza alla rovina che l'aveva colpito. Infatti l'autore proprio a ridosso della partenza di Federico per la Francia aveva deciso di rifugiare a Roma, temendo a Napoli rivalse da parte dei nuovi dominatori. Solo, in esilio in una città che non conosceva, lontano dai suoi cari e dai suoi compagni dell'Accademia, in un contesto storico e politico che stentava a comprendere, il poeta aveva accusato all'improvviso tutto il peso degli anni; in un momento il capo da biondo era diventato bianco, così come rapidamente si era ingrigita la sua anima.

II.5 Il mito dell'età dell'oro nell'Umanesimo e nell'opera di Cariteo.

La coscienza della crisi è ben presente negli intellettuali di fine secolo, che vissero questi anni di trapasso guardando a ciò che stava accadendo intorno a loro con sguardo attonito ma insieme consapevole, sospesi nell'attesa della catastrofe, figlia di quel clima escatologico che si era diffuso nell'ultimo quarto del secolo, ma, contemporaneamente, aggrappati all'attesa di qualcosa di nuovo che sarebbe nato dalle ceneri dell'epoca che si stava concludendo. Sono questi gli anni in cui assieme alla consapevolezza di un'ineluttabile decadenza si diffonde una sempre più forte

⁴³ Cfr. L. CHINES, *La ricezione petrarchesca del mito di Atteone*, in *Le Metamorfosi di Ovidio...cit.*, ANSELMI, GUERRA, pp. 41-54.

⁴⁴ Cfr. L. VANOSSI, *Petrarca e il mito di Atteone*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», I / 2, 1986, pp. 3-20.

convinzione di una prossima rigenerazione del mondo, tematica questa che attraversa tutta la storia dell'uomo e che si ritrova variamente nella produzione letteraria e filosofica sin dai tempi più antichi della cultura classica e cristiana. Spiega chiaramente questo clima Garin, che in un suo famoso saggio⁴⁵ afferma «Il Rinascimento, infatti, è atteso, annunziato, interpretato come un ritorno alla luce dopo un periodo di crisi».

La tematica della *renovatio*, che trova fertile terreno nel XV secolo in area fiorentina⁴⁶ con Lorenzo, con Pico e Ficino⁴⁷, tra i più noti pensatori dell'Accademia neoplatonica, ed altri letterati, si ritrova anche a Napoli, dove emerge la figura del frate agostiniano Egidio da Viterbo, accolto nell'Accademia durante i suoi lunghi soggiorni a Napoli. Questi si banditore quest'ultimo dell'idea di una nuova Roma, e pertanto di un nuovo mondo, in molte delle sue opere; egidio interpretò soprattutto in senso cristiano l'idea di *renovatio* nell'*Historia viginti saeculorum*⁴⁸, dove l'attesa dei tempi nuovi è associata, di volta in volta, alle personalità ascese al governo del soglio pontificio⁴⁹. Le idee espresse da Egidio trovarono larga accoglienza tra gli umanisti del circolo pontaniano, che nell'ultimo decennio del XV secolo coltivarono una più profonda ispirazione spirituale e cristiana, lasciandosi affascinare da queste tematiche che si riconoscono nella contemporanea produzione di Pontano o nella scrittura religiosa di Sannazaro. Anche Cariteo, come ho già riferito nel capitolo precedente, negli anni successivi al ritorno a Napoli, si dedica ad una produzione religiosa che, come il poema latino sannazariano, ripropone il contenuto della IV egloga virgiliana, nell'attesa di un *puer* che possa ristabilire la pace e la giustizia, caratteristiche principali di un'età felice⁵⁰. Ma prima della svolta religiosa, sia

⁴⁵ E. GARIN, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Laterza, Bari 1982, p. 17.

⁴⁶ Cfr. a tal proposito E.H. GOMBRICH, *Renaissance and Golden Age*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 24, 1961, pp. 306-309.

⁴⁷ In realtà, Ficino, più correttamente, parla di *saeculum aureum*, tessendo l'elogio della sua età, secolo ricco di intelletti che avevano raggiunto livelli di eccellenza in tutti i campi del sapere. Cfr. il contributo di A. TARABOCHIA CANAVERO, *Marsilio Ficino e l'età dell'oro: seculum aureum ab ingeniis aureis*, in *Millenarismo ed età dell'oro nel Rinascimento. Atti del XIII Convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano-Pienza 16-19 luglio 2001)*, a cura di L. SECCHI TARUGI, F. CESATI, Cesati, Firenze 2003, pp. 207-220.

⁴⁸ L'*Historia viginti saeculorum* fu redatta da Egidio tra il 1503 e 1517-8.

⁴⁹ Mi riferisco in particolare ai pontificati di Leone X, Giulio II, Adriano VI e Clemente VII.

⁵⁰ Cfr. BARBIELLINI AMIDEI, *L'età dell'oro nel Cariteo*, cit., pp. 221-237. La studiosa ha esaminato la presenza del motivo classico nella produzione poetica di Cariteo, soffermandosi maggiormente sui riscontri del tema nelle liriche dell'*Endimione*.

Cariteo che Sannazaro, avevano raccontato del mito dell'età aurea con termini diversi, ponendolo in relazione a quel felice clima culturale che si era avuto a Napoli con l'instaurazione della monarchia aragonese, riacciandosi a quella propaganda del tardo XV secolo avutasi con Ficino e l'idea del *saeculum aureus*. In questo caso non erano gli ingegni, ma il clima complessivo di pace, la presenza di sovrani magnanimi e illuminati, e la felice rinascita culturale operata dagli umanisti, che facevano percepire i tempi contemporanei come i tempi in cui si era rinnovata la prima età. E sarà proprio con l'irreparabile perdita di quello stato di benessere che Cariteo e Sannazaro guarderanno con evidente nostalgia a quel mondo, che assumerà nelle loro memorie, vale a dire nell'*Arcadia* e nelle *Metamorfosi*, i caratteri di un'età felice, anche questa irrimediabilmente trascorsa.

La propensione verso tematiche neoplatoniche e di matrice ficiniana, già molto evidente in Cariteo rispetto agli altri poeti della cerchia pontaniana, appare maggiore nei testi composti dopo il 1501 e pubblicati nella stampa degli *opera omnia* del 1509. Ciò è manifesto ad esempio nella *Pasca*, dove l'aspirazione religiosa a voler cantare l'apoteosi di Cristo, con chiaro riferimento al significato dell'egloga virgiliana, si sovrappone a tematiche spiccatamente neoplatoniche come l'annunciazione di una nuova età, di un nuovo secolo aureo, conseguenza diretta dell'avvento del *puer misericordioso*. Diverso il messaggio che traspare dalla lettura delle *Metamorfosi*, dove alla rievocazione storica degli eventi che portarono alla fine del Regno si accompagna la consapevolezza di vivere in un'età che non è più quella dell'oro, ma bensì la bellicosa età del ferro. Da questa evidente constatazione, Cariteo muove per descrivere i tempi attuali, basando il suo racconto su un costante confronto tra gli anni passati, in cui Napoli guidata dagli Aragonesi era divenuta una delle più vivaci città europee, e la contemporaneità, che vedeva la capitale sottomessa al grande impero spagnolo.

Questa tematica, che percorre tutto il testo, la ritroviamo sin dall'inizio delle *Metamorfosi*: nel I canto, mentre il poeta descrive la bellezza del golfo napoletano, guardando all'*Arcadia* di Sannazaro, il suo pensiero corre subito ai tempi passati, quando Napoli, per la bellezza del suo paesaggio, ora deturpato dalla lunga guerriglia, ma anche per la presenza di molti spiriti eletti e di sovrani magnanimi, poteva essere paragonata alla splendida Grecia classica. Il paragone con il Parnaso,

da sempre simbolo della Grecia e della classicità, è suggerito all'autore dalla particolare caratteristica del Vesuvio con le sue due vette, tanto simili alle due cime del mitico monte. Inevitabile il rimando ad un tempo trascorso e all'ineluttabilità di un corso degli eventi ciclico⁵¹, in cui tutto ciò che è posto sulla terra è destinato a fiorire e perire. Emerge forte da questi versi la malinconia del tempo trascorso, troppo breve per chi ancora vive del suo ricordo, e la consapevolezza di una «caducità che travolge tutti»⁵²:

Così cantan le Muse esser bifronte
Parnaso, ov'or a pena si discerne
il luogo, ov'era il bel Pegaseo fonte.
Quel celesti acque, e questo fiamme inferne
gettava: or son mutati in altro stato,
ché sotto 'l ciel non son le cose eterne⁵³.

Il v. 30 racchiude il senso profondo di quest'opera: è l'instabilità che caratterizza il vivere nel mondo, che appare sempre più dominato dalle forze, spesso avverse, della Fortuna. In una visione ciclica della storia, come alternanza di fasi felici e prospere ad altre di decadenza, politica e morale, la situazione attuale non può apparire al poeta se non come un ritorno ad una nuova età del ferro, dominata dalla guerra e dall'inciviltà: l'ennesima conferma della correttezza di quella visione del mondo, inteso come perpetuo ritorno, in un'incessante rotazione tra fasi prestabilite. L'attesa di una perenne rinascita, che ha la sua sintesi nella massima aspirazione al rinnovarsi dell'*humanitas*, trova giustificazione nella fede certa in un indiscusso rinnovamento che troverà espressione in qualsiasi ambito, da quello religioso, che è alla base del concetto di *renovatio* diffuso nel XV secolo, a quello culturale e politico. Croce spiega questa prospettiva umanistica presupponendo la mancanza del concetto di progresso nel Rinascimento, non essendovi alcuna prospettiva storica lineare⁵⁴: tutto viene decodificato alla luce di un principio di invariabilità della natura, che spiega

⁵¹Garin collega l'attenzione al tema della *renovatio*, che ebbe tanta fortuna presso gli umanisti, al rinnovato interesse per gli studi astrologici, in quanto «sono concetti tipicamente 'astrologici' sia quello delle 'rivoluzioni' che quello delle 'rinasce'»: si tratta, ovviamente, dei concetti di ciclicità, dell'avvicinarsi di 'tramonti' e di 'aurora', di periodi ricorrenti nelle mutazioni astrali, estesi al mondo umano, alle culture e alle civiltà, ai regni e alle religioni». GARIN, *Lo zodiaco della vita...* cit., p. 17.

⁵²Cfr. E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari 1954, p. 101.

⁵³*Metamorfosi*, I, 25-30.

⁵⁴Vedi B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, Laterza, Bari 1917, p. 261 e sgg.

l'andamento della storia come una'alternanza fra età prefissate, in cui le vicende storiche e i comportamenti dei popoli si ripetono, così come si rinnovano o degenerano le virtù e i vizi⁵⁵. Esplicativa di quanto detto può essere la concezione storica che emerge dalla produzione di Machiavelli, che interpreta le calamità verificatesi nella storia italiana come conseguenze di quel processo degenerativo delle civiltà, insito nel raggiungimento delle tanto agognate epoche auree, quel medesimo processo che si era innescato nel tracollo del grande impero romano⁵⁶. Non diversamente dalla civiltà romana, che aveva compiuto le più grandi imprese e aveva generato uomini di immensa statura morale, anche quella rinascimentale, dopo aver toccato l'apice dello splendore nell'età di Lorenzo, era ora destinata a soccombere per l'iniziativa politica di nuovi barbari, identificati con i Francesi⁵⁷.

Alla crisi politico-istituzionale corrisponde nel regno meridionale, ma questa considerazione si dovrebbe estendere a tutta la Penisola, la consapevolezza della conclusione di un'epoca che si accompagna al volgere del secolo; gli umanisti percepiscono chiaramente la svolta politica e culturale che sta avvenendo sotto ai loro sguardi, consapevoli dell'immediato cambiamento, che cercano di registrare nelle loro opere. Nell'ottica di questa irreparabile metamorfosi si deve leggere, a mio parere, il testo cariteano, dove la crisi politica e culturale che investe la società meridionale alle soglie del Cinquecento viene recepita come trasformazione globale dell'intera civiltà, in una comune degenerazione dei regni, del territorio e della città, nonché di tutti i suoi abitanti.

Poco prima dell'invasione straniera, Cariteo aveva dato un senso diverso al motivo dell'età dell'oro, come si legge nella celebre canzone *Aragonia*, composta presumibilmente fra il 1495-96, quando, dopo il ritorno degli Aragona, aveva voluto

⁵⁵ F. CHABOD, *Scritti sul Rinascimento*, Einaudi, Torino 1981, pp. 17-20.

⁵⁶ Per un approfondimento cfr. G.M. ANSELMi, *Ricerche sul Machiavelli storico*, Pisa 1979; G. FERRONI, *Machiavelli o dell'incertezza: la politica come arte del rimedio*, Donzelli, Roma 2003; A. MATUCCI, *Machiavelli nella storiografia fiorentina: per la storia di un genere letterario*, Olschki, Firenze 1991.

⁵⁷ La nozione di barbari nel Cinquecento è spiegata con chiarezza da CHABOD, in *Scritti sul Rinascimento* cit., p. 22: «il concetto di “barbaro”, nei secoli XIV e XV assunto ad indicare gli uomini che vivevano al di fuori di una ben specifica civiltà, quella italiano-umanistica, ora invece assunto per designare solo coloro che vivono fuor della “dritta ragione” e quindi investito di un valore puramente razionale e non più storicamente determinato e fisso». Lo stesso concetto è stato studiato da TATEO in *Il ritorno alla barbarie*, in *I miti della storiografia...* cit., pp. 81-98.

celebrare il regno di Ferrandino e insieme tutta la dinastia⁵⁸. Il benessere economico, la relativa stabilità politica, la fioritura delle arti e l'abbondanza di *aurea ingenia* avevano fatto immaginare al poeta un possibile ritorno dei *saturna regna* in Italia, terra «degnà di perpetua pace»⁵⁹, e particolarmente a Napoli, città cara ai poeti e alle muse:

Movavi la pietà, per ch'io mi movo,
dando favore a quell'alma cittade,
ove religïon tanto si honora;
ove si vede ognihora
più chiaro il sol che per l'altre contrade;
ivi, temprando il raggio,
fa assidua primavera, e dolce estate;
ivi sempre son fior, non che nel maggio;
ivi nasce ogni ingegno acuto e saggio⁶⁰.

Come ha giustamente notato Scarlatta Eschrich, in riferimento a questi versi, «in “Aragonia”, the poet generates a microcosm in which Italy, Naples, its people and the Aragonese dynasty interact in peaceful agreement. The neapolitan rulers and subjects were not only meant for each other, but together they will shape a future and a history worthy of being engraved in memory»⁶¹. Ritorna il *topos* dell'eterna primavera, caratteristica peculiare dell'età dell'oro, secondo il mito, contraddistinta dalla fioritura perenne e dalla mitezza delle temperature climatiche.

Qualche verso dopo, il poeta, nell'immaginare un luminoso futuro per Ferrandino, a cui per altro era dedicato l'intero componimento, si ritrovava a profetizzare l'avvento di un nuovo secolo aureo, che sarebbe seguito immediatamente alla sconfitta definitiva della compagine nemica, attuata da colui che era stato predestinato dal Cielo a rinnovare il regno di Saturno⁶²:

⁵⁸ Vedi G. Scarlatta Eschrich, *The language of power...* cit., p. 337: «Cariteo's “Aragonia” becomes the written memory of Naples, embodying its history, sovereigns and citizens, and including as well the other rulers of the peninsula to whom this song is also addressed. With knowledge and ardor, but especially commitment to the dynasty, Cariteo creates powerful propaganda that would serve as political memory for years to come».

⁵⁹ Cariteo, *Endimione*, canz. VI, 75.

⁶⁰ Ivi, canz. VI, 81-90.

⁶¹ SCARLATA ESCHRICH, *The language...* cit., p. 337.

⁶² Ferrandino, in ossequio all'egloga virgiliana, assume nel componimento la funzione di nuovo Salvatore, in questo caso per il regno napoletano.

Tu sei quel gran Ferrando,
da noi tante fiata a lei promesso,
per dare al suo valor presto ristauo.
Per te dèe rinnovar un secol d'auro,
qual per campi e città del regio Latio
in tempo di Saturno andar soleva⁶³.

Rispetto all'*Aragonia*, dove l'età felice è vaticinata e attesa, nelle *Metamorfosi* il tono appare molto diverso. Il testo in questo caso è costruito su un costante raffronto fra l'*aurea aetas*, che appare irrimediabilmente svanita, e l'inaccettabile tempo presente, che assume le vesti della bellicosa età del ferro, come si può desumere leggendo i primissimi versi pronunciati da Partenope, all'altezza del II canto:

Partenope son io piena di duolo,
non men beata pria, c'or infelice,
squarciata in mille parti, equata al suolo.
Misera me! Fruir più non mi lice
primavera, che sempre in me fioriva,
ché Venere è conversa in dira ultrice⁶⁴.

Ad una città, tra le più belle e vivaci nel panorama europeo, segue la rappresentazione di una Napoli devastata dalla guerra, la cui grandezza è stata bruscamente ridimensionata, tanto da tramutarsi da *locus amoenus*, qual era, a territorio infernale, custodito dalla presenza minacciosa delle Furie. È sempre la sirena Partenope, pochi versi più avanti, attraverso una studiata serie domande retoriche, a domandarsi dove siano finite le glorie passate, le virtù civili e militari che avevano permesso all'esercito aragonese di impossessarsi del Regno e di conseguire negli anni continui trionfi e onori:

Ov'è l trionfo, ov'è l'egregio onore,
che tant'anni mi tenne in gran letizia,
sotto l paterno Aragonese amore⁶⁵?

Il ripescaggio del motivo classico dell'*ubi sunt*, in questo caso declinato sul versante politico, avvicina molto il testo cariteano alla VI egloga dell'*Arcadia*, dove

⁶³ *Metamorfosi*, II, 154-159 .

⁶⁴ Ivi, II, 1-6.

⁶⁵ *Metamorfosi*, II, 16-19.

Sannazaro, attraverso le voci di Opico e Serrano, si collega, non abbandonando la finzione letteraria, alla situazione contemporanea della sua Napoli, che appare sempre più in mano al vizio e alla corruzione⁶⁶, come si deduce dalle parole di Serrano, di contro alla «nostalgia per un favoloso mondo perduto»⁶⁷, tratteggiato dal canto di Opico:

Tal volta nel parlar soleva inducere
i tempi antichi, quando i buoi parlavano,
ché 'l ciel più grazie allor solea produrre.
Allora i sommi Dii non si sdegnavano
menar le pecorelle in selva a pascere;
e, come or noi facemo, essi cantavano.
Non si potea l'un uom vèr l'altro irascere;
i campi eran communi e senza termini,
e Copia i frutti suoi sempre fea nascere.
Non era ferro, il qual par c'oggi termini
l'umana vita; e non eran zizanïe,
ond'avvien c'ogni guerra e mal si germini.
Non si vedean queste rabbiose insanïe;
le genti litigar non si sentivano,
per che convien che 'l mondo or si dilanie
[...]
Ciascun mangiava all'ombra dilettevole
or latte e ghiande, et or ginebri e morole.
Oh dolce tempo, oh vita sollaccevole!
Pensando a l'opre lor, non solo onorole
con le parole; ancor con la memoria,
chinato a terra, come sante adorole.
Ov'è 'l valore, ov'è l'antica gloria?
u' son or quelle genti? Oimè, son cenere,
de le qual grida ogni famosa istoria⁶⁸.

Nei versi riproposti compaiono tutti i motivi topici che caratterizzano la descrizione della mitica età, come la tangibile predisposizione del Cielo nei confronti degli uomini, la convivenza pacifica tra gli dei e i pastori, la mancanza di risentimenti e asti fra questi ultimi, l'assenza di qualunque forma di avidità, l'inesistenza di guerre.

⁶⁶ Secondo Fenzi, in quest'egloga è rappresentato «un amaro quadro della degradata realtà presente caratterizzata da furti e violenze». Cfr. E. FENZI, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, a cura di P. SABBATINO, Olschki, Firenze 2009, p. 76.

⁶⁷ Sannazaro, *Arcadia*, a cura di Vecce, cit., p. 153.

⁶⁸ Sannazaro, *Arcadia*, VI^e, 67-81, 94-102.

Il testo delle *Metamorfosi* appare fin troppo simile al quadro ideato da Sannazaro nell'*Arcadia*. Quella rappresentazione idillica di Napoli può solo vivere nei ricordi del poeta, il presente, in cui sembrano venuti meno tutti i principi sociali e morali su cui si era basata la civiltà umanistica, al contrario sembra dominato solo dall'instabilità e dalla malvagità degli uomini. Condividendo la prospettiva ciclica dell'andamento della storia umana, anche Sannazaro, qualche verso dopo arriverà alla stessa, amara conclusione del poeta e amico Cariteo, nel tentativo di rintracciare una spiegazione plausibile alla degenerazione dei tempi:

Oh pura fede, oh dolce usanza vetera!
Or conosco ben io che 'l mondo instabile
tanto peggiora più, quanto più invetera⁶⁹.

Nella restante produzione di Cariteo, il motivo dell'*aurea aetas* è decisamente diffuso e appare con evidenza nei testi encomiastici, per lo più rivolti alla casata aragonese, dove l'annuncio degli imminenti tempi felici è collegato alla celebrazione dei principi o dei re, spesso paragonati per l'occasione ai nomi dei grandi condottieri del passato, come avviene ad esempio nel sonetto XCII, dove è scongiurato il ritorno di Alfonso a Napoli, appellato nel sonetto «novo Pompeio»⁷⁰ e quindi paragonato a Scipione⁷¹, come garanzia di perpetua pace, in quanto Alfonso II, a capo del suo esercito, aveva sconfitto i Turchi ottomani, obbligandoli alla fuga dai domini italiani.

Il motivo del secolo d'oro si ritrova anche in componimenti diretti a celebri personalità del tempo, come nel sonetto diretto a Costanza d'Avalos, dove, nel piacevole ritratto della donna, ritorna l'immagine del mondo in perpetuo cambiamento su cui trionfa l'icastica immagine di Costanza, immobile, impassibile e trionfante sui vizi e sul degenerare dei tempi⁷².

Ma una vera e propria annunciazione del nuovo secolo, perfettamente in linea con le istanze avanzate dalla lettura cristiana del messaggio neoplatonico, la si ritrova nella produzione religiosa successiva all'*Endimione*, dove l'aspirazione celebrativa si

⁶⁹ Ivi, *Arcadia*, VI^c, 109-111.

⁷⁰ Cariteo, *Endimione*, XCII, 11.

⁷¹ Cfr. Cariteo, *Endimione*, son. XCII, 11-14: «per te novo Pompeio, è 'l mar pacato. / Tu sei quel Scipion, per chi il furore / di barbari fu vinto et disarmato; e per te vivo è morto ogni timore»

⁷² Ivi, CXII, 1-4: «Serena, estiva luce, matutina, / celest gioventù. Ch'oghihor rinova, beltà frequente a la magion divina, nel nosttro mondo inconsuèta e nova; / fulgor de sol, che'n nulla età declina».

sovrappone alla lode del Signore e al significato del suo avvento.⁷³ In questi componimenti il motivo si carica di sacralità e l'annuncio del rinnovamento spirituale si coniuga all'annuncio della venuta in terra di creature salvifiche come la Vergine⁷⁴ o lo stesso *puer* misericordioso, con cui avviene il recupero pieno dell'egloga virgiliana⁷⁵.

II.6 La rievocazione storica

Croce in un suo contributo ha definito Cariteo «poeta politico della corte aragonese»⁷⁶, mettendo in risalto nella produzione dell'umanista non tanto le qualità poetiche, che lo studioso giudicava di limitato valore letterario, quanto l'importanza della sentita testimonianza storica che affiorava dalla sua poesia, quella di un poeta che «sentiva nobilmente e nobilmente esprimeva un momento della storia napoletana e italiana, quello della caduta dei re aragonesi di Napoli e della fine del regno di Napoli, disceso a provincia di un grande impero straniero»⁷⁷. Croce ha colto nei testi cariteani non tanto la bellezza poetica dei versi, ma il sentimento e l'affetto che li avevano ispirati⁷⁸. Ciò che emerge dal giudizio del critico è l'attenzione che Cariteo aveva riservato agli eventi della storia, eventi che erano stati vissuti in prima persona dallo stesso poeta per la sua vicinanza alla famiglia reale. Degli anni di crisi storica e

⁷³ Cfr. BARBIELLINI AMIDEI, *L'età dell'oro...* cit., pp. 234-236.

⁷⁴ Cfr. *Canzoni in la nativitate de la gloriosa madre di Ihesu Christo*, II, 64-66: «sì come eletta / a darne un più bel sol: sol di giustizia, / novo al mondo splendor, nova letitia».

⁷⁵ Cfr. *In la nativitate de la gloriosa madre di Ihesu Christo*, III, 17-18: «hoggi s'incominciò far novo il mondo, / et produr frutto human, mundo di labe», ma cfr. anche la Canzone di *Chariteo in la santa natività di Ihesu Christo* soprattutto la *Pasca*, pensata ad imitazione del contemporaneo poema sannazariano. In quest'ultima opera, tesa alla celebrazione della famiglia dei Del Balzo, è centrale il tema della *renovatio*, dove l'attesa di una nuova età ha l'effetto benefico di riportare nel mondo valori da tempo perduti, quali la tanto agognata Pace e la Giustizia. Cfr. a tal proposito il saggio, già citato precedentemente, di BARBIELLINI AMIDEI, *L'età dell'oro...* cit., pp. 236-237.

⁷⁶ CROCE, *Il Chariteo* cit., p. 36.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ivi, p. 38: «Ma l'anima sua vera è nella fusione che in lui si era compiuta di spagnuolo, da Barcellona venuto a Napoli in gioventù, e di cittadino e letterato napoletano, ritrovante in Napoli i principi della sua casa d'Aragona, circondati dagli umanisti e poeti che erano la gloria d'Italia. Egli non adula cortigianamente quei principi, quei sovrani, quei personaggi di grandi famiglie gloriosi nelle armi immigrati dalla Spagna in Napoli, quegli uomini illustri, ma sinceramente li ama».

culturale che attraversarono l'ultimo ventennio del Quattrocento Cariteo ci lascia un quadro chiaro, facilmente immaginabile accostando i testi dell'*Endimione* o delle opere successive, come se questi fossero tante piccole tessere di un mosaico, che nella loro totalità ricomponevano gli avvenimenti di quegli anni. Ma è nelle *Metamorfosi* che Cariteo, come un esperto pittore, combinando abilmente storia e mitologia, come se queste fossero i colori di una tavolozza, ha dipinto uno splendido affresco dei momenti conclusivi di quel ventennio. Per rievocare quelle vicende, l'autore non ha scelto di utilizzare la prosa, seguendo l'esempio del Panormita, di Pontano o di gran parte della storiografia umanistica, ma ha preferito farlo attraverso la poesia, individuando nel poema in terza rima, metro da sempre usato per la produzione didattico-morale, il genere con cui raccontare la propria, personale visione storica di quel ventennio.

La storiografia fu un genere molto praticato nel Quattro e Cinquecento, ma è proprio nel corso XV secolo che alla storia viene riservata una considerazione sempre crescente coniugata al concomitante recupero della storiografia di impostazione classica⁷⁹, che, tenendo fede a quel progetto di recupero complessivo della classicità, sceglie preferenzialmente di esprimersi attraverso la lingua latina.

La fortuna nel Quattrocento di questo genere letterario nasce, in parte, dal bisogno degli intellettuali di motivare e legittimare i repentini mutamenti ai vertici del potere, circostanza questa che nell'Italia quattrocentesca si verificava con frequenza, facendo della Penisola un territorio instabile, frazionato in moltissimi domini e caratterizzato da una situazione politico-istituzionale in continuo cambiamento. Rispetto ai principati, le cui dimensioni corrispondevano pressappoco a territori regionali, il Regno di Napoli era a quel tempo la più grande entità territoriale d'Italia; Alfonso il Magnanimo, subito dopo la sua instaurazione sul trono napoletano, diede vita ad un progetto di riqualificazione di tutto il Regno e soprattutto della città di Napoli, dove decise di stabilirsi e trasferire parte delle sua corte. La città venne così investita da un profondo rinnovamento politico, economico e soprattutto culturale, in

⁷⁹ Pier Paolo Vegerio nel *De ingenius moribus*, opera dedicata all'educazione di un giovane principe, ne mette in risalto l'importanza della conoscenza di questa disciplina nell'edificazione morale dell'essere umano. Lo stesso sarà sostenuto da Pontano nel *De Principe*, dedicato ad Alfonso I. Cfr. CAPPELLI, *L'umanista e il principe...cit.*, pp.73-91. Cfr. TATEO, *I miti della storiografia...cit.*

quanto il sovrano si era reso conto della grande riserva costituita dagli intellettuali nell'azione di propaganda e mantenimento della corona⁸⁰. Nota Davide Canfora:

...il problema non era dunque rendere accettabile per il ceto nobiliare e per i suoi sudditi la monarchia: la politica culturale aragonese si servì piuttosto del raffinato livello culturale del ceto umanistico nell'adempimento di delicate missioni diplomatiche e soprattutto nel disegno di celebrazione e rafforzamento che il potere organizzò intorno a sé⁸¹.

La dinastia aragonese, essendo di origini straniere, all'indomani del suo insediamento, aveva avvertito la necessità di rendere accetto il proprio dominio, ottenuto con la forza e la guerra, alla popolazione e al resto d'Italia, nel tentativo di scongiurare il pericolo, sempre presente, di sollevamenti politici⁸². La letteratura per questa ragione era stata chiamata nel difficile compito di nobilitare la famiglia reale e giustificare la venuta di questa in Italia. A tal fine, già negli anni di reggenza di Alfonso I vengono redatte dai più noti umanisti del tempo opere storiografiche, per diretta committenza regia, con lo scopo di presentare l'arrivo dei re come un nuovo, prospero inizio per il Mezzogiorno. Tateo nota come per gli Aragonesi la produzione letteraria, e in particolare la storiografia, costituisca il mezzo opportuno per legittimare agli occhi degli Italiani il loro dominio in Italia. Gli Aragonesi avevano bisogno di giustificare la loro presenza e per questo hanno accolto con favore la lettura classica offerta dagli umanisti, che vedevano nella dinastia spagnola un prolungamento delle antiche virtù romane⁸³.

Per tutte queste ragioni, a Napoli fiorisce fra Quattro e Cinquecento una notevole produzione storiografica, per lo più redatta in latino, volta alla nobilitazione della dinastia aragonese, all'indomani del trionfo sugli Angioini⁸⁴: compito degli

⁸⁰ Vedi PONTIERI, *Per la storia del Regno...* cit., e BENTLEY, *Politica e cultura...* cit. Sul ruolo di propaganda svolto dagli intellettuali all'interno delle corti cfr. M.T. FUMAGALLI, *L'intellettuale*, in *L'intellettuale tra Medioevo e Rinascimento*, M.T. FUMAGALLI, E. GARIN, Laterza, Roma-Bari, pp. 5-62.

⁸¹ CANFORA, *Uno spaccato di vita cortigiana: cultura e potere a Napoli*, in Id., *Prima di Machiavelli...* cit., pp. 99-116: 100.

⁸² Cfr. F. DELLE DONNE, *Storiografia e propaganda alla corte aragonese. La descrizione del trionfo di Alfonso il Magnanimo secondo Gaspare Pellegrino*, in Id., *Politica e letteratura nel Mezzogiorno medievale. La cronistica nei secoli XII-XV*, Salerno, Carlone 2001, pp. 147-177.

⁸³ TATEO, *La "renovatio" dell'impero romano nel Regno di Napoli*, in Id., *I miti della storiografia...* cit., p. 155.

⁸⁴ Sulla storiografia umanistica cfr. *La storiografia umanistica. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Messina 22-25 ottobre 1987)*, a cura di A. DI STEFANO, G. FARAONE, P. MEGNA, A.

storiografi, ma anche di tutti gli umanisti, è quello di esaltare nelle loro opere, più che la città, il sovrano. Ciò che più avvicina questa produzione è la comune strategia di propaganda politica che le anima, che si evince, ad esempio, dalla scelta sistematica di iniziare la narrazione dagli anni della lotta fra angioini e aragonesi o a volte, dall'insediamento di Alfonso, tralasciando il resoconto degli eventi precedenti o il racconto della fondazione e nascita della città. Nel tracciare un brevissimo profilo di questa produzione storica sbocciata all'indomani dell'insediamento degli Spagnoli, si deve riconoscere a Biondo Flavio, umanista vissuto alla corte di Alfonso per diversi anni, il merito di essersi cimentato per primo nell'impresa, redigendo l'opera in sette libri *De rebus gestis ab Alfonso*.

La storiografia napoletana si distingue per la concentrazione sulla figura del singolo re, come la sopracitata biografia di Biondo Flavio, a cui si devono accostare i dieci libri di Bartolomeo Facio, dal titolo *Rerum gestarum Alphonsi regis* o la redazione dell'opera storica di Valla, che durante il soggiorno presso la corte di Alfonso il Magnanimo dedicò il suo lavoro storiografico al padre di questi, nella *Historia Ferdinandi regis*, a cui doveva seguire la redazione di un'opera successiva, mai avvenuta, su Alfonso, come anche incentrata su un unico sovrano è l'opera del Panormita, tesa a tracciare il ritratto di Ferrante I nei *Gesta Ferdinandi regis*⁸⁵.

Anche Cariteo nelle liriche del canzoniere si fa portavoce della storia della seconda metà del Quattrocento, in particolare nelle canzoni, perlopiù rivolte alla celebrazione degli Aragona e del loro operato, come la VI e la VII, tese rispettivamente a tracciare la storia della discendenza aragonese e ad esaltare il re Ferrandino, o la canzone XVI, composta in occasione della salita al trono di Alfonso II, dove l'autore, elencando i molti meriti del sovrano, non dimentica di fare accenno alla memorabile vittoria sui Turchi, che portò Alfonso all'attenzione di tutta Europa.

Il motivo amoroso assume una centralità significativa nell'economia della raccolta, ma si deve rilevare come accanto a questa tematica si insinui pian piano, fino a divenire fondamentale, una sempre più forte vocazione a trattare argomenti più

TRAMONTANA, Sicania, Messina 1992, 3 voll.; M.A. REGOLIOSI, *Riflessioni umanistiche sullo scrivere storia*, in «Rinascimento», XXXI, 1991, pp. 3-37; G. COTRONEO, *I trattatisti dell'Ars historica*, Giannini, Napoli 1971. Cfr. anche la validissima *Introduzione* a cura di G. RESTA a Antonii Panormitae, *Liber rerum gestarum Ferdinandi regis*, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo 1968, pp. 5-58.

⁸⁵ Cfr. F. TATEO, *Modernità dell'Umanesimo*, Salerno: Edisud, Stony Brook (New York) 2010, pp. 40-41.

impegnativi, capaci di eternare i nomi dei re e dei loro scrittori. Rispetto alla canzone X, *O non volgar honor del secol nostro*, scritta per l'amico Sannazaro, dove Cariteo si dichiara schiavo d'amore e demanda ad altri letterati, quali lo stesso poeta di Mergellina, ma anche Pardo e Altilio, la materia storica e il compito più importante di lodare le glorie d'Aragona⁸⁶, emerge nei componimenti dell'ultima sezione dell'*Endimione* l'intenzione di celebrare i sovrani e insieme la volontà, forse più forte, di conseguire la gloria poetica e di rendere noto il proprio nome⁸⁷. Questo desiderio, che assume una posizione significativa negli ultimi componimenti, suggella lo stesso canzoniere, trovando espressione nel testo finale della raccolta, la canzone XX, rivolta al cardinale Oliviero Carafa, che pare essere stato composto in occasione dell'ordinamento conclusivo, per la stampa del 1509. Tutto il testo è dedicato al tema della fama e alla lode di quei poeti e mecenati, come lo stesso cardinale, che con le loro opere letterarie e artistiche resero immortale il loro nome. Pubblicando tutta la sua produzione poetica, Cariteo aveva deciso di dare al suo pubblico un'immagine nuova di sé, più vicina a quella che era stata la sua vita, che aveva consacrato agli Aragona e alla politica, fino agli ultimi giorni della loro dominazione.

Il mutato quadro politico spingeva l'autore a cimentarsi con un tipo di materia diversa, la *Historia*, trattata sporadicamente nelle canzoni, ma che dopo il 1502 richiedeva un'attenzione assoluta per la necessità di riferire un momento critico della storia del regno napoletano, che ora, con Federico in Francia e la città in mano ai Francesi, sembrava irrimediabilmente perduto.

Cariteo si fa così portavoce della storia dell'intero popolo, ma da poeta qual era decide di raccontare quegli eventi non attenendosi scrupolosamente al vero, come ogni opera storica richiedeva, ma di farlo attraverso una profonda rielaborazione letteraria, che si avvale del mito per stemperare una vicenda altrimenti troppo dolorosa⁸⁸. Lo stesso poeta, che aveva vissuto in prima persona quegli eventi accanto

⁸⁶ Cfr. Cariteo, *Endimione*, canz. X, 16-21: «Così vivo, seguendo mia ventura / vera et crudele, et quel, che posso, io voglio, / poiché quel, che vorrei, non si può fare. / Si cieco Amor mi tien, che non mi doglio / di vedermi sepolto in fama oscura, / lasciando a voi le palme insigni et chiare».

⁸⁷ Sul motivo della fama poetica cfr. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna...* cit., pp. 110-113.

⁸⁸ Cfr. TATEO, *I miti della storiografia...* cit., pp. XVI-XVII: «Gran parte della storiografia umanistica nasca con maggiore o minore consapevolezza dalla convinzione che il vero della storia, anzi l'esistenza di essa, risieda nell'opinione e nell'arte degli uomini che la raccontano, ossia nei miti che essa tramanda [...] tutte forme in cui il fatto diventa concetto storico perché si trasfigura in mito».

ai suoi re, diviene protagonista del poemetto storico, che si apre con una riflessione sul corso degli eventi e su quanto ingiustamente avvenuto:

Sovente un dubio grande il cor m'assale:
perché l'alto Rettor de la natura
supporta un lungo, inemendabil male,
benché pensier sì vano in me non dura,
chè 'l caldo di ragion suscita un vento,
Che fuga da la mente ogni aria oscura,
Chi pensa a vinti, a trenta, ad anni cento?
se'n mente di colui, che fece l sole,
mille e mill'anni, e più, son un momento⁸⁹?

Croce, nello studio citato all'inizio di questo paragrafo, ricorda i versi iniziali del poema, cogliendo il senso di abbandono del poeta di fronte alla rovina:

La catastrofe era stata così grande e così rapida, e tutto ciò che egli aveva avuto caro era precipitato così in fondo, senza speranza di resurrezione, che egli era preso dal pensiero che sempre occupa la mente in queste strette disperate, del perché tutto ciò debba essere accaduto, del perché ciò che ci si mostra apertamente irrazionale e cattivo, duri così saldo e tenace che non se ne scorge la fine.

Ma a indurlo alla rassegnazione seguiva l'altro pensiero che la vita del mondo ha misure assai maggiori di quelle che le poniamo noi con le nostre sofferenze, con i nostri dolori, con la nostra impazienza⁹⁰.

Tutto il primo canto è incentrato sul lamento dell'attuale situazione della città, in mano ai barbari usurpatori e sul poeta stesso, protagonista in prima persona della metamorfosi che lo rende anziano, in seguito all'incontro con le mitiche Sirene. Molti sono i riferimenti alle vicende storiche degne di nota, tra i quali risalta l'allusione all'indegno Trattato di Granada, stipulato nel Novembre del 1500 fra Ferdinando il Cattolico e Luigi XII, un'alleanza che di fatto portò alla disfatta degli Aragonesi. Il grave tradimento perpetrato dal ramo aragonese di Spagna viene rievocato attraverso il monito gridato dalla furia Aletto, che maledice tutti coloro che ripongono la fiducia nei loro simili, parafrasando un versetto di Geremia (XVII, 1: «*Maledictus homo qui confidit in homine*»). Ma è nel secondo canto che la materia storica conquista la sua centralità, attraverso il mesto canto della sirena Partenope, con cui si identifica la stessa Napoli, che rievoca i tempi felici e i cari re scomparsi.

⁸⁹ *Metamorfosi*, I, 1-9.

⁹⁰ CROCE, *Il Chariteo* cit., p. 42.

Sempre tramite le parole di Partenope, Cariteo, alla luce di quanto accaduto si sente di dover ammonire tutti i sovrani a porre un limite alle loro ambizioni politiche, essendo sempre mobile e inaspettata la volontà della fortuna, in questi versi spiegata con il ricorso alla volontà divina:

Qual re più fida in regno in me si miri
come in lucido specchio! O re possenti,
imparate frenar vostri desiri!
Non vi inganne il piacer di ben presenti,
ché sempre a voi minaccia il Re maggiore,
ciò che temon di voi le minor genti⁹¹.

Con questi versi, Cariteo sembra ricollegarsi alla, di poco precedente, riflessione svolta da Pontano nella chiusa del *De bello neapolitano*, licenziato nel 1501. Giovanni Pontano, alla luce degli avvenimenti seguiti alla discesa di Carlo VIII, nel risistemare e concludere la sua opera sull'ascesa al trono di Ferrante I e la guerra sostenuta contro i baroni del Regno, si lascia andare ad un'amara considerazione, constatando come le vicende del Meridione avrebbero forse avuto un esito diverso se Ferrante avesse saputo meglio mantenere il consenso presso il suo popolo⁹².

Preoccupata per le sorti del regno, consegnato da Federico d'Aragona ai Francesi, la Sirena ricorda i nomi dei sovrani napoletani, soffermandosi su Ferrante I, alludendo al suo lunghissimo regno, che seppe mantenere grazie alle sue qualità accordate da una giusta dose di fortuna; ma la sua preoccupazione è per l'ultimo di quei re, Federico, che, come si deduce dai versi del II canto, si avventura verso una sorte incerta, imbarcato su una nave diretta in Francia:

⁹¹ *Metamorfosi*, II, 10-15.

⁹² Cfr. CAPPELLI, *Introduzione* a I.I. Pontano, *De Principe*, cit., p. XIX: «Il *De bello neapolitano*, risistemando sul finire del secolo appunti presi a caldo e pezzi scritti nel corso degli anni, attraverso la rievocazione della lontana guerra di successione sostenuta da Ferrante all'inizio del suo regno (1459-1464), tenta un bilancio e un ripensamento di tutta la vicenda aragonese, suggellato dal severo giudizio finale dell'opera, che accusa Ferrante di non aver saputo sfruttare adeguatamente, in tempo di pace, il consenso e gli equilibri creati durante quella guerra: "Raggiunta la pace e risolta la situazione secondo i suoi voleri, Ferrante regnò più di trent'anni, nel corso dei quali molte guerre intraprese per questioni di alleanze e amicizia, e grazie alla capacità e all'impegno di suo figlio Alfonso vinse e cacciò dall'Italia anche i Turchi, che avevano assalito all'improvviso e occupato Otranto e buona parte del Salento. Ma se egli nella pace e nell'ozio avesse serbato la stessa strategia con cui all'inizio si era procacciato il regno, così come fu considerato sommamente felice, sarebbe stato annoverato tra i principi più eccellenti"».

Ai! magnanimi Re, pien di giustizia:
Ferrandi, Alfonsi, e tu, primo Ferrando,
per cui virtù col fato ebbe amicizia;
non turba or vostra gloria il danno infando,
ch'io sento per la vostra inclita prole,
ch'incerta va per l'onde orrende errando⁹³.

Come ho già spiegato precedentemente, questi versi sono molto importanti ai fini della datazione dell'opera, perché ci permettono di collocare la stesura del componimento nei giorni o nei mesi immediatamente successivi alla partenza di Federico per la Francia. Inoltre l'assoluta mancanza di riferimenti alla compagnia di Sannazaro, che fedele a Federico raggiunse l'amato re nel suo esilio ritornandovi solo nel 1505⁹⁴, dopo la morte di questi, o alla presenza della moglie Isabella accanto al marito, mi induce a ritenere il poemetto non successivo alla seconda metà del 1502.

Pochi versi dopo è la stessa Partenope a spiegare la condizione di incertezza in cui vessa il regno, con il Re partito per la Francia e lo spettro di una nuova guerra dinastica tra Francesi e Spagnoli, a poco più di cinquant'anni dalla precedente contesa tra angioini e aragonesi:

Ond'io rimasa son senza il mio sole,
talché temo tornare al volto antico
del Caos rude e indigesta mole.
Ai!, ai!, perduto ho l mio gran Federico!
Con lui ne porta il vento le mie glorie,
la mia bona fortuna e l fato amico⁹⁵.

Trasportata sulla scia dei ricordi, la sirena si domanda dove siano le regine, vera gloria della dinastia; per Partenope le donne sono disperse, indice del fatto che quando il poeta scrisse questi versi le regine non erano a Napoli⁹⁶ e forse non erano

⁹³ *Metamorfosi*, II, 19-24.

⁹⁴ Si veda VECCE, *Sannazaro in Francia*, cit.

⁹⁵ *Metamorfosi*, II, 25-30

⁹⁶ Cfr. ARCHI, *Gli Aragona a Napoli* cit., pp. 129-130: «All'avvicinarsi dei francesi la regina Giovanna, vedova di Ferrante I, la regina Beatrice d'Ungheria, la regina Isabella moglie di re Federico ed Isabella duchessa vedova di Milano si rifugiarono ad Ischia, da dove, dopo brevissimo tempo, partiva re Federico, che non doveva più rivedere Napoli, la sua capitale. L'altra regina Giovanna, vedova di Ferrante II, non s'accompagnò, almeno sul principio, alle auguste congiunte, recandosi invece a Sorrento, che era sua terra; i sorrentini non vollero ricevere, per cui essa proseguì per la Sicilia. Castellano d'Ischia, lasciatovi dallo stesso Re, era Innico d'Avalos, che aveva presso di sé la

neanche ad Ischia, dove avevano trovato rifugio poco prima dell'entrata dei Francesi nella capitale. Alcune di queste vi ritornarono solo dopo il passaggio della città agli Spagnoli, quando Consalvo de Cordoba, essendosi trasferito presso la residenza di Castel nuovo, donò il Catel capuano alle regine superstiti della dinastia.

I più bei versi di Partenope sono dedicati al ricordo di Isabella, che dovette ricorrere alla sua dignità regale, per assistere alla partenza del marito Federico per l'esilio francese:

Poiché, viva, il tuo Re veder potesti,
pien di sdegno, d'amore e di pietate,
scender al mar con gli occhi alteri e mesti,
E de l'Enario ciel le vele infiate
con gli occhi prosegui con l'onde amare,
che ne portar le tue ricchezze amate;
poiché, senza morir, potesti stare
col viso forte, intento a la marina,
finché già non vedesti altro che l mare⁹⁷.

È qui per la prima volta accennato il motivo dell'allontanamento per mare dell'amato, *topos* che sarà ripreso nel IV canto con la narrazione della metamorfosi della sirena Inarime nell'isola d'Ischia, a causa del dolore per la partenza dell'amica Luna. È nell'ultimo canto che le vicende storiche del Regno si fondono al racconto mitologico, quando il poeta, raccontando il mito eponimo della nascita di Ischia, riassume la sua vicenda personale, rivelata nell'*Endimione*, e quella della regina, nell'episodio di Inarime, tramutata a causa del dolore d'amore in «duro scoglio», tanto da divenire *exemplum* di un dolore universale che coinvolge tutti, sovrani, poeti e figure semidivine.

Dopo aver ricordato le quattro regine superstiti, Partenope nomina l'ultima Isabella, duchessa di Milano e vedova di Gian Galeazzo Sforza, provata fortemente dall'avversa fortuna per essere stata privata della legittima eredità del ducato di

sorella Costanza, duchessa di Francavilla, con alcuni nipoti tra i quali il futuro eroe di Pavia Francesco d'Avalos. Era una eletta compagnia di spiriti, a cui la tragedia recente delle loro Casate aggiungeva un fascino tutto particolare [...] Poi nell'estate del 1502 l'augusta raccolta di esuli regine si disciolse per il sopraggiungere della peste. La regina Isabella rientrò in Napoli, ove le fu assegnato un appartamento nel tetro Castel dell'Ovo, che essa lasciò dopo breve tempo, recandosi in Francia a raggiungervi il marito insieme ai figli. Beatrice d'Ungheria e Isabella di Milano rimasero invece a Ischia, insieme ai d'Avalos, e poterono così assistere a distanza alla partenza dei francesi e alla loro sostituzione da parte di quegli spagnuoli che li avevano sconfitti».

⁹⁷ *Metamorfosi*, II, 61-69.

Milano e insieme del regno paterno, in quanto figlia di Alfonso II. Le ultime parole della sirena sono per Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla e contessa di Acerra, anche lei ospite presso il castello d'Ischia, dove ne era la castellana. Al ricordo di Costanza, Partenope non può esimersi dal menzionare il più valoroso e amato dei cavalieri del tempo, Alfonso d'Avalos, capitano dell'esercito al servizio di Ferrandino. Il nome del Marchese getta nella disperazione le Sirene, che come vedove abbandonate dai loro mariti, si lamentano con grida e lamenti che riempiono tutto il luogo. Non solo le loro voci sono corrisposte dagli elementi che le circondano, ma il lamento coinvolge tutti, dalle creature infernali a quelle angeliche. Il pianto delle Sirene diviene così un pianto universale, liberatorio e quasi di catarsi per tutto il male che quella terra aveva sopportato:

«Ai Marchese, ai Marchese!» in voci accese
d'ardente amor, s'udiva. Ogni rivera,
ogni antro rispondeva: «Ai!, ai!, Marchese!...»
Penetrava il clamor la prima spera:
pianser l'infime parti e le soprane,
pianse Plutone ancor, pianse Megea⁹⁸.

Le Sirene, vinte dal dolore, interrompono il loro lamento e Cariteo può tornare a narrare in prima persona la sua storia, preferendo dedicare la restante parte del canto e buona parte di quello successivo al ricordo dell'amato Marchese. L'episodio storico collegato alla morte di Alfonso d'Avalos è arricchito attraverso un sapiente travestimento mitologico, in cui è scomodato perfino Marte, per raccontare di un'uccisione resa possibile grazie al ricorso ad un inganno. La dipartita del cavaliere è interpretata come ricompensa divina agli uomini nobili e valorosi, alla stregua di un privilegio concesso da Dio ai suoi prediletti, che per la loro grande virtù non sono adatti a vivere sulla terra ma a risplendere nel cielo. Il tema dell'apoteosi costituisce il tramite per ricollegarsi alla figura di Ferrandino, il sovrano a lui più caro, a cui dedica la seconda metà del III canto. Dai versi dedicati al Re emerge il profondo dolore provato per la morte immatura, di poco successiva a quella di Alfonso, che Cariteo a distanza di anni continua a portare nel cuore. Sempre attraverso il tema

⁹⁸ *Metamorfosi*, II, 103-108.

dell'apoteosi⁹⁹, si ha un ultimo riferimento alle vicende storiche nella chiusa del III canto, con l'elogio del padre di Ferrandino, Alfonso II, per la sua epica vittoria contro i Turchi ottomani del 1481, il cui spettro nel XV e XVI secolo aveva terrorizzato e continuava a terrorizzare l'intera Europa:

E nei siderei campi, ove si rende
per seme de vertù frutto di gloria,
frutto ch'ogni altro di dolcior trascende;
del tuo padre immortal cantan l'istoria,
ch'Italia liberò da Turchi immani;
onde in silenzio lui lieto si gloria,
e spregia i perituri regni umani¹⁰⁰!

II.7 La commemorazione di Alfonso d'Avalos e di Ferrandino

Alla rievocazione degli ultimi giorni della dinastia aragonese, raccontata attraverso il lamento di Partenope, Cariteo fa seguire un'ampia sezione narrativa dedicata alla celebrazione del marchese di Pescara, Alfonso d'Avalos. Dopo aver ricordato la presenza ad Ischia delle regine aragonesei, la sirena nomina Costanza, sorella del cavaliere, tra le dame più ammirate e rinomate del primo Cinquecento napoletano¹⁰¹. Proprio a lei, dopo la morte del fratello Innico, era toccato il delicato ruolo di castellana d'Ischia, titolo che aveva saputo onorare guidando l'eroica resistenza dell'isola ai Francesi, durata ben quattro mesi¹⁰². Costanza, decantata ampiamente nei testi poetici di importanti autori del secolo¹⁰³, fu tra le donne più note del tempo,

⁹⁹ TATEO, *Le Metamorfosi di Chariteo...* cit., p.135.

¹⁰⁰ *Metamorfosi*, III, 136-142.

¹⁰¹ Sul cenacolo d'Ischia nella prima metà del XVI secolo cfr. T. TOSCANO, *Letterati, corti, accademie: la letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Loffredo, Napoli 2000; S. THERAULT, *Un cénacle humaniste de la Renaissance autour de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*, Sansoni: Firenze, M. Didier: Paris, 1968.

¹⁰² Su Costanza d'Avalossi veda la voce «Costanza d'Avalos, principessa di Francavilla», a cura di C. MUTINI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. IV, Roma 1962.

¹⁰³ Vedi il contributo di B. CROCE, *Un canzoniere d'amore per Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla*, in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, Bari 1953, vol. I, pp. 158-165.

grazie al prestigio culturale che assunse la sua corte all'indomani del tramonto della dinastia aragonese, che fece di Ischia un luogo di attrazione e di riferimento per la classe intellettuale della Napoli cinquecentesca. Venuto meno il prestigio culturale dell'Accademia, dopo la morte del Pontano, e mancando una corte in cui riconoscersi, gli intellettuali rivolsero le loro attenzioni al cenacolo d'Ischia, dove, grazie all'amore per le lettere e per le arti di Costanza e Vittoria Colonna¹⁰⁴, si era ricreato quel medesimo ambiente cortigiano, vitale per la vecchia e nuova generazione di poeti in cerca di riferimenti, dopo il crollo del 1502.

Sembra verosimile che anche lo stesso Cariteo, in seguito al ritorno a Napoli, abbia frequentato la corte di Ischia¹⁰⁵, divenendo uno degli artisti più apprezzati ed imitati, per via della componente petrarchista dell'*Endimione*, ampiamente coltivata dalla nuova generazione di poeti¹⁰⁶. La riverenza nutrita dal nostro per l'affascinante Costanza, vedova di Federico del Balzo e unica superstite dei d'Avalos, da tempo protettori del poeta, dovette ispirarlo nella composizione di alcuni testi¹⁰⁷, molti dei quali rivolti alla dama nel tentativo di confortarla per i lutti susseguitisi. Tra questi componimenti è doveroso ricordare almeno la lunga *consolatio*, scritta all'indomani della morte dell'ultimo fratello, Innico. Il canto, dal titolo *Cantico per la morte de don Innico de Avelos marchese del Vasto*, composto presumibilmente dopo il 1503, anno della morte del cavaliere, fu un estremo omaggio inviato a Costanza e insieme

¹⁰⁴ Sulla poetessa Vittoria Colonna cfr. la voce a cura G. PATRIZI, di in Dizionario Biografico degli Italiani Treccani, vol. 27, 1982. A. BERNARDI AMY, *La vita e l'opera di Vittoria Colonna*, Firenze 1947;; R. CARBONE, *Vittoria Colonna d'Avalos marchesa di Pescara*, Ianieri, Pescara 2009; F. Flora, *Gaspara Stampa ed altre poetesse del Cinquecento*, Nuova Accademia, Milano 1962, 180-198; Sulla permanenza a Napoli di Vittoria Colonna cfr S. THERAULT, *Un cenacle humaniste...* cit.

¹⁰⁵ Come asserisce anche PARENTI: «Cariteo, negli ultimi anni, fece sicuramente parte della brillante società aristocratica e intellettuale riunita intorno alla castellana di Ischia», in *Benet Garret...* cit., p. 122.

¹⁰⁶ Spiegano DE BLASI, VARVARO, in *Napoli e l'Italia meridionale...* cit., p. 373: «Il petrarchismo napoletano, che come fenomeno letterario dura per l'intero secolo e anche oltre, non si configura come un'esperienza unitaria e compatta, ma si distribuisce sui diversi livelli della stretta regolarità classicista, della ricerca di artifici stilistici innovativi e della scrittura vissuta come gioco». Per un approfondimento vedi G. FERRONI, A. QUONDAM, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza nella lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Bulzoni, Roma 1973; RAIMONDI, *Il petrarchismo...* cit., pp. 95-123.

¹⁰⁷ Il rapporto che Cariteo istituisce con Costanza è molto singolare, chiamata a confidente delle sue pene amorose per la bella Luna. Oltre alla misteriosa Luna, la donna più omaggiata nei versi del poeta è la Duchessa; cfr. *Endimione*, sonetti XCVIII, CX, CXI, CXII, CXXXIII, CXXXVI, CLVIII e CLXV; oltre ai versi delle *Metamorfosi* (II, 85-93), la ritroviamo nei versi conclusivi della *Pasca*, tutti dedicati all'esaltazione delle sue virtù (VI, 109-147) e nel canto composto proprio per Costanza in occasione della morte dell'ultimo fratello, Innico d'Avalos.

alla vedova Laura Sanseverino¹⁰⁸. Nel testo in questione è ripercorsa tutta la lunga serie di lutti che nel giro di un ventennio aveva decimato la famiglia d'Avalos. Oltre ad Innico e ai genitori di Costanza, sono così ricordati più distesamente Alfonso, Rodrigo, Martino e Ippolita, tutti deceduti tra il 1984 e il 1503.

Anche in questo scritto, che l'autore deve aver composto tenendo presente il precedente poema delle *Metamorfosi*, il ricordo del marchese Alfonso è legato al tema della fama, quest'ultima rappresentata secondo la descrizione virgiliana¹⁰⁹ come un'entità che con cento bocche si fa portavoce del valore immortale di Alfonso. Ritornano in questi versi gli accenti alle abilità belliche del Marchese e la spiegazione della sua morte con l'intromissione fraudolenta di Marte:

O de gli Aveli excelsi et triomphali
Excelso honore, Alfonso, o gran Marchese!,
Essendo tu de le cose immortali,
Chi crederà che mai morte ti prese,
Et che sian teco in breve urna sepolti
Tanti trophai, tant'alte, strenue imprese?
Cento occhi, cento lingue et cento volti
Mostra la fama tua, ch'al mondo grida,
Vociferando gli atti, chiari et molti.
Quanto più l'huom nel cor forte si fida,
Tanto men può schifare il tradimento
Del terror de gli human, Marte homicida.
Consumar mi conven sempre in lamento,
Per dar camino al duol, che 'l cor mi rompe,
Ch'altro remedio è vano al mio tormento¹¹⁰.

Questi versi del *Cantico*, redatti per consolare l'affranta Costanza dopo l'ennesima disgrazia, sembrano svolgere in un minor numero di endecasillabi ciò che costituisce uno dei momenti principali del poema delle *Metamorfosi*, tutto articolato, nella sua sezione centrale, sul ricordo del marchese Alfonso d'Avalos.

A metà del II canto, commentando l'ingiusta sorte di Isabella d'Aragona, sposa e vedova di Gian Galeazzo Sforza, costretta ad assistere nell'arco di pochissimi anni alla contemporanea perdita del ducato di Milano e del regno paterno¹¹¹, Partenope nomina colei che più fra tutte le celebri dame del secolo sembrava essere stata

¹⁰⁸ Sempre in occasione della morte del Marchese, Cariteo aveva indirizzato il sonetto CXIII a Laura Sanseverino.

¹⁰⁹ Pércopo, *Le Rime...* cit., vol. II, p. 342n.

¹¹⁰ Cariteo, *In morte de don Innico de Avelos marchese del Vasto*, 43-57.

¹¹¹ Vedi *Metamorfosi*, II, 76-84.

dimenticata dalla cieca fortuna, Costanza d'Avalos, vittima inerme, come gli eventi parevano dimostrare, dell'instabile sorte. Accordandosi alla tipica credenza dell'affinità del nome con il temperamento degli esseri umani, Cariteo chiama Costanza, la sola che può «guardar con mente immota»¹¹², a giudicare la dissoluzione del Regno, essendo l'ultima rappresentante di quella roccaforte aragonese radunatasi ad Ischia prima della disfatta generale. Proprio in virtù della sua fermezza d'animo, che le aveva permesso di resistere dignitosamente ai molti colpi inferti dalla sinistra fortuna, la donna è ricordata come baluardo dell'isola, espressione di quella fedeltà alla causa aragonese, che il poeta non si stanca di omaggiare, ritraendola come una dolcissima sirena, ma anche come una belligerante Diana o più semplicemente come musa ispiratrice¹¹³:

O Costanzia, per cui l'Aonio fonte
Febo dispregia e quel beato Eurota,
e cole l'alto, arguto Enario monte,
tu sola puoi guardar con mente immota
come fortuna fa tragiche scene,
nel teatro di sua volubil rota!
Dolcissima tra più dolci Sirene,
Diana in selva, e sacra Vesta in ara,
Carite in Pafo, e Musa in Ippocrene¹¹⁴.

Congiuntamente a Costanza, il pensiero delle Sirene va ad Alfonso, così ingiustamente osteggiato dalla Fortuna. Dal verso II, 96 al verso III, 78, la parte centrale del poema è dedicata alla commemorazione di capitano, che non avviene tramite il canto delle Sirene, interrotto improvvisamente per l'eccessivo dolore delle creature marine, manifestato con urla e pianti, ma attraverso la narrazione del poeta, il quale approfitta dell'interruzione della voce di Partenope per riprendere la parola e raccontare una vicenda che l'aveva coinvolto direttamente. Infatti è l'autore stesso a

¹¹² *Metamorfosi*, II, 88.

¹¹³ Quest'ultima caratterizzazione spiega anche la presenza del termine *Aonio*, quasi sempre adoperato nei versi con i quali Cariteo omaggia la dama (cfr. anche il son. CXXXIII, 2). L'aggettivo riporta alla fonte Aganippe, che sgorga dal monte Elicona, secondo la tradizione sorgente sacra ad Apollo e alle Muse. Quasi sempre, come anche nelle stesse *Metamorfosi*, Costanza è considerata dal poeta la decima musa della poesia, come afferma esplicitamente in *Pasca*, VI, 142-144: «In numero sarà decima Musa, / prima in honor, ne l'Heliconio colle: / gratia celeste in pochi al mondo infusa». Ciò sembrerebbe motivare il costante riferimento alla fonte Aganippe (cfr. anche in *Endimione* i sonetti CLXV e XCVIII).

¹¹⁴ *Metamorfosi*, II, 85-93.

rivelare la sua intimità con il Marchese, raccontando dei molti rimproveri, al fine di mettere in guardia il capitano dai pericoli che sembrava ignorare, nei giorni concitati dell'assalto al monastero di Santa Croce¹¹⁵. Le raccomandazioni di Cariteo, stando a quello che lo stesso poeta riferisce, furono ignorate dal d'Avalos, troppo desideroso di vincere i nemici francesi e restituire il Regno al suo re Ferrandino. La *fidelitas* verso il caro Ferrandino, la cui amicizia è largamente attestata nelle cronache e nei resoconti del tempo¹¹⁶, è un altro elemento che il poeta catalano non si stanca di sottolineare, accennando nel testo perfino alle preoccupazioni del Re per il destino del Marchese. Con la prima parte del racconto (II, 95-187) il poeta rievoca i momenti precedenti alla morte del condottiero: le preoccupazioni del poeta sono puntualmente respinte dal valente cavaliere, desideroso di acquistare gloria e incurante perfino della morte. La concezione della gloria e della fama che anima il Marchese è tutta rinascimentale e cortigiana, acceso da un forte desiderio di adempiere ai propri doveri di cavaliere. Alfonso spiega al Cariteo di essere pronto anche ad affrontare la morte, in quanto è più che consapevole che questa sia la condizione necessaria per partecipare alla gloria dei cieli. Il Regno celeste diviene in questa prospettiva la ricompensa per le anime degli uomini giusti e valorosi, compenso a cui aspira lo stesso Alfonso, pronto ad immolarsi per la causa aragonese. Ciò che più spicca nel ritratto disegnato da Cariteo è l'indiscussa fedeltà verso il proprio sovrano. Il capitano si dichiara apertamente disposto a dare la propria vita pur di serbare la parola data a Ferrandino e portare a termine quanto iniziato. In questa caratteristica del nobile Marchese, che più volte Cariteo si preoccupa di evidenziare, sembra adombrata una più sottile critica alla società contemporanea, soprattutto a quella militare, dominata da capitani di ventura e mercenari, che sembrano ignorare il significato dell'antica fedeltà feudale¹¹⁷. Infatti il giudizio negativo verso questo tipo di figure serpeggia un po' per tutto il XV e XVI secolo negli scritti che trattarono

¹¹⁵ Sui riferimenti storici all'episodio dell'agguato del Marchese cfr. le note ai vv. 112-119 di *Metamorfosi*, II.

¹¹⁶ Cfr. le pagine, e i riferimenti storiografici ivi contenuti, su Alfonso d'Avalos di R. COLAPIETRA, *7 settembre 1495: morte eroica e trasfigurazione letteraria del marchese di Pescara*, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento meridionale, Napoli 1991, pp. 34-40.

¹¹⁷ Molto interessante è l'affresco della società rinascimentale delineato nella raccolta di contributi a cura di E. GARIN, *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Bari 1989, a cui rimando per il saggio di M. MALLET, *Il condottiero*, pp. 45-72.

dell'argomento, sino alle opinioni di Machiavelli e Guicciardini, esposte quando il pericolo tangibile delle invasioni straniere sembrava estendersi a tutta la Penisola¹¹⁸.

Cariteo intreccia varie tematiche tipicamente rinascimentali: al desiderio di gloria subentra il *fatum*, invocato per spiegare una sorte altrimenti poco comprensibile¹¹⁹; al destino deciso dalla sorte avversa si accompagna la risolutezza del capitano, sprezzante del pericolo e promotore di un tipo di vita attiva, versata al raggiungimento della gloria e del bene per il Regno. Le parole del capitano sembrano riecheggiare la prospettiva ciceroniana della vita nell'aldilà che si legge nel *Somnium Scipionis*¹²⁰. Anche in questo brano della sezione conclusiva del *De re publica*, l'immortalità concessa alle anime dei valorosi è la ricompensa per una vita spesa in nome della patria. Scipione l'Africano, vincitore di Annibale, apparso in sogno al nipote Scipione Emiliano spiega a questi in che modo la morte, vera liberazione dalle catene del corpo, costituisca un trionfo per le anime degli uomini onesti e valorosi, che hanno trascorso la loro vita nel rispetto della giustizia, dei valori romani e soprattutto della *res publica*¹²¹. Cariteo ripresenta in questi versi la stessa situazione del *Somnium* ciceroniano, reinterpretando le parole dell'Africano alla luce della

¹¹⁸ MALLET, in *Il condottiero* cit., p. 46, nota che «con Machiavelli e Guicciardini la condanna dei condottieri giunse ad un nuovo “crescendo” allorché le gesta eroiche e la professionalità militare, riconosciute suo malgrado da Bruni e dai suoi contemporanei, sembrarono dimenticate nel disastro della marcia di Carlo VIII su Napoli e della facile conquista di Milano da parte di Luigi XII».

¹¹⁹ Questi argomenti sono al centro dei dibattiti umanistici. Sono numerosi i trattati dedicati all'analisi della fortuna, del libero arbitrio degli uomini, degli influssi astrologici nel determinare i caratteri o le inclinazioni degli individui. Vedi su questo argomento quanto esposto nel paragrafo successivo.

¹²⁰ Sul *Somnium Scipionis* cfr. la valida edizione a cura di A. INTAGLIATA, *Somnium Scipionis*, Talia Editrice, Torino 2001.

¹²¹ CICERONE, *Somnium Scipionis*, VI, 14-16: «Hic ego, etsi eram perterritus non tam mortis metu quam insidiarum a meis, quaesivi tamen viveretne ipse et Paulus pater et alii, quos nos extinctos arbitraremur. Immo vero inquit hi vivunt, qui e corporum vinculis tamquam e carcere evolaverunt, vestra vero quae dicitur vita mors est. Quin tu aspicias ad te venientem Paulum patrem? Quem ut vidi, equidem vim lacrimarum profudi, ille autem me complexus atque osculans flere prohibebat. Atque ego ut primum fletu represso loqui posse coepi, 'Quaeso' inquam, 'pater sanctissime atque optime, quoniam haec est vita, ut Africanum audio dicere, quid moror in terris? quin huc ad vos venire propero?' 'Non est ita' inquit ille. 'Nisi enim deus is, cuius hoc templum est omne, quod conspicias, istis te corporis custodiis liberaverit, huc tibi aditus patere non potest. Homines enim sunt hac lege generati, qui tuerentur illum globum, quem in hoc templo medium vides, quae terra dicitur, iisque animus datus est ex illis sempiternis ignibus, quae sidera et stellas vocatis, quae globosae et rotundae, divinis animatae mentibus, circulos suos orbisque conficiunt celeritate mirabili. Quare et tibi, Publi, et piis omnibus retinendus animus est in custodia corporis nec iniussu eius, a quo ille est vobis datus, ex hominum vita migrandum est, ne munus humanum adsignatum a deo defugisse videamini. Sed sic, Scipio, ut avus hic tuus, ut ego, qui te genui, iustitiam cole et pietatem, quae cum magna in parentibus et propinquis, tum in patria maxima est. Ea vita via est in caelum et in hunc coetum eorum, qui iam vixerunt et corpore laxati illum incolunt locum, quem vides' (erat autem is splendidissimo candore inter flammam circus elucens), 'quem vos, ut a Graiis accepistis, orbem lacteum nuncupatis».

rivelazione cristiana, messa in evidenza dalla ripresa dei alcuni versetti dell'*Apocalisse* di Giovanni (XIX, 9 e 17) e del *Vangelo* di Luca (XIV, 15)¹²²:

...Colui che sobrio prande,
ne la mensa regal cena con Cristo,
e gusta dolci angeliche vivande.
Per gire in cielo, in terra or fama acquisto,
non per viver tra voi, poco l'externo
pregiando, il proprio ben solo conquisto.
Fugge l'irreparabil tempo eterno,
talché ciascuno affatigar si deve
in dar la vita al nome sempiterno:
Col bel morir s'allunga il viver breve¹²³!

In realtà, la particolare atmosfera di questo canto, così come il colloquio tra il Marchese e il fedele poeta catalano, sembrano essere stati ispirati da un altro componimento, scritto a ridosso della morte del d'Avalos da Sannazaro¹²⁴, che per primo rielaborò il triste avvenimento in un testo, oggi facente parte della raccolta *Sonetti e canzoni*, dal titolo *Visione in la morte de l'Illustrissimo Don Alfonso d'Avalo Marchese di Pescara*¹²⁵, composto tra il 1495 e il 1497, come si può supporre per la presenza di un riferimento ad Ippolita, in quel tempo ancora sotto la tutela di Costanza¹²⁶.

¹²² Per i rimandi ai testi sacri si veda la nota al canto II, 124.

¹²³ *Metamorfosi*, II, 133.

¹²⁴ Perciò per primo individuò la fonte sannazariana; cfr. *Introduzione a Le Rime... cit.*, p. CLX.

¹²⁵ Cfr. Sannazaro, *Son. e canz.*, C (Iacopo Sannazaro, *Sonetti e canzoni, Rime disperse*, in Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Laterza, Bari 1961). Da questo momento ci si riferirà sempre all'edizione di Mauro per i testi del Sannazaro citati. Cfr. Pontano in *Tum.*, I, 3; (Ioannis Ioviani Pontani, *De Tumulis*, a cura di M. Monti Sabia, Liguori, Napoli 1974) rese omaggio al Marchese: «Arma manu tibi capta et victo ex hoste trophaea / Haec tibi marmorea erunt, haec tibi erunt tituli; / Hoc tibi Mars statuit, statuit bellona sepulcrum, / O Davale, haec cineri debita busta tuo. / His, Alfonse, iaces ornatus et obrutus armis: / Arma tibi tumuli, tela tibi tituli». Nel componimento si ha un primo accenno alle responsabilità di Marte nella morte del capitano.

¹²⁶ È ciò che sostiene COLAPIETRA, in *7 settembre 1495. Morte eroica...cit.*, p. 50, che antepone la stesura del testo prima del 1499, data presunta delle nozze tra Ippolita e Carlo d'Aragona, che deduce dalla testimonianza della «lettera del 23 settembre 1499 di re federico ad Innigo d'Avalos marchese del vasto per sollecitarlo a venire a Napoli per le nozze della sorella Ippolita con Carlo d'Aragona, figlio di Enrico marchese di Gerace, e perciò nipote illegittimo di re Ferrante, e fratello del cardinal Luigi». Colapietra poi anticipa la data *post quem* della *Visione* al 1497, in quanto «l'accenno a Rodrigo conte di Montedorisio ancora vivo sposta poi ulteriormente la data ante la morte di quest'ultimo, gennaio 1497, combattendo contro i Della Rovere nella valle del Liri, ad Isola». A queste supposizioni di Colapietra si potrebbe aggiungere che l'assoluta assenza di riferimenti alla morte di Ferrandino, avvenuta il 7 ottobre del 1496, a cui Alfonso predice, erroneamente, un'esistenza ricca di trofei e di gloria, anticipi la datazione del componimento ai mesi precedenti l'inaspettata morte del re, e quindi tra il 7 settembre del 1495 e il 7 ottobre del 1496.

Nel componimento di Sannazaro, è indiscussa l'influenza del brano ciceroniano. Il poeta di Mergellina, seduto pensieroso su un'altura di Posillipo, si assopisce e viene visitato in sogno dall'anima fulgente del Marchese, morto poco prima, quella stessa notte. Il poeta, che non è al corrente dell'accaduto, stenta a riconoscerlo e apprende la notizia proprio dalle parole del defunto, che fornisce una spiegazione dei fatti avvenuti rivisitando i pensieri ciceroniani espressi nel *Somnium*, e che poi si ritrovano per l'analogia circostanza riutilizzati anche dal Cariteo:

...Amico, io son di vita spento;
ossa e polpe non ho, non prender doglia,
ché del mio stato io son lieto e contento;
ché quella calda et eccessiva voglia,
che sempr'ebbi in mostrar l'intera fede,
non mi fe' mai pregiar la cara spoglia¹²⁷.

Tutta la situazione immaginata da Cariteo nel poema sembra riecheggiare la *Visione* del Sannazaro, a cui riconduce l'ambientazione della vicenda a Posillipo¹²⁸ e lo sconvolgimento dello scenario circostante il protagonista¹²⁹, molto simile al contesto che si ritrova nel canto incipitario delle *Metamorfosi*¹³⁰. Cariteo, rispetto alla *Visione* narrata da Sannazaro, varia alcuni elementi e ne introduce di nuovi: la condizione onirica viene rinviata al IV canto, mentre risalta l'inserimento del gruppo di Sirene, figure molto legate alla tradizione partenopea, su cui sovrasta il personaggio di Partenope. Inoltre nelle *Metamorfosi* è Cariteo stesso a raccontare la tragedia del marchese Alfonso, di cui racconta le ore precedenti la morte, facendo riferimento agli ammonimenti suoi e del re Ferrandino, elemento questo che riprende dal precedente sannazariano¹³¹. Poco prima di concludere il canto, come si legge anche

¹²⁷ Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, C, 71-76.

¹²⁸ Ivi, C, 2-4: «Scorto dal mio pensier fra i sassi e l'onde, / fermato er'io su la vezzosa falda / che Pausilipo in mar bagna et asconde»

¹²⁹ Ivi, 11-19: «E parvemi veder d'un vivo sasso / un foco uscir, che 'l mondo tutto ardea / e poi seccava il mar di passo in passo. / E mentre gli occhi in ciò fermi tenea, / vidi nel mezzo suo fendersi il cielo / e gridando fuggir la bella Astrea. / Per l'ossa mi sentiva un freddo gelo, / vedendo la ruina sì repente, / et in odio tenea lo mortal velo».

¹³⁰ *Metamorfosi*, I, 37-42: «Coruscar vidi l'ciel tutto di lampi ; / del gran Giove furea l'aspra consorte / per li tratti de l'aer, vasti e ampi. / Quant'io vedea, portento era di morte; / tal ch'io temeva il mio postremo fine, / ché d'improvviso un mal sempre è più forte»

¹³¹ Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, C, 80-86: «Il qual, vedendo in me tal fiamma accesa, / cercò, sì come tu, di mitigarla; / ma la voce da me non era intesa. / Et or forse in me pensa e di me parla, / forse dubita ancor ne la mia vita, / e pur non sa che più non pòte aitarla», e poco più avanti, «Questo è l'onor

nella *Visione*¹³², Cariteo ricorda, attraverso un sapiente riuso delle immagini dantesche, lo stordimento e il dolore che aveva provato, quando gli venne comunicata la tragedia accaduta al Marchese.

Qual uom che sogna cosa che l'infesta,
E sognando vorria che sogno fosse,
E pugna per destarsi, e non si desta;
Tal io rimasi; e tanto mi commosse
quel mal, ch'io fui di me subito fora,
per la doglia mortal che mi percosse.
Poi ch'io non fui del tutto extinto allora,
Che fortuna a virtù fe' sì gran torto,
Non si può dir che di dolor si mora!
In quel punto io non fui vivo, né morto,
Ma di vita e di morte in tutto privo,
Perduto il mio presidio e l mio conforto¹³³.

Il resoconto sull'uccisione del Marchese, che viene riferita attraverso il tema dell'apoteosi, definito da Tateo «il corrispettivo religioso della naturalistica metamorfosi degli esseri umani in esseri animati o inanimati della natura»¹³⁴, ha luogo solo nel III canto. Sin dall'inizio Cariteo dà importanza primaria allo stratagemma architettato per uccidere il capitano, facendone addirittura l'elemento portante della sua trasfigurazione dell'evento. Nella finzione poetica di Cariteo l'artefice della frode meschina è il dio della guerra, Marte, scomodato dall'alto dell'Olimpo per motivare un'uccisione altrimenti poco plausibile. Il valente cavaliere diviene così vittima della gelosia del dio, che riscontrando nelle campagne militari in Alfonso un temibile rivale, decide di calarsi nei panni di un comune mercenario dell'esercito francese per sfidarlo ed ucciderlo in battaglia. L'episodio, che prende spunto dal V libro dell'*Iliade*, tutto incentrato sul duello tra Diomede e Marte, viene così arricchito attraverso il mito, che serve all'autore per far risaltare le qualità militari di Alfonso, ma anche le sue virtù morali e il suo indomito coraggio, che nella

che del ben far s'aspetta: / mostrar per gloria le corusche piaghe, / poi che non lice in ciel cercar vendetta. / Però prega per me c'omai s'appaghe / il mio signor, e di' ch'io mi ricordo / de le parole sue dolci e presaghe. / Ma 'l pensier cieco e 'l desiderio ingordo / tenean la mente mia tanto offuscata, / che tutto era narrar fabule al sordo. / Diraili ancor che lieta et impensata / vittoria al suo favor spiegherà l'ale, quando da lui sarà più desiata; / onde con fama eterna et immortale / alzarà insino al cielo i suoi trofei; / e fia il gran nome a' suoi gran gesti eguale».

¹³² Anche nel componimento di Sannazaro si rende conto di essere al cospetto dell'anima del Marchese Sannazaro, *Sonetti e canzoni*, C, 11-13: «Parvemi l'accidente orrendo e strano, / e ritirando il piè, gittai un grido, / qual uom che per dolor diventa insano».

¹³³ *Metamorfosi*, II, 166-177.

¹³⁴ TATEO, *Le Metamorfosi di Chariteo...* cit., p. 135.

finzione poetica non viene meno neppure dopo il riconoscimento della vera identità del nemico:

Venne sotto mentite imagin false,
ma fu ben conosciuto in un momento,
ché transformarsi in Cimbro non li valse.
Seco portando orror, di morte ostento,
d'alto cor, l'affrontò senza spavento¹³⁵.

Umiliato nel duello dal capitano, a Marte non resta che ricorrere all'aiuto di Giove¹³⁶, al cui cospetto lamenta l'offesa subita. Pur riluttante alle richieste del figlio, Giove lo licenzia con la promessa di intervenire, riservandosi poi di concedere la giusta ricompensa all'animo del Marchese, venuto a mancare per «fattura santa de Dio»¹³⁷. La morte del Marchese è presentata come un privilegio¹³⁸ concesso da Dio agli uomini virtuosi al fine di ridurre la loro permanenza in un mondo deturpato dagli orrori della guerra. Non può sfuggire l'allusione alla situazione del regno napoletano, celata in questi versi, l'ennesima presa di distanza da quel contesto che appare agli umanisti superstiti quanto mai invivibile.

Or ti conforta, o mente dolorosa:
ché la morte di quei, che son fattura
santa de Dio, nel ciel è preziosa.
Sovente assale i buon morte immatura,
ché 'l ciel non vuol, che l'alma pia sostegna
guerra intestina, sanguinosa e dura.
Poiché di tanto mal la vede indegna,
toglier la suol da mezzo a genti prave:
ché 'n terra serve, in ciel trionfa e regna.
Qual padre, che magior pensier non ave
che liberar d'alcun carcere il figlio
o d'altra servitude, iniqua e grave;
tal è 'l signor, che, quando in quel periglio

¹³⁵ *Metamorfosi*, III, 23-27

¹³⁶ Ibid. Secondo Tateo, in *Le Metamorfosi di Chariteo...* cit., p. 135, «il lamento di Marte presso Giove, come il suo travestimento, sembrano una trascrizione in termini comici dell'apoteosi»; spiega lo studioso: «Quando il dio della guerra lamenta di aver rischiato la morte per opera di un mortale (“Et, s'io non fosse dio, mi avrebbe ucciso”), gli dei si mettono a ridere (“Tacque e si fece allhor tutto vermiglio, / Tanto che nullo in ciel contenne il riso”), come quando lo stesso Marte fu scoperto a far l'amore con Venere, appunto come un comune mortale. Il fatto era narrato da Ovidio (superi risere, diuque / haec fuit in toto notissima fabula caelo)».

¹³⁷ *Metamorfosi*, III, 80-81.

¹³⁸ TATEO, *Le Metamorfosi di Chariteo...* cit., p. 136.

gli animi puri, intègri, adven che veggia,
uscir gli fa di quel fero bisbiglio¹³⁹.

La morte, conseguenza dell'intervento divino di Giove e della *fraus* messa in atto da Marte, è accettabile, e in parte spiegabile, solo in questa prospettiva, che verrà ripresa e sviluppata con maggiore intensità nei versi seguenti, quando l'autore si troverà a dover giustificare la, di poco successiva dipartita del re Ferrandino, ma anche degli altri fratelli di Alfonso, tutti accomunati da una fine prematura.

La scomparsa del Marchese era stata compianta da Cariteo anche nell'*Endimione*, in un sonetto composto tra il 1495-96, a ridosso degli eventi che portarono al luttuoso avvenimento, e dunque contemporaneo alla stesura della *Visione*.

Nel tempo, ch'accendea l'impio Mavorte
l'alto Aragonio Re contra 'l Francese,
vide tra gli altri armato un gran Marchese,
che de virtù vincea l'humana sorte.
D'invidia punto dunque, orrendo e forte,
tre volte l'assaltò con arme accese;
tre volte tornò indietro, e si difese
con quello scudo, in cui non può la morte.
Ricorse allora a l'arti fraudolente,
e di notte il ferio con duro strale,
credendo averlo extinto eternamente.
Ma peggio fe' per sé; che, del mortale
carcer disciolto, or quel Marchese ingente
lo vince in ciel: ché'n ciel fraude non vale¹⁴⁰.

Nel testo si trovano per la prima volta accennati tutti gli elementi fondanti il mito del Marchese e poi adoperati nella successiva rielaborazione delle *Metamorfosi*: l'invidia di Marte, geloso delle virtù militari di Alfonso, il duello con il dio, l'uccisione ottenuta con l'inganno, la freccia scagliata nella notte oscura e soprattutto il tema di ascendenza pitagorica, ma decisamente attuale nella riflessione filosofica del secondo Quattrocento, della morte considerata come liberazione dell'anima dal carcere terreno. Questa tematica, molto sentita dal Cariteo negli scritti successivi al 1500, in realtà si ritrova sin dalla prima stesura dell'*Endimione*, come nella canzone *Aragonia*, in cui l'autore immagina l'assunzione in Cielo dell'anima di Giovanna I,

¹³⁹ *Metamorfosi*, III, 79-93.

¹⁴⁰ Cariteo, *Endimione*, son. CLII.

finalmente libera di ritornare alla sua vera casa, dopo una lunga e felice permanenza terrena¹⁴¹.

Lo stesso concetto era stato adoperato anche nella canzone XIII, scritta in occasione della morte della madre di Alfonso, Antonella d'Aquino¹⁴². Con parole simili, il poeta cercava di consolare l'amico e protettore per la perdita della madre, esortandolo a considerare il decesso non come la fine, ma come la liberazione dell'anima:

Non, (come alcun si crede) può chiamarsi
interito la morte,
ma d'una in altra vita un commigrare;
un salir d'una bassa in alta sorte;
un dolce liberarsi
d'atra pregon, a l'anime preclare¹⁴³.

È interessante notare in che modo il tema neoplatonico della trasmigrazione delle anime sia già presente in Cariteo dal 1494 circa, ben prima della dominante influenza platonica del primo Cinquecento. L'inclinazione per questo tipo di tematiche sarà molto forte soprattutto negli ultimi anni di vita del poeta, sempre più dedito agli studi filosofici ed in particolare cabalistici ed esoterici, come si deduce dall'abbondante presenza di argomenti afferenti a questi saperi nei sonetti stampati nella seconda edizione, come anche nelle restanti opere, redatte dopo il 1500. Ulteriore conferma dell'interesse di Cariteo per questo genere di letture si ritrova in un passo del dialogo *Aegidius* di Pontano; nel testo in questione, che riproduce una delle tante discussioni dell'Accademica, Cariteo afferma di essere stato conquistato dalla lettura del libro di Ermete Trimegisto, di cui si dichiara seguace, e di aver addirittura accantonato i suoi studi su Platone per approfondire le verità rivelate dalla lettura del *Corpus Hermeticum*¹⁴⁴. Nella discussione sull'insegnamento di Egidio, che sostanzialmente

¹⁴¹ Ivi, canz. VI, 222-225: «Et poi che sia arrivata / come nave nel porto, al suo bel fine, / dal cieco carcer sciolta & liberata, / ritornerà qua su, lieta e liberata».

¹⁴² La canzone è successiva alla morte di Antonella, che le fonti indicano precedente al 1494. Cfr. Pércopo, *Introduzione a Le Rime...* cit., vol. I., p. CLVIII, e vol. II, p. 163.

¹⁴³ Cariteo, *Endimione*, canz. XIII, 17-22.

¹⁴⁴ Nell'*Aegidius*, Cariteo espone sinteticamente la dottrina di Ermete, soffermandosi sui concetti di creazione e redenzione del genere umano. Sempre tramite Cariteo, apprendiamo nel dialogo, l'interesse suscitato nel poeta dalla lettura del *Corpus Hermeticum*, letto anche dagli altri accademici; cfr. G. Pontano, *Aegidius*, a cura di TATEO, cit., §38, p. 90: «Vos igitur qui hic adestis, viri optimi, sic accipite: Hermetem illum, quem vetustas ob ingenii divinitatem agnominavit Termaximum, his ipsis diebus suis me armis, suis item telis instruxisse meque illius iurasse in verba; itaque Platone relicto ex

contrappone le speculazioni egidiane a quelle di matrice aristotelica di Pontano, Cariteo, invitato a prendere parola proprio da questi, si fa portavoce delle posizioni del generale agostiniano, riflettendo sulla creazione del mondo e in particolare sul significato salvifico del sacrificio di Cristo, che si fece uomo per poi morire con l'obbiettivo di redimere l'umanità e salvarla dalla dannazione, considerata morte eterna:

cumque ut deus et homo aliquandiu versatus esset inter nomine, mori denique pro salute hominis voluit, atque ut deus et homo liberare nomine a morte perpetua maximeque miserabili constituit.

Itaque ut verbum ipsum principium fuit creationis et mundi et hominis, sic et principium etiam eiusdem a mortis tenebris ac miseriis vindicandi. Nec mirum hoc ulli bene instituto divinaeque caritatis observant videtur, si consideraverit verbis etiam hominum ipsorum alios iam iam in mortem prolabentes in vitam e morte restitutos, alios, dum pati contumeliosa nequeunt verba, mortem sibi ipsos conscivisse. Quod si nulla maior est hominis vis ac facultas, quam quae constat e verbis, mirum si dues verbo suo mundum primo constituit procreavitque hominem, deinde verbo etiam illum suo mundum primo vindicavit ab interitu miserabili restituitque ad vitae munera etiam coelestis ac perbeatae?¹⁴⁵

L'intervento del Garret, che segue subito dopo il ricordo di Sannazaro (§35-37), in quel medesimo tempo in Francia, appare come una puntuale risposta ai ragionamenti di stampo naturalistico di Pontano e Puderico, di cui quest'ultimo è portavoce. Nel dialogo è lo stesso Cariteo a rappresentare il pensiero del monaco agostiniano, il quale, secondo un'ottica platonico-cristiana, considerava la morte come un momento di liberazione dell'anima dalle catene del corpo, di contro all'interpretazione pontaniana, decisamente aristotelica, che voleva la partecipazione della materia corporea congiunta all'anima nella vita ultraterrena¹⁴⁶.

hoc die militiam eius sequor. Quae autem, Ioviane, mussitantem me de eius lectione animadvertisti, haec quidem sunt, si modo eius ipsius libri, qui nunc versatur in minibus, Hermes ipse est auctor».

¹⁴⁵ Ivi, §42-43, p. 96. La posizione di Cariteo è in netto contrasto con quelle di Pontano e Puderico.

¹⁴⁶ Elio, uno dei personaggi dell'*Aegidius* espone sinteticamente le due teorie sull'anima nella vita ultraterrena: «Duplicem esse prisci illi hominis vitam arbitrati sunt, et quae duceretur cum corpore simul a animo et qua animus ipse sine corpore frueretur; nam nefaria haec de animi interitu opinio non dum a sceleratis atque impiis quibusdam viris fuerat tanta cum improbi tate suscitata, ul vitae quidem genus alterum propter corpus sensu bus indigere vellent, tum aliis corporis ipsius instrumentis, alterum vero cum animus se a corpore seiunxisset, absolutum, liberum omnique corporea necessitate vacuum. Quocirca, quam diu animus ipse corpore conclusus teneretur, tanquam illius arctaretur vinculis, veluti in carcerem coniectum, minime vagantem aut liberum esse iudicabant; postquam vero a corpore separatus esset, liberum tunc ac sui prorsus iuris effectum. Haec itaque ipsa illa eius libertas campi sunt elysii, in quibus post solutum carcerem, pro insita vi naturaque felix ac sorte sua contentus diversaretur; quam diu enim a corpore tanquam compeditus teneretur, nec iurisdictione tum sua libere uti eum posse nec quae secum attulisset bona, allis pro divinitate ac iure suo frui. Itaque vitam quae ab

Gli argomenti del trattato pontaniano sono un valido aiuto per intendere il punto di vista dell'autore delle *Metamorfosi*, che nella seconda parte del III canto, per celebrare il Marchese e soprattutto l'amato Ferrandino, utilizza più distesamente gli stessi argomenti. Sulla falsariga dei *Triumphus* petrarcheschi¹⁴⁷, con particolare riferimento al *Triumphus fame*¹⁴⁸, l'autore trova il modo di omaggiare, con versi pieni di riverenza e di amore, il suo Re, ma anche la restante parte della famiglia d'Avalos, che segue la celebrazione di Ferrandino. Riproponendo la struttura dei *Trionfi*, sono ricordati Roderigo, Martino e Ippolita, che appaiono illuminati dalla luce irradiata dall'anima fulgente di Ferrandino, da intendersi come estremo omaggio alla duchessa Costanza.

Ma i versi più belli e sentiti di questo penultimo canto sono dedicati proprio a Ferrandino, e sono vergati con un affetto sincero che lascia emergere un dolore profondo, non attenuato minimamente dal passare degli anni:

Miser chi d'improvviso il suo ben perde:
io, miser, per tua morte caddi al fondo,
e vidi in punto secco il fiore e l verde¹⁴⁹.

Il legame che aveva unito l'autore a Ferrandino era stato molto profondo e si era esteso per un lungo lasso di tempo; a lui Cariteo aveva dedicato la *princeps* del primo *Endimio a la Luna* e per lui aveva abbandonato senza la minima esitazione la città nei giorni dell'avanzata di Carlo VIII. Di Ferrandino, Cariteo era stato segretario e primo ministro, eletto dal Re alla carica più importante dello Regno, una volta venuto meno Pontano. Nei mesi che Ferrandino trascorse lontano da Napoli, Cariteo fu al suo fianco e sempre alla sua sinistra, con accanto il marchese d'Avalos, cavalcò nel trionfale ingresso del sovrano in città, dopo la cacciata dei Francesi. L'acerba scomparsa del Re, a causa di una febbre contratta in una campagna militare, lamentata in molte pagine del canzoniere, viene finalmente accettata, a distanza di

ortu duceretur ad obitum servilem esse ac carcerariam, quae vero post obitum bonis quidem illam viris beatam contigere, improbis vero miseram». G. PONTANO, *Aegidius*, cit., §30-31, pp. 76-79.

¹⁴⁷ Sulla ricezione umanistica dell'opera petrarchesca si veda F. TATEO, *Sulla ricezione umanistica dei Trionfi*, in *I Triumphus di Francesco Petrarca*, Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), atti a cura di C. BERRA, Cisalpino, Bologna 1999, pp. 375-401.

¹⁴⁸ Cfr. a riguardo F. RICO, *Fra tutti il primo (sugli abbozzi del Triumphus Fame)*, in *I Triumphus di Francesco Petrarca...* cit., pp. 107-121, dove è analizzata la struttura del *Tr. Fame* nel suo farsi.

¹⁴⁹ *Metamorfosi*, III, 100-101.

diversi anni, alla luce del disegno della volontà divina e interpretata come un atto di generosità del Padre verso i figli più virtuosi, indegni di vivere in un mondo che non sia quello celeste.

Ai!, chiaro, inclito Re, la morte acerba
a te, che aumenti il numero di dei,
fu vita, onde l' mio duol si disacerba
Tu, liber da gli inganni iniqui e rei,
sciolto da le mortali, umane reti,
di spoglie opime carco e di trofei;
lasciando tutti i tuoi tanto inquieti
per l' ampia, eteria via, ch' a gloria duce,
volando, andasti a i luoghi ameni e lieti;
dove fulge e corusca un' aurea luce,
dov' altro sol si vede e altre stelle,
e senza notte un giorno eterno luce¹⁵⁰

Anche Galateo nel dialogo *Eremita*, composto fra il 1496 e 1498, dove si raccontano le traversie dell'anima di un eremita che si scopre destinato all'Inferno, presso le porte del Paradiso ritrae i sovrani aragonesi. Proprio all'inizio del dialogo, mentre l'eremita, guidato dal demone Cacodaemon, si allontana per raggiungere la sua destinazione eterna, un gruppo di anime elette si avvicina all'ingresso del Paradiso per esservi accolte. Tra queste l'eremita riconosce le anime dei sovrani aragonesi, Ferdinando, Alfonso I e Ferrandino, quest'ultimo da poco deceduto e ritratto da Galateo splendente nelle sue armi, ma con un'espressione malinconica e lo sguardo basso, forse spiegabile con l'impossibilità, essendo ormai passato a miglior vita, di portare a termine quanto iniziato in vita, ovvero la sconfitta definitiva dei nemici francesi¹⁵¹.

¹⁵⁰ Ivi, 118-129

¹⁵¹ Cfr. A. Galateo, *Eremita*, a cura di S. VALERIO, Grafica editrice romana, Roma 2009, §48-50, p. 15: «Eremita: Faciam; sed qui sunt hi?».

Cacodaemon: Me ne interrogas? An ignoras me nullam de beatis habere notizia, nullam cum bonis commercium? Tu si hos, cum inter nomine versabaris, cognoveris videto.

Eremita: Sine ut quominus accedant.

Cacodaemon: Qui sunt?

Eremita: Qui praeceunt optimi sunt principes, Ferdinandus pater et Alfonsus filius, amabile set decori, qui, ut in vita se mutuo amaverunt, in morte quoque non sunt divisi. Qui hos comitatur, egregius forma iuvenis, fulgenti bus armis, cui frons laeta parum et deiecto lumina vultu, Ferdinandus est, Alfonsi filius, qui ut victis et eiectis allis regnum suum pacavit, non sine ingenti omnium luctu statim interiit»¹⁵¹

Il ricordo di Ferrandino è accompagnato e concluso dal breve accenno al padre Alfonso, anche quest'ultimo, di cui viene rammentata l'impresa contro i Turchi, accolto in Cielo. Alfonso viene ritratto con pochi versi, in un atteggiamento molto diverso rispetto al figlio, come un re che gode della sua condizione di anima beata, ma appare totalmente distaccato e incurante dalla sorte del regno napoletano e dallo stesso mondo, che sembra addirittura disprezzare, forse per via dell'eccessiva malvagità che lo pervade.

II.8 La metamorfosi di Inarime

Il quarto canto si apre in un contesto diverso, virgiliano, con la citazione dell'Aurora desunta dalla contaminazione di più passi dell'*Eneide*. Dai primi versi si apprende che il poeta si era recato, dopo una notte insonne passata a dialogare con le Sirene, presso la foce del Sebeto, in cerca di tranquillità. Già nel recupero del *topos* dell'insonne abbiamo una prima anticipazione di quello che sarà poi lo sviluppo della vicenda, in quanto questo motivo ci ricollega direttamente alla lirica d'amore, che conosceva una lunga tradizione sul tema¹⁵².

Traendo ispirazione da un componimento molto simile di Sannazaro¹⁵³, in cui il poeta si addormentava sulle rive di un fiume e sognava il dio fluviale Arno, anche Cariteo riesce ad assopirsi e viene visitato in sogno dal dio Sebeto. Agisce nei versi dei due umanisti il modello virgiliano dell'ottavo libro dell'*Eneide*, evocato in entrambi in apertura del componimento con la citazione dell'Aurora, dove si narra dell'incontro tra il valorose Enea e il fiume Tiberino.

Ma questo contesto di insonnia e di visioni alle prime luci dell'alba potrebbe anche ricondurre all'*Arcadia* di Sannazaro, così tante volte presa in considerazione

¹⁵² Cfr. S. CARRAI, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Editrice Antenore, Padova 1990.

¹⁵³ Cfr. Sannazaro, *Son. e canz.*, CI.

nell'analisi di quest'opera. Anche nell'*Arcadia*, dopo la canzone di Ergasto¹⁵⁴, che assume le forme di un canto funebre per Massilla, derivato dai *Trionfi* e incentrato sul tema dell'eternità, Sincero dopo una notte insonne riesce ad addormentarsi (nella XII prosa) e ad avere una strana visione, carica di presagi di morte. Allo stesso modo, il poeta dopo aver ricordato Alfonso e Ferrandino, incontra nel sonno il dio Sebeto, che si presenta con l'esplicita intenzione di consolarlo dalle sue pene. A tal fine decide di raccontare al poeta il caso di Inarime, una splendida sirena che per la troppa sofferenza si era tramutata nell'isola d'Ischia:

Dal mio secreto, ameno antro, giocondo
vengo per dar remedio al tuo cordoglio
con l'exemplo del mal, che 'n l'onde ascondo¹⁵⁵.

Il dio, raffigurato secondo la tradizionale iconografia classica, dal colore azzurrino e con la testa fasciata da fronte, inizia il suo racconto, costruito su una serie di metamorfosi, cominciando dalla propria in fiume. Questa di Sebeto è una vera e propria citazione a Pontano, che aveva raccontato della trasformazione del fiume in un'elegia del *Parthenopeus*. Secondo quanto racconta Pontano, la divinità marina Nerio, in preda alla gelosia, dopo aver scoperto il tradimento della moglie Doride, aveva ucciso il giovane Sebeto. La pietà degli dei ed in particolare di Vesuvio avevano permesso la trasformazione di questi in fiume¹⁵⁶. Ma l'accento alla propria trasformazione serve al dio per introdurre la vicenda di Inarime, sulla quale verterà gran parte della narrazione. La Sirena riconduce all'isola d'Ischia, già nominata con Federico ed Isabella nel II canto, anticamente denominata Inarime da Virgilio, che intese male l'originale nome greco, dando vita ad un nome differente dall'originario. Per questa ragione l'isola era chiamata delle volte Inarime, altre Enarie. Tateo spiega, con dovizia filologica, le scelte toponomastiche di Pontano, Sannazaro e Cariteo, notando come la presenza nel poema dell'una o dell'altra voce in Cariteo risponda ad un'esigenza ben precisa:

¹⁵⁴ Cfr. Sannazaro, *Arcadia* XI^e.

¹⁵⁵ *Metamorfosi*, IV, 25-27.

¹⁵⁶ Per un approfondimento sul componimento pontaniano rimando a A. IACONO, *Le fonti del Parthenopeus, sive Amorum libri di Giovanni Gioviano Pontano*, Officine grafiche napoletane F. Giannini, Napoli 1999.

Pontano e Sannazaro, filologi accorti, non recepiscono lo sgorbio lessicale (non si trattava di una scelta metrica, ovviamente, per i due filologi) e parlano di Enaria, non di Inarime, sia riferendosi allo scoglio, sia accennando ad una personificazione. Pontano infatti ricorda nella *Lepidina* il bel cinto donato dal padre Nereo alla figlia *Aenaria*, concepita appunto come una nereide; Sannazaro, in particolare, dipendendo da Virgilio perché cita Enaria come l'isola sotto la quale giace il furioso Tifeo, nella quale quindi vanno in ebollizione le acque solforose, ne glossa il nome ("la quale voi mortali chiamate Ischia"). Proprio in Cariteo, la questione toponomastica ha un suo sviluppo ovidiano, in quanto le due denominazioni vengono entrambe recepite in un accomodamento eziologico: Enaria rimane il nome dell'isola, Inarime è il nome della sirena che avrebbe dato il nome all'isola dopo la trasformazione¹⁵⁷.

Al nome delle Sirena, Cariteo prova un sussulto, forse perché quel nome gli evocava nella mente ancora gli Aragona e i mesi difficili in cui questi avevano dimorato ad Ischia (cfr. *Metamorfosi*, IV, 34-36). Sollecitato dal protagonista, Sebeto inizia il suo racconto, anticipando da subito delle ingenti sofferenze provate da Inarime, in raffronto alle quali né le sofferenze di Endimione, né le sue avrebbero potuto competere:

Non fu d'Endimione il duol sì orrendo,
quando in occaso il mar prese la Luna,
e 'l misero ne pianse, amando, ardendo. 45
Né fu la sorte a me tanto importuna,
quando 'l pianto mi fe' cangiar figura
per Napol, che cangiò volto e fortuna,
quanto d'Enarie ria fu la ventura,
partendosi di lei l'unica luce, 50
onde s'è convertita in petra dura¹⁵⁸.

Tutto quest'ultimo canto sembra una riscrittura della sua opera maggiore, richiamata anche esplicitamente in alcuni versi. Filo conduttore di questo IV canto è la sofferenza, che nel frangente è soprattutto sofferenza d'amore, da cui il poeta muove per rappresentare una realtà più grande, si potrebbe dire universale, che sembrerebbe accomunare, agli occhi del poeta, tutti gli uomini. La stessa raccolta dell'*Endimione* si era configurata negli anni come il racconto di una dolorosa esperienza d'amore, che si era acuita con l'inserimento del motivo del viaggio e quindi della separazione dalla donna amata dal poeta. A distanza di anni da quell'esperienza, Cariteo recupera

¹⁵⁷ Tateo, *Le Metamorfosi del Chariteo...* cit., pp. 132-133.

¹⁵⁸ *Metamorfosi*, IV, 43-51.

la sua personale vicenda, inserendola nel testo. Il dolore, che così tante volte aveva gridato al mondo nelle sue liriche, diviene un ottimo metro per far risaltare il dolore della Sirena, che privata della sua amica e confidente, si era lasciata morire. Viene in tal modo recuperato il motivo del viaggio, tema importantissimo nel *Canzoniere*, perché con l'inserimento di questo motivo l'opera si avvicinava al modello petrarchesco, assumendo una struttura bipartita (cfr. cap. I.2.1). L'autore che negli anni seguenti alla discesa di Carlo VIII aveva interrotto la sua attività poetica, decidendo poi, più tardi, di riprenderla ed ampliare le tematiche fino a far sfumare la vicenda d'amore, torna a parlare di sentimenti nell'ultimo canto di un poema destinato ad altri argomenti.

In questi versi è adombrata anche una più profonda meditazione sullo stato della città, che aveva cambiato volto con la dominazione francese. Allo stato di guerra e di abbandono il poeta allude anche successivamente (v. 56), quando accenna ad una «comune italica pernicie», in altre parole una rovina per tutta la Penisola. Similmente, sempre ricorrendo al latinismo *pernicie*, si era espresso nella canzone XVII, probabilmente alludendo alla discesa di Carlo VIII nel 1494 (Pèrcopo). Accogliendo la proposta di Pèrcopo, si potrebbe supporre nelle *Metamorfosi* un collegamento con il precedente sonetto e quindi un'allusione a quella discesa, che portò in Italia tante rovine.

Era il dolore alquanto mitigato
de la comune italica pernicie,
scesa dal ciel per implacabil fato¹⁵⁹.

Sebeto riprende il racconto, soffermandosi sulla straordinaria amicizia che aveva unito Inarime e Febe¹⁶⁰, le quali avevano trascorso ad Ischia molti giorni felici, in cui si erano consolate a vicenda i reciproci dolori. In particolare era toccato proprio ad Inarime accudire Febe e tentare giorno e notte di consolarla dal profondo dolore in cui l'aveva gettata la rovina del Regno.

Questo verso permette di avanzare delle ipotesi sulle due figure adombrate dietro i personaggi di Febe ed Inarime. Per la vicenda narrata, ma anche per le molte spie

¹⁵⁹ *Metamorfosi*, IV, 55-57.

¹⁶⁰ Lo stesso nome della ninfa è un ulteriore richiamo all'*Endimione*, essendo Febe un altro nome di Luna.

inserite nel testo, si potrebbero ravvisare dietro le figure di Inarime e Febe, rispettivamente Costanza d'Avalos e la regina Isabella. Le due donne erano cognate, avendo sposato Costanza un fratello di Isabella, da tempo deceduto; inoltre, entrambe soggiornarono insieme nel castello d'Ischia, isola dalla quale, nel 1502, Isabella era partita per raggiungere Federico in Francia. La separazione da Isabella dovette far soffrire molto Costanza, perché le due donne si conoscevano da molto tempo. Mentre l'identificazione di Costanza con Inarime è più probabile, essendo questa castellana dell'isola, quella di Isabella rimane molto discutibile, in quanto è difficile spiegare la sovrapposizione di Febe e Luna, che avverrà nei versi successivi¹⁶¹.

I versi 79-103 sono occupati dalla descrizione della straziante separazione delle due donne; ciò che colpisce è che l'autore nel raccontare questa vicenda riutilizzi tutti i motivi già presenti nell'*Endimione* e più confacenti a descrivere la situazione dell'innamorato respinto. È probabile che l'autore si sia servito dei suoi versi, composti in occasione della partenza di Luna, o che ripercorrendo con la mente l'analoga situazione, gli sia venuto naturale declinare la composizione su tematiche, come il mal d'amore, che aveva trattato per anni.

Dopo la partenza di Febe, Inarime intona un mesto lamento dove sfogava tutti i sentimenti che le agitavano l'animo. L'autore nel dover descrivere la prospettiva di una donna abbandonata sulla marina, non poteva non ricordarsi delle celebri eroine del mito, alle quali Ovidio aveva dato voce nelle *Epistolae heroides*. In questo modo i versi di Inarime divengono una vera poesia del lamento, costruita su una serie di reminiscenze classiche, in particolare desunte dal *corpus* degli elegiaci e dal IV libro dell'*Eneide*, da cui Cariteo riprende la descrizione della follia di Didone, quando si accorse dell'allontanamento di Enea:

Perché non satisfaccio a l'ardor mio?
Chi mi vieta seguirla ove che sia?
Qual tema vinse mai tanto desio?
Che parlo?... O dove sono?... O qual follia
rivolge de furor la mente offesa?
Se 'l fato per me sol chiude la via!¹⁶²

¹⁶¹ Propende per quest'ipotesi anche Tateo, in *Le Metamorfosi di Chariteo... cit.*, p. 137.

¹⁶² *Metamorfosi*, IV, 121-126.

Agisce in questo passo il modello virgiliano, di cui il poeta si era già servito largamente nei versi dell'*Endimione*. L'autore sta lentamente frapponendo la sua vicenda a quella di Inarime, ma prima di farlo apertamente, inizia ad utilizzare le stesse espressioni con le quali aveva composto i versi della raccolta amorosa.

Il captivo d'Amor senza compagna,
ante le chiuse porte, ardendo, giace,
e cantando di lagrime si bagna.
Tutto lo resto si riposa e tace,
se non colui, che per perduta cosa
piange, ché senza lei no' spera pace¹⁶³

Anche nelle *Metamorfosi*, quindi, ritorna il *topos* dell'amante insonne, che nella lirica aragonese aveva conosciuto particolare fortuna. Il motivo, che nei notturni cariteani è quasi sempre di ascendenza virgiliana, è svolto secondo l'opposizione tra l'amante desto e la quiete notturna e nell'*Endimione* ricopre una funzione fondamentale, come spiega Rino Consolo, analizzando il motivo dei notturni nella lirica aragonese, dove non manca di accennare, se pur brevemente, al IV canto delle *Metamorfosi*, dove il motivo è ripreso:

Il Cariteo è pienamente consapevole della singolare pertinenza del tema all'interno del suo canzoniere – il libro del «notturno» Endimione - per cui vi ritorna con convinzione ed impegno, presentando anzi egli stesso un'autointerpretazione della sua poesia focalizzata attorno al motivo della notte nel canto IV delle *Metamorfosi*¹⁶⁴.

Con la partenza di Febe, proprio come era già accaduto al poeta, anche Inarime finisce nella più cupa disperazione, tanto che dopo sette giorni e sette notti, chiara allusione al mito di Orfeo, ha luogo la trasformazione. Quest'ultima è tutta ovidiana, in quanto la natura vulcanica dell'isola viene spiegata con la metamorfosi della Sirena. Adoperando la metafora del “foco d'amore”, Inarime brucia di sentimento fino a disseccarsi completamente: prosciugata dai sospiri e inaridita dal fuoco che le brucia dentro, il corpo della creatura viene completamente arso dall'incendio del suo

¹⁶³ *Metamorfosi*, IV, 145-150.

¹⁶⁴ R. CONSOLO, *Appunti sul motivo notturno nella letteratura cortigiana della Napoli aragonese*, in «Giornale Storico della letteratura Italiana», CLVI, 1979, pp. 524-533: 529.

cuore, che lentamente si trasforma in una montagna, o, meglio, un vulcano, mentre il corpo diviene una roccia:

...tal di sospir la tempestade intensa
fe' disseccar il sangue e le medolle,
onde si fe' magior la fiamma accensa.
Tanto che 'l cor gentil, soave e molle,
divenne duro scoglio a poco a poco,
e 'l bel corpo un acuto e alto colle¹⁶⁵.

Tutto quest'ultimo canto è costruito su una sequenza di mutazioni, la cui cifra riassuntiva potrebbe essere rintracciata nel racconto del mito eziologico d'Ischia: la vicenda della sirena, raccontata secondo la classica interpretazione ovidiana della metamorfosi come conseguenza di un eccesso di dolore, si presenta, quindi, come rappresentazione di un dolore universale, che aveva sortito l'effetto di impietrire lo stesso cuore del poeta. Le Sirene del golfo si recano a consolare Inarime, e tra tutte il dialogo si svolge con la sirena Actia Mergellina, chiarissima allusione alla villa a Mergellina dell'amico Sincero. Proprio a Summonte e a Sincero il poeta si rivolge subito dopo in un estremo commiato al mondo della poesia d'amore, che sembra per alcuni aspetti, ispirato dall'XI° dell'Arcadia. È singolare che prima di concludere il suo componimento l'autore abbia chiamato a interlocutori proprio Sannazaro e Summonte, quasi a voler replicare l'ultima egloga dell'Arcadia, dove protagonisti, oltre a Pontano, nelle *Metamorfosi* stranamente non nominato, se non con l'riferimento alle «pontane schiere», erano Barcinio (Cariteo) e Summonzio (Summonte). Ulteriore analogia tra le due situazioni dell'Arcadia e delle *Metamorfosi* si riscontra nella figura del protagonista, coincidente con l'autore, che rimane in entrambe le vicende in disparte, limitandosi solo ad ascoltare: Sannazaro il dialogo di tra i due amici pastori e il lamento di Pontano, cariteo il racconto del dio Sebeto.

Dopo la trasformazione di Inarime in Enaria (Ischia), profondamente addolorate per quanto accaduto, le Sirene interrompono i loro canti, fuggendo dall'isola e maledicendo per sempre quella terra, luogo di dolori. Il canto delle Sirene è così trasformato in un canto di morte, particolarmente adatto a cantare le circostanze che

¹⁶⁵ *Metamorfosi*, IV, 217-222.

avevano portato alla fine del Regno di Federico. Un'ultima allusione allo stato di dominazione della città si ha proprio in questi versi (187-189) dove tra tutte le Sirene, Sebeto precisa l'assenza di Partenope, impossibilitata a muoversi, perché posta «in crudel servitù, di vita stanca».

Il conforto a tanto dolore, promesso dal dio Sebeto a Cariteo, si rivela nel racconto dell'universale sofferenza che accomuna tutti, uomini, creature semidivine e dei: una consolazione magra, quella proposta dal dio, che «non intendeva consolarlo se non come solo si può consolare, ossia mostrando come non si è soli nel dolore, che è poi un modo per recepire il senso consolatorio dei *Tristia* ovidiani, o delle *Heroides*, e perché no dei *Remedia amoris*, o di interpretare le stesse *Metamorfosi* come una dimostrazione delle pene del mondo sottoposto ad una vicenda continua di dolore e di risoluzione, che è anche consolazione in quanto liberazione dal travaglio, attraverso un processo di trasformazione e “fissazione” nell'eternità»¹⁶⁶.

¹⁶⁶ TATEO, *Le Metamorfosi di Chariteo...* cit., pp. 134-135.

III

LE FONTI

III.1 Autore e *Auctores*

«Ogni ‘scrittura’ non soltanto è un “mosaico”, ma prima ancora è sempre una ‘riscrittura’»¹.

Il principio formulato da Cardini, che presuppone che ogni testo sia sempre una riformulazione di qualcosa di già detto o di già scritto, coglie e sintetizza, con concisione, il tratto saliente della produzione umanistica², che sembra tutta percorsa da un silente dialogo tra l’autore e gli *auctores*. Come giustamente spiega Cardini, per cogliere questo dialogo non si dovrà solo interrogare il testo alla ricerca delle sue fonti, esplicite ed implicite, ma sarà opportuno, una volta smontate quelle tessere cercare il senso del nuovo disegno a cui hanno dato vita così ricomposte, il motivo recondito del loro riuso, l’abbozzo che le ha così nuovamente disposte.

Le scritture umanistiche, in quanto mai da sé nate, bensì nate sempre da altre scritture, comportano un preciso patto con il pubblico, e un non meno preciso ‘orizzonte d’attesa’: presuppongono lettori umanisticamente educati, e pertanto capaci di riconoscere a colpo sicuro ciò che sta sotto a quanto stanno leggendo³.

¹ R. CARDINI, *Mosaici. Il «nemico» dell’Alberti*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 4-5.

² Anche MAURO DE NICHILLO ha analizzato la costruzione del linguaggio poetico quattrocentesco, in *Metamorfosi umanistiche*, in *Travestimenti: Mondi Immaginari e scrittura dell’europa delle Corti*, a cura di R. Girardi, edizioni di Pagina, Bari 2009, pp. 72-88. Ma si veda anche G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.

³ *Ibid.*, p. 4.

Ma smontare un testo non significa soltanto portare alla luce le fonti utilizzate dall'autore. Scomporre un testo significa entrare nel laboratorio creativo dell'autore, individuare e scindere i modelli seguiti, il significato recondito di quelle riprese. Interrogare l'opera alla ricerca delle connessioni segrete che la legano alle altre della tradizione precedente, ma spesso anche a quella contemporanea, in un gioco di rimandi, allusioni e citazioni, il cui senso ultimo a volte resta sfuggente.

Questo lavoro è tanto più necessario negli intellettuali dotati di una profonda cultura umanistica, in quanto questa finisce per condizionare la loro scrittura, tanto che ogni verso ne è fortemente intriso.

Le attenzioni della critica si sono concentrate sull'opera maggiore di Cariteo, ponendo l'accento sul fine lavorio formale dei versi e la spessa coltre classica ivi celata. L'accostamento del poeta alla scrittura è stato reputato come qualcosa di ragionato e mediato, che ha dato vita ad una produzione aristocratica e regolata, rivolta alla dotta cerchia di accademici, principi e letterati chiamati tutti a interlocutori privilegiati nella parte conclusiva dell'*Endimione*⁴. Una scrittura siffatta non poteva certo rivolgersi ad un pubblico sprovvisto di quelle competenze culturali, necessarie per comprendere quanto sottilmente l'autore stava comunicando loro. Il colto lettore, a cui Cariteo rivolgeva le sue rime, era in grado di intendere il messaggio che l'autore affidava al testo, riuscendo ad andare oltre la pagina per cogliere quelle allusioni ed unirsi al dialogo che l'autore intratteneva con la tradizione⁵.

Questo lavoro di analisi delle fonti, di ricerca e successivo spoglio dei modelli analizzati, si fa tanto più doveroso nei confronti di quelle opere cariteane, come *Le Metamorfosi*, che non sono state molto approfondite dalla critica, al di fuori di Pércopo, che nella pubblicazione delle opere cariteane ha accompagnato l'edizione con un erudito commento ai testi.

⁴ Del dialogo tra l'autore e il suo pubblico si è occupato Fenzi, in *Cariteo. Il fascino del nome...*cit.

⁵ Santagata distingue chiaramente il pubblico di riferimento del poeta individuando due diverse schiere: da una parte vi è la famiglia regnante o gli esponenti di importanti famiglie nobiliari, protettori del poeta, dall'altra gli intellettuali della cerchia pontaniana. Tutti questi, anche se non parteciparono direttamente alla vicenda d'amore, diventano parte integrante di essa, perché nell'*Endimione* con il volgere degli anni viene meno la centralità del rapporto amante-amata e la raccolta si apre alla storia, divenendo quasi un diario per raccontare una Napoli diversa, privata dei suoi soli. Cfr. SANTAGATA, *Sannazaro, Cariteo e la...*cit., pp.324-330.

Il poemetto delle *Metamorfosi*, al pari dei componimenti dell'*Endimione*, appare sin da una prima lettura un testo con una fittissima presenza di fonti, molte delle quali decisamente esplicite, perché dichiarate o messe ben in evidenza con la ripresa di termini specifici afferenti ad un dato movimento culturale.

Qualunque studioso abbia analizzato l'*Endimione* ha dovuto, obbligatoriamente, dedicare alcune pagine all'intricato intreccio tra fonti antiche e moderne che si riscontra nei versi dell'opera. Questa potrebbe essere a buon ragione considerata una costante dello stile cariteano, perché ogni scrittura del poeta risulta proprio dalla mescolazione tra le due tradizioni, tanto che a volte è difficile dire con chiarezza la derivazione dei versi. Ciò avviene ad esempio con Petrarca, perché l'autore spesso nel comporre alcuni passi guarda all'imperante modello petrarchesco, spingendosi oltre, o meglio recuperando la fonte classica utilizzata dal suo modello. L'ingente presenza latina Cariteo la deduce direttamente dalla fonte primaria della sua ispirazione, che ad esempio nell'*Endimione* si può, senza alcun dubbio, riconoscere in Petrarca. Come nota giustamente De Robertis, cercando di spiegare l'intarsio dei versi dell'*Endimione*, «Cariteo è il primo, dopo Petrarca, a riaccostarsi ai testi cari al maestro, a ripercorrere le sue letture. E da questi, dal loro linguaggio e dalla loro sintassi, tanto più densi e ricchi, oltre che dal loro immaginare, gli verrà il taglio e l'accento drammatico del discorso, quella più scoperta forma d'argomentazione e di persuasione, d'affermazione e d'apostrofe; e che sono soprattutto una scoperta della voce e dell'immaginazione»⁶.

⁶ De Robertis, *L'esperienza poetica...cit.*, p. 712.

III. 2 La tradizione classica

La vistosa presenza dei classici è un tratto che contraddistingue tutta la produzione dell'autore e le *Metamorfosi* non fa certo eccezione⁷. In queste però, essendo mutato l'argomento del poetare, le fonti si allargano a comprendere anche autori diversi, che comparivano in misura minore nell'*Endimione*, dove sono predominanti Virgilio e gli elegiaci, data la materia prettamente amorosa.

Diversamente nelle *Metamorfosi*, l'autore prende ispirazione, come il titolo rivela, dal grande poema ovidiano, che, dopo la moralizzazione cristiana medievale, già con Petrarca e il nascente XV secolo conosce una grandissima fortuna⁸. Anche nell'*Endimione* la critica ha rilevato un uso costante di Ovidio, ma in quel caso è soprattutto l'Ovidio elegiaco ad essere recuperato; diversamente nelle *Metamorfosi* cariteane è il poema delle permutazioni che sembra informare la struttura stessa del componimento, in quanto, come nell'opera ovidiana le metamorfosi si susseguono senza interruzioni per tutti i quindici libri, anche nella riscrittura cariteana le metamorfosi accompagnano la narrazione, dipanandosi nei quattro canti⁹.

Il grande repertorio mitologico greco e latino viene quindi recuperato come *exempla* universali del fluire del mondo, una raccolta di casi da cui attingere per tentare un'eseplificazione testuale di quanto accaduto nel mondo reale ed attuale, in cui scrive il poeta. Cariteo ricava da Ovidio il senso dell'universale trasformazione che è

⁷ Nel suo saggio sulla poesia del Cariteo, Getto riconosce nel ricorso ai classici una nota di raffinatezza della sua poesia, perfettamente aderente a quell'ideale di eleganza e perfezione che il poeta perseguì in ogni aspetto della sua vita: «Cosicché paiono incontrarsi e coincidere il suo gusto di vita e il suo gusto di poesia, il suo stile umano (fisico e d'anima) e il suo stile poetico [...] In cotesta superiore sigla della personalità del poeta, e in cotesto accordo di poetica e biografia, acquista una puntuale giustificazione l'amore per l'eleganza della forma ("cultum atque elegantiam novi tuam" scriveva a lui nel prologo del *De Splendore il Pontano*) e la ricerca costante di uno squisito intarsio di espressioni ricavate dai classici, da Virgilio ad Orazio, da Properzio ad Ovidio, da Catullo a Lucrezio. Né si può discorrere propriamente, per questi richiami all'antica poesia di imitazione o di povertà fantastica che s'aggrappa alla dovizia della letteratura latina, o, comunque di sterile ed ingenuo ripiego di una squallida sensibilità di erudito. Al contrario la preziosa tessera che viene ad inserirsi nel testo poetico sta ad indicare una ricchezza di fantasia, una compiaciuta passione per un mondo di consacrata bellezza e di riconosciuta dignità letteraria». GETTO, *Sulla poesia del Cariteo*, cit., p. 58.

⁸ Cfr. P. Fornaro, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Olschki, Firenze 1994.

⁹ Nel delineare un breve *excursus* sulla presenza ovidiana disseminata nel testo non posso non ricordare ancora una volta il contributo di Tateo dedicato all'analisi delle reminiscenze ovidiane nel testo delle *Metamorfosi*: Tateo, *Le Metamorfosi di Chariteo e la fortuna napoletana di Ovidio*, cit., pp. 125-138.

alla base di tutto il cosmo, quella trasformazione degli elementi spiegata così bene, e che l'autore recupera per comprendere un mondo caratterizzato dal continuo permutare¹⁰. È proprio attraverso la lente ovidiana che il poeta catalano riesce ad accettare il disfacimento politico-culturale che lo circonda mentre scrive il poema e che è al centro delle *Metamorfosi* stesse. Centrale per capire il senso ultimo di quanto raccontato e vissuto è pertanto il verso «or son mutati in altro stato, / ché sotto 'l ciel non son le cose eterne», che si legge in *Metamorfosi*, I, 30, dove l'autore arriva amaramente a concludere che un'universale metamorfosi sia alla base della molteplicità del mondo, comprese le vicende umane che avvengono sulla sua superficie. In realtà l'inizio del racconto ha poco di ovidiano, perché sin dai primi versi l'intenzione dell'autore è quella di inscrivere l'opera in un contesto moderno, che risente molto del travaglio spirituale petrarchesco qui ripensato alla luce degli eventi storici.

Il contesto scenografico di un luogo ameno e piacevole, quale poteva essere la bellissima Napoli del Quattrocento che la Tavola Strozzi ben rammenta, ci riconduce all'*Arcadia*, e se vogliamo ancor prima a Boccaccio. È solo con il repentino mutamento della città, in cui aleggia l'ombra della *Commedia*, che abbiamo una prima ripresa ovidiana, utilizzata per istituire un paragone tra l'età dell'oro, ricordata da Ovidio proprio nel primo libro delle *Metamorfosi* e l'età dell'oro a Napoli, entrambe irrimediabilmente passate. Sannazaro nell'*Arcadia* aveva parlato del monte Partenio e della bellezza della sua vetta, una sorta di *locus amoenus* destinato a subire una metamorfosi nel corso dell'opera, divenendo luogo d'esilio e di disperazione per il poeta. Il Parnaso con le sue due vette era stato ricordato da Ovidio nel I libro delle *Metamorfosi*, 316-317, gli stessi versi che poi saranno riutilizzati dall'autore per descrivere le due vette del monte Vesuvio, nel I canto dell'opera.

Un duplice omaggio quello del Cariteo, che citando direttamente Ovidio in realtà ci riporta all'ambientazione del Parnaso e all'*Arcadia* del Sannazaro, non citata

¹⁰ Similmente Anselmi interpreta il senso ultimo del grande poema Ovidiano, nella sua *Introduzione a Le Metamorfosi di Ovidio*, cit., pp. I-XIII: XI: «La messa in scena della *fabula* del mito è la messa in scena stessa della frammentaria e proteica trasformazione del mondo, al suo fondo di realtà inconoscibile, se non in quei tratti di vita, di natura, di divino che incrociano l'esistenza dell'uomo e che dominano le pagine delle *Metamorfosi*».

espressamente, ma allusivamente ricordata attraverso la bellezza del paesaggio napoletano.

Lo stesso intreccio tra fonti moderne e fonti classiche lo ritroviamo nuovamente qualche verso dopo nei confronti del Pontano. Infatti, Cariteo recupera l'*incipit* del poema ovidiano, quando si troverà a dover descrivere il terremoto politico-istituzionale che aveva colpito Napoli. La tragedia dei suoi tempi viene rievocata attraverso Ovidio, quando nel II canto, vv. 25-27, nelle prime battute della sirena Partenope, si accenna al *caos* che prepotentemente è ritornato a Napoli

Ond'io rimasa son senza il mio sole,
talché temo tornare al volto antico
del Caos, rude e indigesta mole.

La citazione è ovidiana, ma l'intento va ben oltre Ovidio, nel senso che l'autore traducendo e riproponendo ai suoi lettori quel medesimo passo del poeta latino («*Ante mare et terra set, qod tegit omnia, caelum, / unus erat toto naturae vultus in orbe, / quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles*», *Met.*, I, 5-7) in realtà si ricollegava al Pontano, che nella conclusione del V libro dell'*Urania* aveva citato proprio il Caos ovidiano per alludere alla guerra che continuamente metteva alla prova il Regno di Napoli e, quindi, alla sua attività di politica, svolta al seguito degli Aragona, che lo vide impegnato a combattere proprio quel Caos¹¹:

...Hic ocia pacemque
Italiae peperit fessae, violentaque bella
Sustulit immersitque chao, atque in valle maligna
Absidi, et duplici relegavi vincta catena,
proscripsit Erebe, portisque inclusit ahenis,

¹¹ Tateo, ricercando la presenza ovidiana nell'*Urania* di Pontano, nota come i riferimenti alla *Metamorfosi* ovidiane siano costanti e spesso ben celati: «L'accenno a quel *Chaos* che Pontano si era guardato bene dall'introdurre, pur trattando una materia tanto simile all'esordio delle *Metamorfosi*, nell'evocare l'origine del mondo. Il *chaos* è ricondotto al significato demoniaco, per il quale nella stessa opera ovidiana è accoppiato con l'Erebo a proposito dei riti magici, e il poeta immagina di essere elogiato dai posteri riconoscenti per aver egli ricondotto la pace nell'Italia sconvolta, ricacciando nel *Chaos* e nell'Erebo le guerre violente...la contrapposizione della guerra e della pace, e l'identificazione della guerra col *Chaos* richiamano, per chi tenga presente l'analogia fra il microcosmo umano e il macrocosmo celeste su cui si regge un poema astrologico come l'*Urania*, l'instaurazione dell'ordine astrale da cui partono parallelamente le *Metamorfosi* e il poema pontaniano dedicato alle stelle». Cfr. F. TATEO, *Ovidio nell'“Urania” di Pontano*, in *“Aetates ovidiane”. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, Atti del convegno (Salerno e Fisciano, 25-27 gennaio 1993), a cura di I. GALLO, L. NICASTRI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, pp. 270-291: 282.

ociaque hesperias iussit regnare per urbes.

È dunque quel medesimo clima di guerra che è ritornato a Napoli, quel «volto antico» per cui tanto si era speso Pontano con la sua attività politica a cui la sirena Partenope fa riferimento.

Si può così dedurre, considerando solo questi due casi, che anche le *Metamorfosi* del Cariteo, come ogni testo di fattura umanistica, siano costruite con questo gioco di rimandi, che, nello stile del Cariteo, sono soliti rinviare il lettore direttamente alla fonte originaria; spetterà poi a questi, fornito di una cultura pari a quella dell'autore, completare il significato del testo o della singola citazione, collegando immediatamente al precedente l'opera contemporanea ivi celata.

Le *Metamorfosi* ovidiane vengono riutilizzate dall'autore soprattutto come un grande repertorio da cui attingere gli episodi mitologici che contornano la storia principale vissuta dal protagonista. Questo avviene ad esempio in *Metamorfosi*, I, 49, con la ripresa del mito del musico Arione, ricordato per invocare l'aiuto dello stesso delfino, dietro cui si celava Apollo, per essere tratto in salvo e non assistere al tracollo del Regno in mano ai nemici. In altre parole, l'autore affida alla poesia con questi versi una connotazione ben specifica, di evasione e straniamento; il comporre testi equivaleva quindi ad un andare oltre, una sorta di esilio spirituale da una realtà che non gli piaceva e da cui si sentiva schiacciato. La stessa evasione, dopotutto, l'aveva cercata, e forse anche trovata, Sannazaro con l'*Arcadia*¹².

Anche le Sirene sono simbolo di un'ennesima metamorfosi, in quanto il mito spiegava la loro stranissima corporatura con il busto umano e la restante parte in uccelli o pesci, a seconda della tradizione seguita, come conseguenza di una trasformazione¹³. La fonte ovidiana si ritrova anche nella descrizione del corpo delle Sirene, in quanto il candore di quei corpi, che in realtà è un motivo ripreso da Pontano, viene paragonato alla descrizione della Via Lattea, che si legge nel primo libro delle *Metamorfosi* (I, 168-169).

Così di citazione in citazione si arriva finalmente alla prima metamorfosi dell'opera, che è quella del protagonista tramutato dopo l'incontro con le Sirene. In realtà quella del poeta non è una metamorfosi vera e propria, perché questi viene solo trasformato

¹² Cfr. CARACCILO ARICÒ, *L'Arcadia del Sannazaro...* cit.

¹³ Cfr. BETTINI, SPINA, *Il mito delle Sirene...* cit., pp. 39-54.

in anziano, senza assumere altre foggie. Forse il senso di questa trasformazione, come ho già sostenuto precedentemente, racchiude un significato più profondo, indice di quanto fosse accaduto nell'animo del poeta con il disfacimento del Regno, seguito da una serie di eventi rovinosi. Ma, nel frangente, è doveroso sottolineare che nel dover raccontare la sua trasformazione, il poeta invochi proprio le muse ovidiane per cercare le parole adatte a descrivere il prodigioso avvenimento, omaggiando in questo modo quella che apparentemente potrebbe sembrare la prima fonte dell'opera. Ed ancora ad un mito ovidiano, questa volta molto caro al Petrarca¹⁴, che l'autore accenna presagendo la sua prossima sventura: quando realizza di dover scappare, il poeta si ricorda di Atteone¹⁵.

La ripresa del mito e la trasformazione sono un vero e proprio calco da Ovidio, rivelato dallo stesso poeta con l'invocazione alle Muse ovidiane per riuscire a rendere con la scrittura, alla stregua del grande modello, l'eccezionalità dell'esperienza vissuta. Nel passo dedicato al racconto della trasformazione, alcuni versi si rivelano essere proprio una traduzione del modello. Ma il lungo episodio ovidiano viene tradotto con l'asciuttezza che si riscontra nella stanza petrarchesca della canzone XXIII, dove tutta la vicenda è riportata in un'estensione di soli 14 versi, riportando solo gli aspetti essenziali della vicenda, che vediamo esattamente selezionati anche in Cariteo, come il particolare dell'acqua gettata in volto al protagonista, recuperato anche dal Cariteo. Tale accostamento di Ovidio e Petrarca si spiega proprio in ragione di quell'*usus* che l'autore fa delle fonti, di volta in volta impiegate per collegare fra loro autori e situazioni diverse.

Nell'universo dei miti ovidiani si muove la poesia cariteana, sempre attenta ad alternare sapientemente narrazione storica e ripresa mitologica; i miti evocati sono moltissimi e nel riprenderli il poeta non si allontana mai dalla narrazione ovidiana. È come se venisse in tal modo riconosciuta una suprema autorevolezza all'autore del più grande poema mitologico di tutti i tempi, un'autorità che Cariteo non può ignorare in un'opera che muove direttamente dalle *Metamorfosi* ovidiane,

¹⁴ Sulla ricezione della favola di Atteone cfr. L. VANOSSÌ, *Petrarca e il mito di Atteone*, cit., pp. 3-20.

¹⁵ Cfr. la grande canzone delle metamorfosi (*R.V.F.*, XXIII), dove Petrarca, riprendendo Ovidio, immagina di assumere, per via di Laura, sembianze diverse di volta in volta sino a rivivere la stessa trasformazione in cervo di Atteone. Questa canzone fu presa a modello da Cariteo (cfr. *Endimione*, canz. II) e da Sannazaro (*Son. e canz.*, LXXV) che si cimentarono nei rispettivi canzonieri con il modello petrarchesco e insieme ovidiano.

quantomeno per struttura e presenza mitologica¹⁶. Medusa, le Furie, Fetonte, Proteo, Ercule, Memnone, Giasone, Tereo, Giove, Teseo, e tanti altri personaggi desunti dal testo ovidiano, con le loro vicende, perlopiù di metamorfosi, contornano la narrazione per tutta l'estensione dei quattro canti.

Un altro significativo ritorno all'Ovidio delle *Metamorfosi* si ha nel IV canto, nel quale le metamorfosi si susseguono ininterrottamente sino all'ultima, intorno alla quale ruota tutto il componimento, della sirena Inarime convertita nell'isola d'Ischia. In questo caso la narrazione della trasformazione torna ad essere tutta ovidiana, intesa come esito di un eccessivo dolore provato dalla sirena per l'allontanamento dalla cara Febe. La descrizione della lenta trasformazione si ispira direttamente al modo di narrare di Ovidio; senza ricorrere a delle riprese testuali vere e proprie, il poeta riprende direttamente il suo modello dando luogo ad una spiegazione naturalistica della mutazione¹⁷ di Inarime: disseccata dai troppi sospiri e dal fuoco d'amore, che le arde il cuore, la giovane sirena si tramuta dopo sette giorni e sette notti, ulteriore omaggio al mito di Orfeo, in un'isola arida e il suo cuore, che tanto aveva bruciato d'amore, si trasforma nel vulcano dell'isola, associando in questo modo la natura vulcanica propria dell'isola alla spiegazione naturalistica della metamorfosi.

La presenza ovidiana nel testo non si limita alle sole *Metamorfosi*; Ovidio elegiaco, nei cui versi tante volte si era riconosciuto il poeta redigendo l'*Endimione*, basti per tutte il ricordo del canto del cigno morente nel quale Cariteo aveva iscritto la composizione del primo *Endimion*¹⁸, torna anche in quest'opera. L'Ovidio degli *Amores*, ma soprattutto il poeta delle *Epistolae heroides*, viene recuperato nell'ultimo canto, che è insieme un ritorno alla poesia del lamento e un superamento della stessa, con il congedo finale alla poesia d'amore, celato nell'addio al mondo ed in particolare alle «pontiane schiere» di Inarime.

Le eroine del mito e le loro tristi vicende sono evocate come testimonianza di un dolore universale, tangibile nella sfera degli affetti personali, anche questi suscettibili al capriccio della fortuna e alla costante permutazione della vita umana. Nel costruire le vicende di abbandono narrate nel testo, aventi per protagoniste la regina Isabella

¹⁶ Cfr. FORNARO, *Metamorfosi con Ovidio...cit.*

¹⁷ Cfr. TATEO, *Le Metamorfosi del Chariteo...cit.*, pp. 136-137.

¹⁸ Cfr. ad esempio Cariteo, *Endimione*, son. VII.

(II canto), Inarime (IV canto) ed anche lo stesso poeta, che in quegli anni soffriva ancora la lontananza dell'amata Luna, Cariteo non poteva non rammentare le eroine dell'*Epistolae*, molte delle quali abbandonate sulla riva dai loro rispettivi compagni. Il codice dell'elegia, che Cariteo aveva precedentemente utilizzato così bene, viene pertanto recuperato per svolgere il lamento della sirena Inarime abbandonata da Febe sull'isola d'Ischia. Insieme ad Ovidio, partecipano di questa ripresa gli autori maggiori del genere, come Propertio e Tibullo, ma è soprattutto la poesia neoterica di Catullo, i cui *Carmina* erano stati riutilizzati abbondantemente nelle rime dell'*Endimione*¹⁹, ad alternarsi al dettato ovidiano. Nel testo delle *Metamorfosi* incide soprattutto il celebre *carmen* LXIV, con la vicenda di Arianna abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso. La disperazione della povera fanciulla, che scrutava l'orizzonte maledicendo la nave di Teseo, non poteva non tornare alla memoria del poeta che si trovava a dover immaginare e raccontare una situazione simile, avente per protagoniste Inarime e Febe, anche queste separate dal mare. Catullo nel periodo rinascimentale ebbe una certa fortuna e fu riutilizzato soprattutto da Pontano che ne fece uno dei modelli privilegiati del *Parthenopeus*²⁰, stampato per la prima volta da Summonte nel 1505.

Ma il ricorso ai modelli classici, com'è già stato evidenziato, in Cariteo non si riduce quasi mai a calco o semplice traduzione. La tecnica cariteana di mescolanza tra fonti classiche e nuova produzione dell'autore potrebbe essere ben descritta attraverso la locuzione di «procedimento mimetico», per adoperare le parole di Mario de Nichilo, che nel suo studio sul linguaggio poetico quattrocentesco, e particolarmente di quello latino, riconosce negli umanisti la capacità di creare dei testi nuovi partendo dalla materia classica attraverso la contaminazione dei modelli, «lo spunto offerto da un autore si contamina e si sostituisce accostato a tessere "parellele" di altri autori subendo a volte una variazione significativa», tanto da poter parlare di metamorfosi dell'opera letteraria in un nuovo prodotto letterario²¹.

La *variatio* avviene attraverso la commistione di fonti diverse, che tentano di sviare il lettore dal modello principale, ravvisabile nelle corrispondenze che percorrono il

¹⁹ Sull'ingombrante presenza classica nelle rime dell'*Endimione* cfr. l'interessante saggio di CONSOLO, *Il libro di Endimione...*cit.

²⁰ Sulle fonti dell'opera pontaniana e sulla presenza catulliana cfr. A. IACONO, *Le fonti del Parthenopeus sive...*cit., p. 10.

²¹ DE NICHILLO, *Metamorfosi umanistiche*, cit., p. 72.

testo. Pertanto può capitare che accanto a Catullo agisca nella costruzione dei versi anche Virgilio²², ed in particolare l'*Eneide*, opera costantemente utilizzata nella costruzione dei versi delle *Metamorfosi*. Il modello della regina Didone viene impiegato per rendere l'atteggiamento al contempo addolorato e dignitoso di Isabella, lasciata ad Ischia da Federico (cfr. *Metamorfosi*, II, 61-69). Allo stesso tempo tutto l'episodio del IV libro dell'*Eneide* è nuovamente recuperato per raccontare la vicenda di Inarime ed in particolare il *furor* che la stravolge nei momenti successivi all'abbandono (cfr. *Met*, IV, 109-126 e *Aen.*, IV, 590-629). Ma si deve riconoscere che la presenza di Didone non è cosa nuova nel poeta. Proprio a lei si era rivolto il poeta quando nelle liriche dell'*Endimione* aveva dovuto raccontare della partenza di Luna, come si può osservare nel sonetto CXXXV (v. 8) o LXXX (v. 5). Lo stesso avviene con la ripresa di Virgilio in *Metamorfosi*, IV, 125-126, dove Inarime in preda al dolore si rende conto di vaneggiare «Che parlo?... O dove sono?... O qual follia / rivolge de furor la mente offesa», che ricalcano fedelmente i virgiliani «*Quid loquor, aut ubi sum? Que mentem insania mutat...*» (*Aen.*, IV, 595) precedentemente riformulati nel sonetto CXXI di *Endimione* (5-6) «Che parlo? O dove sono? O qual follia / volge la mente accesa di furore?»²³. Ma le riprese virgiliane non si limitano solo al IV libro. Sin dall'inizio del IV canto l'atmosfera è virgiliana con la rielaborazione dell'episodio dell'VIII libro dell'*Eneide*, dove si racconta del sogno di Enea, addormentato sulle rive del fiume Tevere, e dell'incontro con il dio Tiberino. Lo stesso passo virgiliano si ritrova anche nelle *Rime* di Sannazaro, nella canzone CI, dove il poeta sogna il dio del fiume Arno. In questo canto è invece Sebeto, che risente della trasformazione pontaniana (*Parthenopeus*, II, 14) in fiume, a visitare il poeta e a raccontare, come *exemplum* del dolore universale che aleggia fra tutti gli uomini, la triste vicenda di Inarime.

²² Sulla fortuna di Virgilio nel XV e XVI secolo può essere utile confrontare l'ampio *excursus* tracciato nei 2 voll. di V. ZABUGHIN, *Virgilio nel Rinascimento italiano. Da Dante a Torquato Tasso*, a cura di S. CARRAI, A. CAVARZENE, Metauro, Frossombrone (PE) 2001 (Ristampa anastatica dell'edizione Bologna 1921-1923).

²³ Barbiellini Amidei, leggendo queste liriche, parla di un processo di identificazione personaggio-Didone, già individuato da Rino Consolo: «...ritornando all'episodio di Didone abbandonata, che tanto si presta a verificare l'uso delle fonti latine da parte del Cariteo, si può notare che esso in definitiva si isola, nel canzoniere, quasi in una storia autonoma, in un quadro emblematico, che con i suoi elementi passionali viene a far parte di quell'insieme di *contraria* e di note non raramente disomogenee che caratterizza la raccolta». Cfr. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna...* cit., p. 176.

La ripresa virgiliana è spesso mediata attraverso Sannazaro, o, meglio, con frequenza si riscontra una corrispondenza di riprese virgiliane nei medesimi passi da parte di entrambi gli autori, come ad esempio nell'introduzione del IV canto (vv. 1-6), dove oltre al già detto episodio del dio Tiberino, si ha l'accento al roseo colore dell'Aurora che è sempre mediato da Virgilio (*Aen.* VI, 535-537 e 584-585; VII, 25-26), ed è comune anche in Sannazaro, (*Son. e canz.*, CI, 1-9). Proprio attraverso le *Eclogae* virgiliane le opere di Sannazaro ed in particolare l'*Arcadia* sono spesso citate, come se l'antico poeta legasse inesorabilmente la sua produzione a quella dei due umanisti. Ciò avviene ad esempio anche nella parte finale del canto, dove poco prima della metamorfosi di Inarime accorrono tutte le Sirene, per consolare l'amica morente. Il dolore collettivo dei luoghi, rappresentati dalle Sirene del golfo, ci riconduce al celebre pianto di Orfeo (*Georg.*, IV) a cui partecipava anche tutta la natura circostante, commossa per la crudeltà della sorte.

La commistione di generi e autori diversi è un tratto caratteristico della poesia umanistica, in particolare di quella latina²⁴. Cariteo, raffinato cultore dei classici, compone i suoi versi guardando alla maniera del Pontano e questo spiega proprio la ricchezza di fonti classiche adoperate per comporre i suoi testi. Frequenti sono le riprese di Lucrezio, che doveva essere ben conosciuto dagli umanisti dell'Accademia per l'attenzione alla sua opera, da parte del Pontano; generalmente l'autore del *De rerum natura* viene citato, spesso senza neanche mutare molto il testo d'origine, per la descrizione dei fenomeni naturali o degli elementi della natura, come ad esempio avviene quando Cariteo deve introdurre il luogo dove è sita la foce del Sebeto, indicata con la perifrasi «...andai dove Sebeto / con l'onde salse mischia i dolci umori» (*Metamorfosi*, IV, 8-9) chiara traduzione del lucreziano «quod dulcis intersalsas intervomit undas» (dal *De rerum natura*, VI, 894). Orazio, uno degli autori privilegiati nell'*Endimione*²⁵, soprattutto nelle canzoni politiche e celebrative, non gode di grandissima risonanza all'interno delle *Metamorfosi*, dove compare come fonte in rare occasioni, sicuramente per una scelta di genere, privilegiando l'autore in quest'opera, oltre alla poesia elegiaca, soprattutto quella epica.

²⁴ Per un approfondimento si veda L. BRADNER, *The Neo-Latin Epigram in Italy in the fifteenth Century*, in «Medievale et Humanistica», VIII, 1954, pp. 62-70.

²⁵ La presenza oraziana è consistente nella raccolta lirica, soprattutto in corrispondenza di liriche con tematiche diverse da quelle prettamente amorose, dove cariteo dispone di un più ampio repertorio di fonti. Cfr. ad esempio la canz. VIII di *Endimione* e il testo di Orazio, *Carmina*, I, I

Proprio all'*epos* di ascendenza classica viene dato un rilievo particolare nel III canto, quando il poeta si trova a dover immaginare la morte del marchese Alfonso d'Avalos. Per arricchire di colore il nefasto avvenimento, Cariteo sceglie di ispirarsi alla saga omerica con la rielaborazione del duello tra Diomede e Marte, narrato nel V libro. Sin dall'inizio del canto, il prologo, con la consueta invocazione alle Muse, lascia immaginare uno sviluppo del testo in questa direzione. La fonte omerica sembra ripresa attraverso la traduzione di Poliziano, ma in alcuni momenti l'autore sembra direttamente derivare i suoi versi dal testo omerico. La traduzione del Poliziano doveva avere avuto allora una grande risonanza e la sua presenza nella biblioteca del nostro pare evidente. A riprova di quanto detto basti citare l'aggettivo "armipotente / armipotens" presente in entrambi i testi e derivato dall'*Iliadis* di Poliziano (*Metamorfosi*, III, 41, e *Iliadis*, V, 995).

Tutto l'episodio del Marchese è costruito con la ripresa dei versi omerici, che spesso Cariteo traduce interamente, forse con l'intenzione di omaggiare il traduttore per l'egregio lavoro svolto. Ma è necessario riferire che, secondo la critica²⁶, l'autore in quanto dotato di una straordinaria cultura classica conosceva bene anche il greco, sempre appreso negli anni di studi nella terra di origine insieme alle altre lingue come il latino e il volgare italiano. Per questa ragione non si deve escludere anche una lettura diretta del testo omerico in lingua, senza l'apporto delle traduzioni. Ciò che però è interessante di questo riuso è la felice commistione con l'epica cavalleresca che nasce dalle rime del nostro. Infatti l'autore riprendendo proprio quella caratteristica sua maniera di comporre riprende Omero, ma lo fa convivere sulla stessa pagina accanto al vicino Boiardo, l'autore degli *Amorum libri tres*, così spesso citati nell'*Endimione*, ma anche nelle *Metamorfosi*, come repertorio per desumere immagini attinenti al mal d'amore. Boiardo al tempo in cui scriveva Cariteo godeva di ampio consenso, venendo generalmente visto come colui che aveva rifondato il genere dell'epica classica. Nel III canto viene ripreso ampiamente accanto ad Omero, per rendere più attuale il testo, trattandosi di una battaglia tra cavalieri e mercenari e non di eroi, come accadeva nell'*Iliade* (cfr. ad esempio il v. di *Met.*, III, 32 e *Orlando innamorato* XV, 10, 7). La presenza del poema dell'*Orlando*

²⁶ Cfr. ad esempio BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna...* cit., p. 130: «Il poeta aveva probabilmente avuto un'educazione accurata nella giovinezza e conosceva il greco e il latino, e forse proprio grazie alla sua cultura elevata fu tanto affettuosamente accolto dai compagni pontaniani».

innamorato è abbastanza diffusa nell'operetta di Cariteo, così come significative e costanti sono le citazioni dagli *Amorum libri tres*, che si incontrano specialmente nel IV canto, dove il poeta ricorre ai costrutti degli *Amores* per raccontare il mal d'amore di Inarime. In realtà anche il canzoniere di Boiardo seguiva e mesceva le due direttrici dei Classici e dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, e forse proprio per questo motivo era piaciuto così tanto al Cariteo.

III. 3 La letteratura due-trecentesca

Attraverso una costante allusione al repertorio classico, in cui vengono combinati materiali mitologici e reminiscenze letterarie, il poeta compone i suoi versi sempre cercando di non offuscare troppo la ripresa classica, ma al contrario di permettere al lettore di riconoscerla e metterla in relazione con tutto il sistema letterario della lirica volgare. Rino Consolo, analizzando la presenza classica tra le liriche dell'*Endimione*, riconosce nella continua tessitura dei versi, che continuamente riprendono i testi latini e, in misura minore i testi greci, la caratteristica più saliente della poetica cariteana. Lo studioso, nell'analizzare le modalità in cui questa profonda erudizione classica penetrava nei versi del canzoniere, recupera da Nencioni il concetto di agnizione²⁷ sostenendo che per permettere al lettore, sebbene colto al pari dell'autore, il riconoscimento della fonte fosse necessario non rendere troppo oscuro il dettato del testo:

perché il dispositivo dell'agnizione possa mettersi in moto. È necessario quindi che il testo evocato sia riconoscibile in trasparenza, isolato dal complesso di una tradizione idealmente perfetta, che rappresenta in questo caso, anche il concreto terreno d'esercizio di un'approfondita esperienza umanistica; meglio ancora, però, se l'evocazione si presenta motivata dalla trama complessiva del libro,

²⁷ Cfr. G. NENCIONI, *Agnizioni letterarie*, in «Strumenti critici», II, 1987, pp. 191-203.

dando luogo a sua volta ad una fitta serie di corrispondenze e richiami, alla compattezza di una struttura²⁸.

Questo processo messo in luce da Consolo, per spiegare l'intento della nutrita presenza classica nell'opera maggiore, è ravvisabile anche nelle *Metamorfosi*, dove la fonte classica è facilmente riconoscibile, avendo l'autore la vera intenzione di ricondurre il lettore all'opera che realmente l'aveva ispirato nel comporre un determinato passo. Questo è quanto avviene ad esempio con le riprese petrarchesche, dove il dettato o l'immagine desunta da Petrarca spesso è inserita in un contesto dalla marcata imitazione classica. Ma questo discorso andrebbe esteso a tutta la poesia volgare, che Cariteo recupera integralmente spaziando con le sue riprese dallo Stilnovo alla lirica dei contemporanei come Poliziano e Boiardo, senza, ovviamente, dimenticare l'importante apporto degli umanisti meridionali, come Sannazaro, accanto al quale è obbligatorio ricordare Pontano, le cui opere furono esclusivamente latine, per citare solo i maggiori, richiamati e omaggiati continuamente nei versi del nostro.

La critica ha rintracciato tra le molte componenti dell'*Endimione*, anche una certa presenza stilnovista, mediata a Napoli attraverso il dono della *Raccolta Aragonesa*, in cui insieme ai prodotti della lirica contemporanea di Poliziano e dello stesso Lorenzo de' Medici, venivano riproposti anche i testi della letteratura duecentesca, che a Firenze avevano dato vita al movimento del Stilnovo²⁹. L'amore tormentato e angosciato di Cavalcanti, le rime di Cino da Pistoia, e soprattutto la poesia di Dante, della *Vita nuova*, così come delle *Rime*, tornano frequentemente nelle liriche dell'*Endimione*, affiancandosi alla più importante presenza petrarchesca. Il repertorio tematico dello Stilnovo, che Cariteo doveva aver conosciuto negli anni della sua formazione in Spagna³⁰, viene recuperato attraverso il codice neoplatonico e veicolato in una sorta di Neostilnovismo, che giunge a Cariteo dai sonetti di Lorenzo de' medici, ed è verificabile nella rielaborazione che si ha di queste tematiche nei

²⁸ CONSOLO, *Il libro di Endimione*, cit., pp. 28-29.

²⁹ Per un inquadramento generale del movimento duecentesco cfr. l'importante lavoro di M. Marti, *Storia dello Stil Nuovo*, Milella, Lecce 1972.

³⁰ MARTINES PERES, *L'espai, dimensió poètica de contact entre el Dolce Stil Novo i la poesia catalana del segle XV*, in *La corona d'Aragona in Italia, Atti del XIV congresso internazionale della Corona d'Aragona (Napoli, 1997)*, a cura di G. D'AGOSTINO, G. BUFFARDI, Paparo edizioni, Napoli 2000, pp. 373-380.

sonetti XLIX e L di *Endimione*. È la lezione cavalcantina dell'amore-morte ad essere recuperata dal poeta³¹, che nel IV canto delle *Metamorfosi* riprende alcuni aspetti di quella lirica, ravvisabile nel pallore dei volti prossimi alla fine e nel più generale esito di morte a cui l'amore sembra condurre, come è detto chiaramente in *Metamorfosi*, IV, 77-78 «mercé d'amor, che a l'anima subietta / al fin per guidardon suol dar la morte».

Sempre afferente al neostilnovismo sembra essere anche la caratterizzazione delle figure femminili, le cui lodi paiono rimandare al codice dello stilnovo per l'insistito elogio della candida bellezza e della loro lucentezza³². Queste tematiche erano state oggetto di numerose liriche nel canzoniere, che il poeta ora recupera per celebrare l'inumana bellezza delle Sirene, ma anche quella altrettanto singolare delle regine aragonesi. Accanto ai più consueti versi petrarcheschi, sono le rime di Dante e quelle di Cavalcanti e Cino ad ispirare il poeta nella scelta dei termini adatti a descrivere la bellezza e la superiorità delle regine d'Aragona (cfr. *Met.*, II, 40-90 e n). La centralità riconosciuta allo sguardo o l'indugio sulla descrizione degli occhi, che nella fenomenologia dell'amore rivestivano una funzione fondamentale per la nascita del sentimento amoroso, riportano ancora una volta alla lirica dello Stilnovo; frequenti sono i verbi che descrivono l'atto del guardare, come si legge in *Metamorfosi*, I, 100, «Volgendo in me la dea gli occhi turbati», chiara derivazione dalla *Commedia*, (*Purg.*, XXX, 66) «drizzar li occhi ver' me di qua dal rio», mentre altre volte vengono presi di peso sintagmi di derivazione dantesca, come avviene ad esempio con il sintagma «occhi santi», utilizzato da Dante diverse volte nella *Commedia* (cfr. *Purg.*, XXXI, 133; *Par.*, III, 24; *Par.*, XVIII, 9), che si ritrova in *Metamorfosi*, I, 134 «e l'acqua, che piovea da gli occhi santi».

La presenza dantesca nell'opera non si esaurisce solo con la lirica giovanile della *Vita Nuova* o delle *Rime*; accanto alle altre fonti utilizzate da Cariteo, un posto d'eccezione spetta proprio alla *Commedia*. È doveroso rilevare che la presenza dell'Alighieri è sicuramente più marcata in questo tipo di componimenti in terza

³¹ Cfr. a tal proposito BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna...* cit., pp. 142-147; anche Parenti ha rintracciato nel canzoniere di Cariteo, specie nella prima edizione del 1506, una certa componente stilnovista, dovuta, secondo lo studioso, oltre che alla suggestione della *Raccolta Aragonese*, anche ad una certa ascendenza di Cavalcanti su alcune liriche giovanili di Petrarca. Cfr. PARENTI, *Benet Garret...* cit., p. 83.

³² Per un più ampio approfondimento sulle tematiche della lirica dello Stilnovo si veda E. SAVONA, *Repertorio tematico del dolce stil novo*, Adriatica, Bari 1986.

rima, rispetto all'*Endimione*, dove sovrasta su tutte le possibili fonti il magistero di Petrarca. Forse può aiutare a dare un'idea della singolare importanza della lirica dantesca in quest'opera la particolare vicinanza che l'autore, nei mesi in cui redigeva l'opera, doveva avvertire con l'Alighieri, condividendo con l'illustre poeta la dura esperienza dell'esilio. Forse questo avvenimento così doloroso per Cariteo (sono infatti molti i sonetti dove l'autore lamenta le sofferenze dell'esilio romano) può in parte spiegare la maggiore vicinanza a Dante e il passaggio dalle liriche amorose di imitazione petrarchesca ai pungenti versi in terza rima³³. Com'è noto, la *Commedia* e più in generale tutte le opere dell'Alighieri dovevano essere ben conosciute presso la corte napoletana del Quattrocento.

L'apprezzamento per la letteratura trecentesca e specialmente dantesca da Firenze si era propagato negli altri centri italiani, grazie alla migrazione di dotti toscani che, lavorando presso le corti italiane più importanti, si fecero promotori del culto delle tre corone³⁴. Ciò era accaduto anche a Napoli, dove la singolare personalità del Magnanimo aveva attirato i più celebri intellettuali fiorentini come Valla, Bruni, Filelfo, Poggio, Manetti, che soggiornarono presso la corte per periodi più o meno lunghi, facendovi crescere e prosperare l'ammirazione per l'illustre concittadino e arricchendo la celebre biblioteca aragonese con la presenza di molti codici di opere dantesche³⁵. Grazie a questi umanisti, e alla diffusione delle prime edizioni della *Commedia*, il culto dantesco prese vigore anche a Napoli, città nella quale, accanto alla più raffinata produzione latina, inneggiante alla cultura classica, troviamo una, seppur minima, produzione volgare di derivazione dantesca, rappresentata da poemi come il *Giardeno*³⁶, il *Rosarium de spinis*, ed infine dalla più importante di queste imitazioni, *Le sei etate della vita humana* di De Jennaro.

³³ Si deve rilevare che è proprio con gli anni della crisi politica che gli anni della crisi politica comportarono nel canzoniere l'abbandono delle tematiche amorose, tralasciate per poetare di questioni politiche e culturali. Cfr. E. FENZI, *Cariteo. Il fascino...* cit.

³⁴ Per una panoramica sulla fortuna dantesca nel XV secolo cfr. F. TATEO, *Dante fra latino e volgare nel Quattrocento*, in *Dante nei secoli*, a cura di D. COFANO, I. GIABAGKI, R. PALMIERI, M. RICCI, Edizioni del Rosone, Foggia 2006, pp.39-57.

³⁵ Cfr. C. CARMINA PERITORE, *La Conoscenza e lo studio di Dante alla corte aragonese di Alfonso il Magnanimo*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Atti del Convegno di studi (Melfi 27 settembre - 2 ottobre 1970), Olschki, Firenze 1975, pp. 433-441: 435.

³⁶ Cfr. F. TATEO, *Sulla ricezione di Dante in ambiente devoto: il «Giardeno» di Marino Jonata*, in *Aspetti della cultura dei laici in area adriatica. Saggi sul tardo medioevo e sulla prima età moderna*, a cura di R. PACIOCCO, L. PELLEGRINI, A. APPIGNANI, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1998, pp. 241-256.

La riverenza per Dante nel Cariteo doveva avere radici più antiche, ascrivibili a quella prima formazione classica degli anni barcellonesi, in cui presumibilmente il poeta conobbe e studiò anche i trecentisti toscani, allora così apprezzati dai più celebri poeti catalani del tempo, tutti imitatori delle rime dantesche, come Andrea Fabrer, traduttore della *Commedia*, Ausias March, Juan de Mena, Inico Lopez de Mendoza, per citare solo alcuni³⁷. Forse fu proprio questa maggiore dimestichezza con il volgare fiorentino, acquisita, negli anni giovanili, studiando e ammirando i trecentisti, che portò Cariteo, una volta giunto a Napoli, a prediligere la lingua volgare toscana rispetto a quella latina.

Ritornando all'analisi delle *Metamorfosi*, la derivazione dantesca dell'opera non traspare solo dalla scelta del genere e della terza rima, o dalla stessa marcatura 'dantesca' del lessico adoperato: tutta l'atmosfera di cui è intessuto il testo risente dell'*Inferno* dantesco, che viene riproposto con la scelta di rappresentare Napoli, dopo l'abbandono degli Aragonesi, come una novella città di Dite. L'atteggiamento di Cariteo nell'*incipit* del componimento ricorda molto il comportamento del pellegrino all'inizio della *Commedia*: proprio come Dante, anche il poeta attraversa un momento di smarrimento, conseguenza inevitabile dello sconvolgimento causato dall'arrivo dei Francesi, che lo porta ad interrogarsi sulla magnanimità del Signore e sulla ragione dei suoi disegni. La situazione immaginata in apertura però viene contaminata con la ripresa di un sonetto di Petrarca (*R.V.F.*, XV, 9-11) che ha l'effetto di sviare il lettore da una troppo certa derivazione dalla *Commedia*. Dopo aver allargato lo sguardo sul circostante paesaggio napoletano, che rinvia ancora una volta ad altre opere ed altri contesti, la città si trasforma sotto i suoi passi, divenendo un territorio impervio e pauroso, dominato dalle Furie infernali, la cui descrizione è mutuata da Virgilio, adoperando di fatto la stessa fonte di cui si era servito Dante. È l'autore stesso, sin dall'inizio, a svelarci la derivazione dantesca dei suoi versi con delle spie testuali anche fin troppo evidenti, come il ricorso alle rime *dura-oscuro* che ritroviamo nei primi versi dei canti incipitari delle due opere, rispettivamente ai vv. 2-4 nella *Commedia* (mi ritrovai per una selva oscura / Ché la diritta via era smarrita. / Ahi quanto a dir qual era è cosa dura) e ai vv. 4-6 nelle *Metamorfosi* (benché pensier sì vano in me non dura / ché caldo di ragion suscita un vento, che

³⁷ Pércopo, *Introduzione a Le Rime di...cit.*, vol. I, pp. CLXXXIII-CLXXXI

fuga dalla mente ogni aria oscura). Gli omaggi al poema sono molteplici in tutti i quattro canti e non si limitano solo alla ripresa di rime, che rinviano alla *Commedia*, che ricorrono numerose in tutta l'opera, o al riuso di immagini o locuzioni dal sapore dantesco. La derivazione dalla *Commedia* si riscontra nella stessa tecnica narrativa che viene riproposta, la medesima capacità di raccontare, fondendo miti, storia, religione e poesia in un testo che, oltre al ricco ordito dantesco, si configura come un calderone in cui confluiscono gli elementi più vari, attinti dalla cultura classica, cristiana, ebraica e medievale, riadoperati e messi insieme in una commistione tutta umanistica, riscontrabile in ogni buon prodotto quattrocentesco.

È difficile indicare un passo che sia esaustivo del recupero dell'Alighieri messo in atto dal Cariteo, proprio per l'ingente mole di citazioni, dirette e non, che si susseguono nei quattro canti. Oltre al canto iniziale in cui domina un'ambientazione dantesca, un altro momento di più marcata imitazione si riscontra alla fine del II canto, quando il poeta deve raccontare delle sensazioni provate nell'attimo in cui apprese della morte del Marchese Alfonso. In quel frangente il poeta costruisce una similitudine tutta giocata sulla ripresa di alcuni luoghi della *Commedia*:

Qual uom che sogna cosa che l'infesta,
e sognando vorria che sogno fosse,
e pugna per destarsi, e non si desta;
tal io rimasi, e tanto mi commosse
quel mal, ch'io fui di me subito fora,
per la doglia mortal che mi percosse
Poi ch'io non fui del tutto extinto allora,
che fortuna a virtù fe' sì gran torto,
non si può dir che di dolor si mora!
In quel punto io non fui vivo, né morto, 175
ma di vita e di morte in tutto privo,
perduto il mio presidio e 'l mio conforto³⁸

Alla famosa immagine del sognatore, tratta da *Inf.*, XXX, 136-140, Cariteo fa corrispondere nelle *Metamorfosi* una similitudine identica, rafforzata anche da un codice fortemente dantesco, come la scelta del latinismo *pugna*, ben dimostra «Qual è colui che suo dannaggio sogna, / che sognando desidera sognare, / sì quel ch'è, come non fosse, agogna, / tal mi fec'io, non possendo parlare». Segue la ripresa di

³⁸ *Metamorfosi*, II, 166-177.

un altro celebre passo della *Commedia*, in cui l'autore, guardando ai versi conclusivi del V canto dell'*Inferno*, precisamente ai vv. 139-142, racconta del suo improvviso svenimento, alla notizia della morte del marchese, ripensando all'analogia perdita di coscienza che colse Dante per l'eccessivo coinvolgimento nella vicenda dei due cognati: «Mentre che l'uno spirito questo disse, / l'altro piangea, sì che di pietade / io venni men così com'io morisse; / e caddi come corpo morto cade».

Ripresi i sensi, per esprimere il dispiacere provato alla notizia della perdita del marchese, che viene appellato con una locuzione decisamente dantesca «l mio conforto», perifrasi con la quale più volte nella Dante indica Virgilio, Cariteo ripensa allo sgomento e al brivido di terrore che percorsero Dante alla visione orrenda di Lucifero. Per fornire al colto lettore, a cui si rivolge, una precisa idea dell'intensa sofferenza provata in quell'istante, chiama Dante come metro di paragone per quantificare la sua confusione dinanzi ad una notizia così inaspettata. Si legge in *Inf.*, XXXIV, ai vv. 25-28, «Io non morì, e non rimasi vivo: / pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno, / qual io divenni, d'uno e d'altro privo».

Questi esempi possono illuminare poco sulla ripresa dantesca nell'opera, tanto questa è radicata e combinata con le altre fonti, generalmente classiche, riutilizzate nel poemetto; solo un'attenta lettura dell'opera potrà dare ragione di quanto sostenuto e portato alla luce nel commento.

Accanto all'Alighieri, spicca la predominante figura di Petrarca, così rilevante nel Cariteo da portare molti studiosi a vedere in questi un antesignano del movimento petrarchista, corrente che avrà tanta fortuna nel Cinquecento³⁹, per l'ingombrante presenza dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* all'interno del canzoniere cariteano, tanto da delinearne la stessa struttura⁴⁰. A tal punto è inveterata nel nostro la conoscenza

³⁹ Cfr. L. BALDACCI, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Liviana, Padova 1974; C. Mutini, *Un capitolo di storia della cultura: il petrarchismo*, in Id., *Saggi sulla letteratura del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1973. Sul petrarchismo in area meridionale cfr. E. Raimondi, *Il Petrarchismo nell'Italia meridionale*, Accademia nazionale dei Lincei Roma 1973; M. Lefèvre, *Una poesia per l'impero: lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Vecchiarelli, Manziana 2006.

⁴⁰ È quanto ha messo in luce SANTAGATA in *Sanazzaro, Cariteo e la lirica...cit.*, anche se il critico nella più o meno marcata *facies* petrarchesca, ravvisa la differenza tra la poesia Sannazarina, le cui liriche sono fortemente orientate all'imitazione del modello petrarchesco e la lirica di Cariteo, dove la felice combinazione di più componenti rende difficilmente codificabile il linguaggio cariteano in un determinato «collettore petrarchesco», tanto da far guadagnare al poeta l'epiteto di «sfuggente», che tanto piacerà alla critica successiva: «Cariteo, insomma, è un poeta sfuggente: nella misura in cui sopporta di essere connotato e collocato in una pluralità di aree letterarie e culturali, svislisce a poco

dei versi del Petrarca che il poeta non può fare a meno di citarlo continuamente, riprendendone i motivi topici e lo stesso codice petrarchesco. Capita, alle volte, di imbattersi in riecheggiamenti di interi versi o emistichi, presi di peso dai *Fragmenta*, così come dalle altre opere petrarchesche. Ma altre volte la fonte petrarchesca è più velata, perché allusiva, o anche ricondotta ad altre fonti, quindi meno percettibile. Questo avviene solitamente quando l'autore opera sul testo con l'attenzione del filologo, arrivando a riconoscere la vera fonte seguita da Petrarca, che viene poi ripresa in un secondo momento anche dal Cariteo e rielaborata con quanto di quella fonte aveva riformulato Petrarca. Un esempio concreto riuscirà ad illustrare meglio quanto detto, anche se lo stesso procedimento è già stato analizzato in precedenza con l'analisi del mito di Atteone. Nei versi delle *Metamorfosi* (IV, 139-141) si ha un analogo procedimento allusivo con alcuni versi ispirati da un sonetto di *Rerum Vulgarium Fragmenta* (CCCXI, 1-6) che Petrarca a sua volta aveva redatto riformulando Virgilio (*Georg.*, IV, 511-515). L'autore aveva già rielaborato i versi petrarcheschi in un precedente sonetto di *Endimione*, dove il motivo è sviluppato con una maggiore aderenza alla traccia petrarchesca, ma ora riproponendoli nelle *Metamorfosi*, si distacca maggiormente, contaminando il modello petrarchesco e virgiliano con un componimento catulliano (*Carmina*, LXV, 12-13):

Virgilio, <i>Georgicon</i> , 511-515	Petrarca, <i>R.V.F.</i> , CCCXI, 1-6	Cariteo, <i>Endimione</i> , CXXXVIII, 9-14	Catullo, <i>Carmina</i> , LXV, 12-13.	Cariteo, <i>Metamorfosi</i> , IV, 139-141
qualis populea maerens philomela sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus arator / observans nido implumes detraxit; at illa / flet noctem ramoque sedens miserabile carmen /integrat et maestis late loca questibus implet	Quel rosignuol, che sí soave piagne / forse suoi figli, o sua cara consorte, / di dolcezza empie il cielo et le campagne / con tante note sì pietose et scorte, / et tutta notte par che m'accompagne, / et mi rammente la mia dura sorte	Qual roscigniuol sotto populea fronde / piagne i suoi figli, che 'l duro aratore / gli ha tolti, insidiando al caro nido, / lui repetendo il miserabil grido, / chiama la notte et nullo gli risponde, / empiendo i boschi e 'l ciel del suo clamore	Quali sub densis romorum coninit umbris / Daulias absumpti fata gemens Itylei	Tra i rami il roscigniuol, che'l nido ha perso, / piagne la notte, et empie di lamenti / le selve e i campi, in lagrimabil verso

più di etichette tali connotazioni e collocazioni. Al confronto la lirica di Sannazaro appare di una linearità decisamente cinquecentesche».

Ma gli esempi che si potrebbero fare sono moltissimi, perché l'autore sin dal principio delle *Metamorfosi* desume da Petrarca il clima problematico che si respira ad inizio canto (*Met.*, I, 1-6), innestando il linguaggio petrarchesco, costruito con il ricorso a domande retoriche e sintassi franta, su un contesto dantesco, che ci riporta ai primi versi della *Commedia*. Ciò che è interessante è la prospettiva critica con la quale il poeta catalano riutilizza i versi petrarcheschi; questo significa che Cariteo nel riacostarsi ai testi del maestro compie una precisa distinzione di genere, adeguando le riprese agli argomenti trattati e ai toni della sua poesia⁴¹. La presenza del *Canzoniere* è decisamente diffusa ed intensa in tutta l'opera delle *Metamorfosi*, ma la rielaborazione avviene soprattutto nei versi dedicati al motivo d'amore. Il travaglio spirituale dell'autore dinanzi alla catastrofe, la sofferenza di Isabella, e ancor di più, quella di Inarime sono raccontate rielaborando le rime petrarchesche, che di frequente sono rivelate dallo stesso autore per la ripresa di interi versi o di sintagmi che rimandano continuamente all'universo poetico dei *Fragmenta*. Ciò che è interessante notare è che le altre opere di Petrarca, specialmente le terzine dei *Trionfi*, sono utilizzate largamente nel poemetto, ma si ritrovano per raccontare situazioni diverse, non legate alla poetica d'amore. Poche sono le riprese dal poema epico *Africa*, mentre i *Trionfi* ritornano, a seconda del caso, in tutta l'opera, I Trionfi del Petrarca erano stati oggetto di imitazione e commento, nel corso del Quattrocento⁴², da parte di tanti letterati, anche se fra le molte rielaborazioni le più interessanti si devono a Poliziano e a Sannazaro, che riadattò il *Trionfo della Fama* per una farsa teatrale⁴³, ma che tenne presente variamente l'opera dei *Trionfi* anche nelle sue rime, specie in quelle di argomento celebrativo.

⁴¹ Nota Getto, con riferimento alla componente petrarchista nella poesia del Cariteo: «...lo studio del Petrarca rappresenta per il Cariteo, innanzitutto, un'alta scuola di lingua e di stile, e poi, uno spontaneo elemento della sua lirica liturgia: uno studio e un'imitazione, dunque, che concedono un totale esito di originalità e tolgono ogni possibilità di equivoco rispetto ad un'eventuale sua catalogazione nel vasto e indiscriminato quadro del petrarchismo. Petrarca, come presenza diffusa ed impalpabile di gusto e di stile, e come puntuale e determinato richiamo di espressione, non è, come nei petrarchisti intesi nel senso deteriore, il sostegno di una parassitaria vegetazione di letteratura, ma il modello e il simbolo di una sincera ricerca di eleganza, sentita come costume e legge di vita». Cfr. GETTO, *La poesia del Cariteo*, cit., p. 61.

⁴² Sulla fortuna dei *Trionfi* nel XV secolo cfr. la panoramica tracciata da F. TATEO, *Sulla ricezione umanistica dei trionfi*, in *I Triumphs di F. Petrarca*, a cura di C. BERRA, Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), Eissalpino, Bologna 1999, pp. 375-396.

⁴³ Cfr. l'opera del sannazaro in Sannazaro, *Opere volgari*, a cura di MAURO, cit., pp. 286-295.

L'imitazione più corposa da parte del Cariteo si ha nel II e III canto, dove le tematiche affrontate sembrano muovere proprio dal *Trionfo della Fama* e dal *Trionfo dell'Eternità*. In particolare il II canto prende la struttura di un vero e proprio trionfo, con Partenope che ripercorre tutta la casata degli Aragona, nominando i re della dinastia, ad iniziare da quel «primo Ferrando» sino all'ultimo, Federico (*Met.*, II, 19-30), e poi le quattro regine, che con la loro grazia e bellezza aumentarono lo splendore della casata (*Met.*, II, 40-84).

Il trionfo di queste donne illustri, che sembra riproporre la schiera di caste figure del *Trionfo della Pudicizia*, per le lodi di onestà e candore con cui sono raffigurate, si conclude con Costanza d'Avalos (*Met.*, II, 85-95). A conferma di quanto detto, basti dire che il modello seguito è ben messo in evidenza da chiare riprese testuali, come avviene ai vv. 94-95 di *Met.* II, con riferimento a Costanza «Tra fortuna e virtù sempre fu rara concordia», dove aveva riformulato il precedente «e, la concordia ch'è sì rara al mondo, / v'era con Castità somma Beltade» di *Tr. Pudicitie*, 89-90.

Un ennesimo *Trionfo*, in cui agiscono la memoria del *Trionfo della Fama* e quella del *Trionfo del Tempo*, viene redatto per raccontare la vicenda del marchese Alfonso, narrato nei versi immediatamente seguenti. Infine anche questa serie di trionfi del Cariteo si conclude con un *Trionfo dell'Eternità*, dove vengono celebrati Ferrandino, e poi Alfonso, risplendenti felicemente nel cielo (*Met.*, III, 94, «onde 'l mio gran Ferrando in ciel fiammeggia», chiara imitazione di *Tr. Fama*, I, 43-45, «Poi fiammeggiava a guisa d'un piropo»). Le riprese da quest'opera sono moltissime e possono trovarsi nella citazione di semplici parole, ma possiamo avere la ripresa anche di interi versi e periodi più grandi, variati leggermente rispetto al modello, come per esempio si può riscontrare confrontando i vv. 52-54 di *Met.*, III «Ma quel, che col fulgente superciglio / temprà degli elementi il moto vario / rispuose irato a l'indignato figlio» con i corrispettivi versi petrarcheschi di *Tr. Eternitatis*, 55-56 «Quei che 'l mondo governa pur col ciglio, / che conturba et acqueta gli alimenti». Il messaggio di tutta l'operazione è evidente e serviva per ribadire ancora una volta la superiorità della schiatta degli Aragona rispetto agli attuali dominatori: anche se la morte aveva vinto Alfonso e soprattutto quei «magnanimi re, pien di giustizia», questi ora avevano vinto la morte, trionfando nell'eternità di dio, proprio in virtù del loro essere anime elette.

L'ultimo componente della triade trecentesca è il meno ricordato; la presenza di Boccaccio è costante, ma risulta poche volte incisiva. Le citazioni dal *Decameron* sono pochissime, mentre più frequenti sono quelle derivate dalle opere minori, dal *Filocolo*, dal *Filostrato* e in misura minore dall'*Amorosa visione*. Si nota una certa preferenza nel riutilizzare le opere risalenti al periodo napoletano, forse maggiormente conosciute a Napoli, anche in virtù della loro maggiore diffusione. Rispetto a questa non consistente ricezione di Boccaccio, con l'*Elegia di madonna Fiammetta* le riprese si fanno più frequenti, sicuramente a causa della vicinanza tematica con il IV canto e più in generale con il genere elegiaco, a cui si ispiravano entrambi i testi.

III. 4 Le fonti umanistiche

L'apporto della poesia del Quattrocento è invece molto limitato, rispetto agli autori fin qui analizzati. Tra i possibili interlocutori del Cariteo si hanno certamente Lorenzo de' Medici, recuperato in virtù della componente neostilnovista, a cui si è accennato in merito alla lirica dello Stilnovo. Molte sono infatti le citazioni dal *Canzoniere*, mentre qualche volta si verificano anche delle riprese dalle opere morali, come dal *De sommo bene*. Boiardo è l'altra grande figura che emerge nella lirica del XV secolo facente parte delle biblioteca dell'autore, a cui si affiancano le ottave di Pulci, di frequente riutilizzate. Della poesia boiardesca, Cariteo non recupera solo il canzoniere amoroso o il famoso poema cavalleresco; diffuse sono anche le citazioni dalle egloghe delle *Pastoralia*, spiegabili con la nutrita presenza di queste nell'*Arcadia*, ma anche con la generale approvazione che riscossero presso gli umanisti. A questi autori si aggiungono tanti altri letterati minori che compaiono di volta in volta a suggerire espressioni o sintagmi. Discreta è la presenza di Filenio Gallo, il medesimo che aveva ispirato anche le composizioni dell'*Arcadia* e che si trova frequentemente citato nei versi del Sannazaro; anche il Tebaldeo viene citato con una certa frequenza, mentre altri rimatori minori, come Giusto de' Conti, autore

di un canzoniere che ebbe una notevole diffusione, o Niccolò de Rossi, compaiono saltuariamente, ma la ripresa è decisamente funzionale, in quanto i loro testi vengono adoperati solo come repertorio per desumere sintagmi o sistemi di rime. Sorprende invece che non ci sia nel Cariteo un'ampia presenza di Poliziano, il cui magistero nel secondo Quattrocento è ampiamente attestato. Cariteo conosce probabilmente ed utilizza la traduzione che fece Poliziano dell'*Iliade*, ma sembra tenere poco a mente la restante produzione poetica, nonostante questa sia costruita sull'intarsio dei versi classici e verta molto verso il neoplatonismo, interesse caro ad entrambi i poeti.

Per quanto riguarda invece la memoria letteraria che si rileva verso le produzioni degli umanisti di area aragonese, contemporanei o poco meno all'autore, è necessario fare una distinzione, l'analoga distinzione che fece Cariteo verso i letterati della cerchia accademica; nel testo delle *Metamorfosi* non vi sono numerosi omaggi verso gli amici accademici, fatta eccezione per le riprese dal De Jennaro, la cui raccolta lirica doveva ben essere conosciuta dalla generazione del poeta, avendo questa costituito a lungo un modello compositivo per le raccolte di ispirazione amorosa, nell'ambito della corte aragonese. Un trattamento diverso è invece riservato al Pontano e soprattutto al Sannazaro, che al pari, o forse, più dei classici sono riutilizzati e citati innumerevoli volte. La ripresa di questi due autori appare così naturale nei versi di tutta l'opera del Cariteo, come se le opere dei due umanisti soccorressero puntualmente la mente dell'autore, suggerendo l'immagine o il sintagma più appropriato.

Pontano nelle sue opere si era occupato variamente di Napoli, della sua storia nel *De bello Neapolitano*, ma anche delle sue origini mitiche nella *Lepidina*, la prima egloga della raccolta avente per oggetto le nozze del dio Sebeto con la ninfa Partenope. In questo'opera si ha una dettagliata descrizione di Partenope, ma anche del gruppo di nereidi della II pompa, che molto deve aver pesato nell'immaginazione e raffigurazione delle Sirene che si ha nelle *Metamorfosi*. Tratto caratterizzante delle figure ideate da Pontano è un indescrivibile candore della pelle che irradia intorno una lucentezza abbagliate. Proprio questo niveo candore è la particolarità che viene sottolineata più volte dal Cariteo, abbagliato dalla luce di quei corpi provenienti dal mare (*Met.*, I, 65 si legge «vidi venir per l'onde un lume accenso»). L'attenzione di entrambi i poeti cade su quei bianchi corpi ed in particolare sui candidi seni di

Partenope. Il precedente è in Catullo (*Carmina*, LXIV, 81), ma il primo a rielaborarlo fu Pontano (*Eclogae*, I, 8 «Hic mihi tu teneras nudasti prima papillas»), poi riadattato dal Cariteo (*Met.*, I, 72, «mi radiar ne gli occhi le papille»). Ulteriore somiglianza nelle descrizioni che i poeti immaginano di Partenope è ravvisabile nello sguardo magnetico che Pontano attribuisce alla giovane (*Eclogae*, I, 42). Prendendo spunto dal maestro, attraverso il lessico desunto dallo Stilnovo e da Dante, Cariteo caratterizzerà a tal punto gli occhi di Partenope da farne il canale principale della trasformazione, recuperando in questo modo la centralità dello sguardo della lirica stilnovistica, ma ribaltando di fatto gli effetti nefasti, che da salutari diventano per il protagonista dannosi, al pari di quelli di Medusa.

Tralasciando le moltissime riprese pontaniane del I canto, si deve segnalare una presenza inferiore di queste nel II canto e nel III canto, per poi tornare numerose nell'ultimo, dove la poesia del lamento sembra decisamente più adatta ai versi del Pontano. Il quarto libro, come si è già visto, si apre con una descrizione della notte di stampo virgiliano, che il poeta mutua da Sannazaro. Dopo la comparsa di Sebeto, abbiamo un primo omaggio alla produzione poetica di Pontano con il ricordo da parte del dio Sebeto della trasformazione in fiume, come punizione per aver amato la bella Doride, ideata dal Pontano nel *Parthenopeus*, II, 14. Le liriche del *Parthenopeus*, ricorrono con larga frequenza, soprattutto nella descrizione delle pene amorose. Allo stesso modo molto frequente è il riutilizzo del poema astronomico *Urania*, citato all'occasione per tutta l'estensione dell'opera ed in particolare nella resa dei fenomeni astrologici o temporali. L'altra opera che condivide con le metamorfosi il clima pessimismo e di un più generale disincanto, è il *De hortis hesperidum*, che insieme all'*Arcadia* e alle *Metamorfosi* sono portavoce delle delusioni provate dagli umanisti all'indomani del tracollo aragonese⁴⁴.

Dopo l'ampia composizione dell'*Urania* e dopo il *Meteorum liber*⁴⁵, negli ultimi anni Pontano si dedicò alla scrittura di un poemetto georgico dedicato apparentemente alla cura di un orto, ma sottilmente percorso da un più profonda

⁴⁴ L'opera fu compiuta nel 1500, ma rivista dopo il 1501; pertanto è ascrivibile alla serie delle ultime opere dell'umanista. Cfr. TATEO, *Astrologia e moralità...cit.*, p. 104.

⁴⁵ Sulle due opere pontaniane cfr. M. De Nichilo, *I poemi astrologici di Giovanni Pontano : storia del testo; con un saggio di edizione critica del Meteororum liber*, Dedalo libri, Bari, 1975; Id., *Ancora sul testo dei Meteorum libri di Giovanni Pontano*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», 28, 1979, pp. 129-149.

meditazione sulla realtà circostante, che negli anni in cui scriveva il poeta era in pieno rivolgimento. Quell'orto, nello specifico il poeta si rivolgeva all'agrumeto della villa di Sanazzaro, a Mergellina, metafora più grande della raffinatissima poesia coltivata negli anni precedenti a Napoli, curato con tanta attenzione e amore, ora versava in uno stato di incuranza, mancandovi il poeta esule in Francia.

Come nota Tateo, tra l'*Arcadia*, il poemetto georgico del *De hortis* e le *Metamorfosi* c'è un sottile filo rosso che le unisce, tante sono le affinità e le corrispondenze che le legano⁴⁶. In particolare tra le *Metamorfosi* e l'*Arcadia* sembra esserci un vero dialogo, come se la composizione del poemetto del Cariteo, che attinge a piene mani dal testo di Sannazaro, riprendesse proprio quell'opera per raccontare la stessa storia, questa volta ambientata solo a Napoli, in un continuo omaggio all'amico Sincero. I riferimenti alle liriche sono talmente numerosi che lasciano bene immaginare quanto Cariteo dovesse conoscere e ammirare l'operato del Sannazaro. In particolare sono già stati messi in luce, nel II capitolo a cui rimando, i debiti del Cariteo nei confronti della canzone di Sannazaro dedicata alla commemorazione del Marchese Alfonso (cfr. *Sonetti e canzoni*, C), che sicuramente, proprio per le molte riprese testuali, funse da modello nel costruire l'episodio del Marchese.

Molto più intenso appare il dialogo tra le *Metamorfosi* e l'*Arcadia*, quest'ultima completata e stampata quasi negli stessi anni in cui Cariteo aveva da poco composto le *Metamorfosi*. Come hanno dimostrato i molti studi sull'argomento, l'opera del Sannazaro, le cui prime egloghe vennero redatte tra il 1480 e 1482, venne elaborata in due momenti diversi; un primo nucleo ragionato di 10 egloghe e 10 prose, composte tra il 1482 e 1486, a cui si aggiunsero le due prose finali con rispettive egloghe, probabilmente vergate tra il 1492 e 1496, a cui si aggiunse un congedo finale dell'autore, risalente al 1503, aggiunto all'opera poco prima della sua stampa, la cui *editio princeps* del 1504 fu opera dell'amico Summonte⁴⁷. Ora, in questa intricata vicenda editoriale, ci si deve chiedere quale ruolo giocò il nostro, così coinvolto nella finzione poetica del testo e nella stessa stampa dell'opera, che l'autore doveva conoscere bene, come si deduce dalla lettera di dedica del

⁴⁶ Cfr. TATEO, *Le Metamorfosi del Chariteo...*cit., 126.

⁴⁷ La vicenda editoriale dell'*Arcadia* è stata oggetto d'indagine da parte di A. MAURO, *Le prime edizioni dell'«Arcadia» del Sannazaro*, in «Giornale storico di filologia», II, 4, 1949, pp. 341-351. Ma si veda anche l'interessante lavoro svolto da M. RICUCCI, *Il Neghiottoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Liguori, Napoli 2001.

Summonte, dove quest'ultimo sottolinea quanto Cariteo l'abbia «con ragione indutto», se non «con tutte le forze de la amicitia constretto»⁴⁸ ad occuparsi della pubblicazione dell'opera. Una collaborazione editoriale che avrebbe, quindi, portato l'autore in contatto con il manoscritto dell'*Arcadia*, lasciato nel 1501 a Napoli da Sannazaro in custodia al fratello; ciò spiegherebbe i molti punti di contatto tra le due opere, soprattutto per quanto riguarda la sezione conclusiva del *prosimetrum*, aggiunta successivamente⁴⁹.

I due testi, accomunati dalla stessa tematica, sono accostabili per l'analogia situazione raccontata, in cui un protagonista, coincidente con la stessa persona dell'autore, si ritrova ad osservare, magari dopo un lungo esilio, una città sconvolta e deturpata dagli orrori della guerra. Raffrontando la prosa e l'egloga XII, dove lo stesso Cariteo compare come personaggio insieme a Summonte, non possono passare inosservati alcuni importanti elementi comuni in entrambe le opere, così come delle evidenti riprese testuali o la citazione delle medesime fonti, cosa che avviene davvero spessissimo in tutte le *Metamorfosi*.

Come si è visto in apertura del capitolo l'inizio del poemetto con l'elogio del suggestivo paesaggio napoletano è un omaggio al Sannazaro, che aveva iniziato la prima prosa dell'*Arcadia* con un'analogia descrizione della valle, dominata dal Parnaso con le sue due vette (che nelle *Metamorfosi* diventeranno i due gioghi del Vesuvio). Sempre alla Napoli di Sannazaro ci riporta l'aggettivo *dilettevole* utilizzato in entrambi i testi per descrivere la città (cfr. *Arc.*, VII, §3 e *Met.*, I, 16). Proseguendo nella lettura del poemetto, al II canto ci si imbatte in un'amara riflessione sulla perduta primavera, metafora dei tempi felici inesorabilmente trascorsi. Lo stesso tono e lo stesso argomento si ravvisano nella VI egloga del *prosimetrum*, tutta incentrata sul raffronto tra i tempi attuali, dominati dal vizio (è questa la prospettiva di Serrano) e gli anni passati, paragonati ad un'eterna primavera (attraverso la rievocazione di Opico). L'egloga, che sembrerebbe l'ultima della giovanile raccolta, ha un valore

⁴⁸ Si legge nella lettera del Summonte «E per questo, senza altra sua ordinazione, anzi forse (se io mal non estimo) non senza qualche offesa de l'animo suo quando per avventura il saprà, ho pensato esse così utile come necessario darle subito in luce, facendole imprimere da quello originale medesimo, quale ho trovato di sua mano correttissimo in potere del magnifico Marco Antonio Sannazaro, suo fratello; movendomi ancora a questo non poco la autorità del vostro Cariteo, dal quale non solo sono stato a ciò con ragione indutto, ma con tutte le forze de la amicitia constretto». Cfr. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di C. VECCE, *Appendice*, §4, p. 355.

⁴⁹ Cfr. BECHERUCCI, *L'alterno canto...cit.*, pp. 11-42.

politico non indifferente e testimonierebbe proprio il clima di crisi politica in cui era precipitata la capitale negli anni del conflitto sociale fra la dinastia e i baroni. Cariteo, avendo colto il significato del testo, decise di riutilizzarlo nelle prime battute di Partenope, tese a descrivere la *mutatio temporum* e la nuova situazione di Napoli soggiogata ai dominatori francesi.

Alcune spie testuali poi ci permettono con una certa sicurezza di confermare la ripresa, come ad esempio la citazione del mito di Proteo (*Arc.*, VI^e, 52-54, *Met.*, 9) e l'analogo riuso del modulo dell'*ubi sunt* carico di valenze politiche che si riscontra in entrambi i testi (sul motivo dell'*ubi sunt* e sul rimpianto dell'età aurea cfr cap. II). Le riprese testuali che si rintracciano nel II e III canto delle *Metamorfosi* sono, in verità, moltissime ed elencarle porterebbe soltanto alla stesura di un elenco privo di interesse. È giusto sottolineare che l'imitazione del Sannazaro nei versi seguenti incentrati sul ricordo del Marchese, attinge dalle *Rime*, non essendoci nell'*Arcadia* alcun riferimento all'assassinio di Alfonso d'Avalos, né una diretta e particolareggiata celebrazione di Ferrandino (che si avrà invece in *Met.*, III). A dire il vero l'autore mantiene una certa distanza tra le opere riprese, non mescolando mai eccessivamente le fonti; in altre parole se in un determinato passo si ha l'imitazione di un autore contemporaneo, questo raramente è combinato con un altro autore afferente al medesimo ambiente. I testi moderni sono spesso riproposti attraverso i classici, che vengono a costituire, in questo modo, un repertorio comune per entrambi i componimenti. Il procedimento, se non apertamente dichiarato con riprese testuali, diviene allusivo ed è necessaria tutta la competenza del lettore per mettere insieme le «tessere». Questo avviene ad esempio anche con Pontano nel riutilizzo della *Lepidina*, di cui sopra. Non avendo ancora composto Sannazaro le *Eglogae Piscatorie*, Pontano rimane per il poeta la fonte moderna più attendibile da utilizzare per la descrizione delle Sirene, caratterizzate così bene attraverso i versi dell'egloga dedicati alle Nereidi. Nel passo dedicato all'arrivo di Partenope e delle sue compagne vi sono pochissime citazioni dall'*Arcadia*, che invece tornano ad influenzare la compagine del testo appena viene a mutare l'oggetto della narrazione, e quindi la fonte.

Un uso più marcato dell'*Arcadia* si rileva sin dall'inizio del IV canto delle *Metamorfosi*, tutto immerso in un'atmosfera onirica che ci riporta all'inizio della XII

prosa dell'*Arcadia*. In questa, dopo una notte insonne, Sincero riesce ad addormentarsi, ma il suo sonno è turbato da una strana visione, che costituisce l'unico sogno dell'*Arcadia*, carica di presagi di morte. Sincero si ritrova in un luogo che stenta a riconoscere, intimorito e nell'incapacità di gridare o camminare (qualcosa del genere avviene anche all'inizio del I canto delle *Metamorfosi* cariteane). Poco dopo appare al protagonista una sirena, che «sopra uno scoglio amaramente piangeva» (allo stesso modo Cariteo si imbatte nell'incontro con le Sirene che piangono lo stato attuale del Regno). Segue a questa visione l'immagine di un arancio tagliato, sul cui significato la critica ha a lungo dibattuto. Secondo alcuni l'arancio potrebbe indicare una donna, secondo altri la stessa dinastia aragonese (essendo il termine *arancio* anagramma di *aragoni*). Infine giunto a Napoli, dopo il percorso sotterraneo in cui ha incontrato anche il dio Sebeto, Sincero non viene riconosciuto dagli amici Cariteo e Summonte, nelle vesti rispettivamente di Barcinio e Summonzio, tanto le fattezze dell'esule erano cambiate per via del dolore (proprio come era cambiato l'aspetto di Cariteo a seguito della trasformazione per opera di Partenope).

Anche il IV canto delle *Metamorfosi* cariteane si apre con una descrizione dell'insonnia notturna, tema caro alla lirica d'amore, per poi assumere l'aspetto di un lungo sogno, in cui, muovendo dall'VIII libro virgiliano, dove si racconta dell'incontro tra Enea e il dio Tiberino, il giovane poeta si addormenta presso la foce del Sebeto. Ma il sogno assume presto le movenze di una visione, con l'apparizione del dio che racconta al poeta della generale afflizione del genere umano; a riprova di quanto sostenuto rievoca lo «strano caso» della sirena Inarime, trasformatasi nell'isola d'Ischia. In questo canto che forse è il più ovidiano dei quattro componimenti, agiscono varie fonti diverse, tra loro magistralmente combinate. Molto deve aver pesato nella costruzione del canto l'episodio della VIII prosa dell'*Arcadia*, dove il pastore Carino, racconta a Sincero, con l'intento di attenuarne le sofferenze, la storia personale di un amore non ricambiato, narrazione che si estende per tutta la lunghezza della prosa.

Cariteo riprende ampiamente dal brano dell'*Arcadia* la descrizione dei tempi felici della vicenda, da cui emerge l'idea di un rapporto basato sulla totale condivisione delle giornate e delle esperienze (cfr. *Arc.*, VIII, §9-10, *Met.*, IV, 58-66). Anche le

successive sofferenze d'amore verranno descritte da Cariteo seguendo la maniera sannazariana, che porterà l'autore a sviluppare maggiormente la ripresa con la citazione della medesima fonte virgiliana. Il lamento di Inarime è ulteriormente svolto con un omaggio all'*Arcadia*, nel ripescaggio delle stesse immagini con cui Sannazaro aveva fatto esprimere Barcinio nel racconto delle sofferenze di Pontano per la morte dell'amata Filli. Gli spunti dell'*Arcadia* vengono riproposti attraverso il filtro virgiliano, non solo delle *Eglogae*, da cui aveva attinto Sannazaro, ma anche e soprattutto dall'*Eneide*, per il modello della regina Didone, con il quale viene reso il dolore di Inarime dopo la partenza di Febe, a cui lo stesso Cariteo si era ispirato nel descrivere nell'*Endimione* l'ennesima storia di separazione.

Ma prima di analizzare l'ultima rielaborazione del poeta desunta dall'*Arcadia*, vorrei riflettere brevemente sulla strana coincidenza con l'episodio e il personaggio di Carino e il riuo cariteano. Questo diviene interessante perché la critica ha recentemente ipotizzato che dietro al personaggio di Carino possa esserci ancora una volta il poeta Cariteo, già presente nell'opera nelle figure dei pastori Cariteo (II, §8) e Barcinio (XII^e). Carino, dai più ritenuto l'ennesima controfigura dell'autore, una sorta di doppio, potrebbe in realtà, come lo stesso nome parrebbe suggerire per la comune etimologia dei due nomi, derivanti probabilmente da *Charis*, essere ancora l'amico Cariteo. Tale supposizione oltre che dalla vicinanza dei due nomi, potrebbe anche essere suggerita dalla descrizione del personaggio carino redatta da Sannazaro, quando questi compare sulla scena nella VI prosa, parlando di un giovane bellissimo dalle lunghe chiome bionde (alla stessa capigliatura bionda accenna anche Cariteo, in *Met.*, I, 106, descrivendo la sua trasformazione).

La Becherucci, convinta della coincidenza tra Cariteo e Carino, analizza il singolare rapporto che si crea tra questi due pastori nell'*Arcadia*, motivando proprio con la presenza dell'amico Cariteo l'apertura del personaggio Sincero e il racconto della sua vicenda d'amore (*Arc.*, VII). Sincero dopo essersi presentato ai pastori, attraverso il racconto del suo esilio, concede la parola a Cariteo, che risponde al resoconto amoroso di Sincero, raccontando a sua volta del suo amore non ricambiato, riprendendo in parte molti dei motivi caratterizzanti l'*Endimione*.

Proprio a quelle liriche e alla puntuale rispondenza di alcuni *topos* ravvisabili nelle parole di Carino, la Becherucci arriva a concludere che «diversi sono i segnali che

nel racconto di Carino rimandano alla poesia di Cariteo, primo fra tutti la ripresa del *topos* del cigno che canta il suo funebre canto»⁵⁰.

Le parole della Becherucci sembrerebbero quindi confermate dalla singolare ripresa che Cariteo fa di quella prosa nel IV canto delle *Metamorfosi*. L'autore non aveva certo bisogno di trarre ispirazione dalle composizioni altrì per poetare d'amore, avendo alle spalle un intero canzoniere dedicato proprio a quel genere di versi. La ripresa di quella storia, che era poi la sua stessa storia, potrebbe essere interpretata, e l'ipotesi sembrerebbe alquanto verosimile, come un omaggio al poeta e amico Sincero, in quegli anni con il re Federico in terra francese, che aveva fatto del Cariteo uno dei personaggi principale della sua *Arcadia*.

Un'ulteriore condivisione di posizioni si ritrova nei versi finali delle *Metamorfosi*, dove Cariteo, muovendo dall'XI egloga dell'*Arcadia*, prenderà le distanze dalla lirica d'amore, dando vita ad un congedo, nella finzione poetica rappresentato dall'addio alle «pontiane schiere» di Inarime, che sembra ricalcare il monologo di Ergasto, il quale, poco prima che l'opera giuga a termine, conclude il suo canto, deponendo la sampogna. Allo stesso modo, anche Cariteo immagina un finale simile in un contesto dove, con il rivolgimento politico e sociale del Regno, le liriche d'amore sembravano ormai superate, proprio come erano apparse passate le composizioni giovanili e le stesse egloghe a Sannazaro. Così, congedandosi dalla cerchia pontaniana (*Met.*, IV, 199-210), rappresentata dalle Sirene giunte a consolare e offrire l'estremo saluto ad Inarime, volge al termine il componimento, che si chiude con l'amara constatazione di un canto, quello delle Sirene, divenuto un pianto di morte e con il poeta, che si risveglia, avendo la sola consapevolezza, unico lascito del racconto di Sebeto, di un'universale sofferenza che accomuna tutti, uomini, creature semidivine e dei. Un esito simile a quello che si legge nell'*Arcadia*, anche questa conclusa con un pianto di morte, un'elegia di amore frammisto alla sofferenza che Barcinio nell'ultima egloga raccontava a Summonzio.

Il testo delle *Metamorfosi* appare fin troppo simile al quadro ideato da Sannazaro nell'*Arcadia*. Ad una rappresentazione idillica di Napoli, che può solo vivere nei ricordi del poeta e della popolazione, viene ad affiancarsi, con il volgere degli anni e la maturazione del libro, una maggiore aderenza alla realtà, che poi si configura

⁵⁰ BECHERUCCI, *L'alterno canto...cit.*, pp. 89-130: 108.

come una nostalgica riflessione sulla magnificenza degli anni trascorsi e l'incertezza del presente, in cui sembrano venuti meno tutti i principi sociali e morali su cui si era basata la civiltà umanistica. Il disegno che anima le due opere è, potremmo quasi dire, quasi simmetrico, giacché in entrambe non cambia l'oggetto della narrazione: il motivo celebrativo ed encomiastico si lega saldamente alla volontà di raccontare e tramandare, attraverso la poesia, la crisi del regno meridionale, ma anche la lacerazione di un'intera società, quella umanistico-rinascimentale, che si apprestava alla sua conclusione.

Le Metamorfosi

Nota al testo

L'ultima edizione, nonché l'unica a partire dalla seconda metà del Cinquecento, riguardante la produzione poetica di Cariteo, dal titolo *Tutte le opere volgari di Chariteo*, è stata curata da Pércopo e pubblicata nel 1892. Lo studioso, in due volumi, ripropose gli *opera omnia* del poeta, così come era stata raccolta nell'edizione, curata da Summonte ed edita in Napoli nel novembre del 1509, presso l'editore Sigismondo Mayr. Il testo delle *Metamorfosi*, composto tra gli ultimi mesi del 1501 e prima del settembre del 1503, venne pubblicato solo in quest'ultima edizione delle rime del nostro, che per la prima volta dava alle stampe, oltre alla definitiva redazione dell'*Endimione*, già stampato in una versione diversa nel 1506 presso Giovanni Antonio de Caneto¹, tutta la sua restante produzione, costituita da due poemetti di argomento politico e religioso e cantici in terza rima. Molto probabilmente, l'autore incoraggiato dal successo della prima edizione, di cui si attestano almeno quattro ristampe, tutte di area veneta, decise di pubblicare nuovamente, a distanza di tre anni, quelle rime, questa volta affidate all'amico Pietro Summonte, che nei medesimi anni era impegnato nella pubblicazione dei più alti risultati letterari elaborati dalla cerchia degli umanisti meridionali nell'ultimo ventennio del Quattrocento². Insieme all'*Endimione*, Cariteo

¹ L'*editio princeps*¹ della raccolta poetica stampata con il titolo di *Libro de sonetti et canzone di Chariteo intitolato Endimion ala Luna* uscì a Napoli il 15 gennaio del 1506.

² L'attività editoriale di Summonte era stata particolarmente attiva nei primissimi anni del Cinquecento, con la pubblicazione dell'*editio princeps* dell'*Arcadia* (1504), del *Canzoniere* di Giovan Francesco Caracciolo (1506) e di molte opere del Pontano. In altre parole l'importante riflessione letteraria che si era svolta nell'ultimo Quattrocento presso il circolo pontaniano vedeva finalmente la luce, quando ormai quello stesso sistema era entrato in una crisi irreversibile, acuita dopo la morte dell'insigne umanista. Nota Morossi, «La giovane industria tipografica punta in quegli anni su testi volgari che rappresentano una fase dunque epigonica della lirica aragonese e il ritratto di un mondo ormai tramontato. Si spartiscono il campo Caneto e Mayr: il primo nel 1506 stampa i canzonieri di Caracciolo (*Amori ed Argo*) curati da Girolamo Carbone, l'*Endimione* di Cariteo e nel 1508 la *Pastorale* di De Jennaro; il secondo, stampa

affidò a Summonte anche l'insieme dei testi minori, che, pur se composti da qualche tempo, ed è questo proprio il caso delle *Metamorfosi*, furono esclusi da quella prima stampa. Pertanto, delle *Metamorfosi*, ad oggi, non rimane altra testimonianza, se non la versione ultima ed unica che si legge nella stampa del 1509. L'esigua tradizione manoscritta del Cariteo, limitata solo ad un esemplare, oggi di proprietà di un privato collezionista, riguardante la presunta copia di dedica del primissimo *Endimion*, quello che sembrerebbe essere il nucleo originario del canzoniere, allestito per Ferrandino intorno al 1493-1494³, non contempla altri componimenti; pertanto non è possibile ricostruire la storia redazionale delle *Metamorfosi*. Questo vale non solo per l'analisi del poemetto in *fieri*, che pur sarebbe stata molto interessante, per comprendere meglio alcuni passaggi legati alla connessione tra eventi storici e rielaborazione letteraria, ma anche per poter esprimere alcune valutazioni inerenti allo stile e soprattutto alla lingua del nostro, che, come ha dimostrato Fenzi⁴, dopo la prima edizione del *Canzoniere* sono stati oggetto di una profonda revisione, facilmente leggibile raffrontando i componimenti comuni alle due raccolte, negli anni che intercorsero fra le due stampe. Mancando una tradizione manoscritta delle *Metamorfosi*, che consenta una maggiore riflessione sulla veste linguistica o sulla critica variantistica, lo studio della lingua nel poemetto deve necessariamente concentrarsi sulla riflessione linguistica che l'autore maturò nei tre anni che separarono le edizioni delle opere del 1506 e del 1509. Il medesimo processo di limatura e revisione linguistica che interessò Sannazaro nella redazione definitiva della sua più importante opera volgare, che si ritrova anche nel lavoro formale che interessò la stesura dei componimenti lirici volgari⁵, si riscontra anche nel Cariteo. In entrambi è evidente una propensione verso la toscanizzazione della lingua volgare e un più generale orientamento verso la poesia di Petrarca, nel

l'*Arcadia* nel 1504 ed il secondo *Endimione* nel 1509 entrambi a cura del Summonte». Cfr. MOROSI, *Riflessioni sulle rime...* cit., pp. 410-411.

³ Sul manoscritto del Cariteo rimando allo studio condotto sull'esemplare da CONTINI, *Il codice De Marinis...* cit.

⁴ Fenzi conduce un interessante ed approfondito studio sull'evoluzione della lingua cariteana, raffrontando le due redazioni dell'*Endimione*, analizzate alla luce delle varianti linguistiche e stilistiche, che Cariteo apportò fra il 1506 e il 1509. Cfr. FENZI, *La lingua e lo stile...* cit.

⁵ Per la formazione della lingua di Sannazaro rinvio all'interessante contributo di P. MENGALDO, *La crisi volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXVI, 1962-1963, pp. 346-382.

⁶ Cfr. *Epistola a Federico d'Aragona*, in *Il Quattrocento*, a cura di G. PONTE, Zanichelli, Bologna 1966, pp. 680-685.

Quattro-Cinquecento considerato vertice assoluto a cui guardare per la composizione di testi in entrambi i sistemi linguistici del latino e del volgare⁶.

Su questo predominante sistema petrarchesco, Cariteo innesta l'ormai ampiamente riconosciuto toscano del Quattrocento, che a Napoli era stato recepito, per il tramite della rinomata silloge della *Raccolta Aragonesa*, dono di Lorenzo il Magnifico a Don Federico (1476)⁷. L'affermazione di una certa tradizione toscana che si estendeva dagli stilnovisti ai contemporanei, decantata da Poliziano e Lorenzo nell'epistola introduttiva⁸ venne fatta propria dal poeta, catalano d'origine e da pochi anni giunto a Napoli. Ciò che emerge dall'analisi della veste linguistica delle opere cariteane è questa marcata componente toscana, ravvisabile, come notava Contini, già nel codice del 1494⁹. Forse proprio la provenienza spagnola, sui cui apporti tornerò in seguito, potrebbe aiutare a spiegare la sorprendente padronanza linguistica che il nostro ebbe della lingua volgare, familiarità mutuata attraverso lo studio della letteratura toscana negli anni della formazione, che avvenne presumibilmente in Spagna, dove il poeta aveva risieduto fino all'età di sedici-diciassette anni. Un apprendimento che portò l'autore ad affinarsi sul sistema linguistico toscano in una maniera molto simile a quella che portò Petrarca a costruire la sua lingua elegante e scelta, frutto di uno studio certosino ed un *labor limae* durato tutta una vita:

Il Gareth, che già dalla sua adolescenza catalana aveva probabilmente fatto tesoro della lezione del toscano, che apprende alla pari degli amati classici, greci e latini, può così avvalersi di un volgare toscano che è, paradossalmente, più puro di quello di moltissimi dei suoi contemporanei italiani. Perché, appunto, il suo volgare toscano è appreso direttamente da Petrarca, da Dante, dai poeti dello stilnovo, dai concreti esempi riportati nella *Raccolta Aragonesa*¹⁰.

È proprio questo diverso approccio alla lingua volgare, che in Cariteo si configura come lingua assimilata attraverso l'assiduo studio dei testi, alla stregua di una lingua straniera, a determinare una veste linguistica più vicina alla toscana e a far sì che la sua lingua sia

⁶ Un'ampia panoramica sulla situazione linguistica nell'Italia del XVI secolo si trova in P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 19-100.

⁷ Cfr. l'interessante studio di C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze 1968.

⁸ Cfr. *Epistola a Federico d'Aragona*, in *Il Quattrocento*, a cura di G. PONTE, Zanichelli, Bologna 1966, pp. 680-685.

⁹ Cfr. CONTINI, *Il codice De Marinis...cit.*, p.

¹⁰ Cfr. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna...cit.*, p. 124.

diversa rispetto a quella dei poeti contemporanei, autoctoni e attivi nel medesimo contesto meridionale¹¹. Rispetto a questi letterati, tra cui possiamo, per alcuni aspetti, includere lo stesso Sannazaro, le scelte di Cariteo divergono, soprattutto per quanto riguarda la *koinè* dialettale¹², nell'autore quasi del tutto assente. Al contrario la direzione intrapresa verso il volgare toscano si comprende alla luce di quanto detto, poichè il giovane e colto catalano, ricevuto nella corte aragonese di Napoli, dovette primariamente avvertire come familiare quella lingua toscana, che aveva studiato negli anni della sua formazione in Spagna e che iniziava a destare un certo interesse letterario a seguito della *Raccolta*¹³.

Agiscono sul sistema linguistico, che all'origine è sostanzialmente quello del modello petrarchesco, quattro diverse componenti, le quali con i loro apporti, marginali o più marcati, rendono la lingua del poeta, alla vigilia della normalizzazione bembesca, un risultato composito e, per questo, ancor più interessante: oltre alla lingua d'origine, il catalano i cui influssi sono davvero molto insignificanti¹⁴, e il già menzionato vernacolo napoletano, verso cui il poeta prende sempre di più le distanze¹⁵, fanno risentire la loro influenza la componete del toscano quattrocentesco e quella della lingua latina.

¹¹ È quanto afferma Pércopo analizzando la lingua del poeta: «il Gareth conosceva e adoperava la lingua toscana assai meglio di alcuni suoi contemporanei, e specialmente dei napoletani». Cfr. PÉRCOPO, *Introduzione a Le Rime...cit.*, vol. I, p. CLXXXIII.

¹² Fondamentale ad oggi resta il saggio introduttivo di MARIA CORTI alle *Rime e lettere* di P.J. De Jennaro, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1956. La Corti ha condotto una ricostruzione storico-linguistica sulla lirica dell'area napoletana, distinguendo due diversi orientamenti linguistici, divergenti sull'uso o meno della *koinè* volgare, nei poeti della stessa generazione di De Jennaro: «una tendente ad uscire dalla *koinè* linguistica locale, l'altra ad accettare la *koinè*, in cui il dialetto sia nobilitato dall'apporto del latino» (p. LXXIV). L'indagine della Corti si ferma alla lingua di quel gruppo di poeti petrarcheggianti, formata oltre che da De Jennaro, dal Galeota, da Caracciolo, raffrontate alle liriche con apporti dialettali più vistosi come ad esempio quelle contenute nella raccolta de de Petrucciis. Lo studio della Corti sarà poi integrato dal successivo contributo di Marco Santagata, che amplierà la ricerca letterario-linguistica sulla nuova generazione di poeti, capeggiata proprio da Sannazaro e da Cariteo, distinta nettamente da quella precedente che verrà ribattezzata come «Vecchia guardia aragonese». Cfr. SANTAGATA, *Sannazaro, Cariteo e la lirica...cit.*, in *La lirica aragonese*, cit.

¹³ Sulla *Raccolta Aragonese* cfr. D. DE ROBERTIS, *La Raccolta Aragonese primogenita*, in Id., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 50-65.

¹⁴ Pur essendo limitatissimo l'apporto degli ispanismi, nelle *Metamorfosi*, IV, 128, abbiamo uno dei pochi residui. Il termine «stuolo», in realtà proveniente dall'antico italiano «stolo», accolto da Dante in *Inf.* XIV, 32 e da Boiardo, *Am. libri*, II, 24, 12; lo Stuolo cariteano però sembrerebbe essere recuperato, secondo Fenzi, che qui riprende l'intuizione di Pércopo, dal catalano *estol* o *estolum*. Si veda FENZI, *La lingua e lo stile...cit.*, pp. 42-43. Gli apporti sono davvero limitatissimi, in quanto con Cariteo non siamo di fronte ad una lingua spontanea e naturale, ma al contrario una lingua che appare sempre molto meditata e selezionata: cedimenti alla lingua materna sono difficilmente consentiti, perché afferenti a sistemi linguistici diversi. La mescolazione può avvenire fra dialetti differenti, ma è rara, con lingue provenienti da diverse nazioni.

¹⁵ È quanto riscontra Fenzi nell'analisi delle due edizioni; Cfr. FENZI, *La lingua e lo stile...cit.*. In realtà anche le forme dialettali sono molto limitate anche nel manoscritto, la cui lingua è molto simile a quella che si ritrova nella prima stanza (cfr. CONTINI, *Il codice De Marinis...cit.*, p. 17).

Quest'ultimo tratto in realtà sarà molto mitigato nella stampa definitiva del 1509, dove si riscontra un vero e proprio ripensamento rispetto al più consistente uso della lingua latina, nella sintassi, nella morfologia e soprattutto nel lessico, che invece si individua nella prima edizione del 1506. Si deve però precisare che tale scelta in direzione di una lingua che sia più toscana e meno latina è attuata solo nelle liriche amorose, mentre nelle canzoni politiche, morali o di argomento religioso, così come nei poemetti, il ricorso al latino e ai latinismi è costante. Fenzi ha osservato che tra le due redazioni dell'*Endimione* la mano dell'autore intervenga a riguardare la forma, preferendo, nella seconda redazione, al lemma latino prima prescelto l'analoga corrispondenza volgare, favorita in ragione della sua più recente tradizione, per lo più petrarchesca. Ma l'atteggiamento dell'autore muta quando tralascia l'argomento amoroso per trattare tematiche più nobili ed importanti:

Tutto questo è del resto coerente con l'aderenza sempre più stretta al modello linguistico petrarchesco, e vale per la sezione amorosa dell'*Endimione*: quando il Cariteo comincia a trattare di questioni politiche e morali, e nelle terze rime dei suoi ultimi anni (*Cantici*, *Metamorfosi*, *Pasca*), l'abito latineggiante s'accampa in modo massiccio¹⁶.

Al latino è demandata, quindi, una funzione nobilitante, un uso del tutto retorico che porta Cariteo a redigere dei testi dalla forte patina latineggiate, tratto che del resto si riscontra anche nel testo delle *Metamorfosi*, in questa sede riproposte. Come se tale scelta risentisse di una selezione di genere, che porta l'autore, in linea con l'attività del Sannazaro, e già prima del De Jennaro, ad attuare una distinzione linguistica in base al genere praticato; in altre parole il colore toscaneggiante sarà prevalente nelle liriche amorose di questi autori, dove si avvertiva maggiormente il magistero petrarchesco, mentre gli elementi latineggianti o dialettali, questi ultimi in riferimento al Sannazaro e in particolare al De Jennaro, si troveranno con frequenza in altre opere, afferenti ai più disparati generi letterari¹⁷. Proprio in ragione della consapevole e pensata scelta del

¹⁶ FENZI, *La lingua e lo stile...cit.*, p. 17.

¹⁷ Si sofferma sul rapporto tra distinzione di genere e veste linguistica Mengaldo, riguardo le scelte operate nelle sue opere dal Sannazaro, in MENGALDO, *La lirica volgare...cit.*, pp. 480-482: 481: «il Sannazaro viene a collocarsi al punto di crisi e di trapasso che separa e congiunge la via regionale e parziale al toscanismo di un De Jennaro o, con ben altra forza, di un Boiardo e la soluzione globale e definitiva dell'Ariosto (in sede teorica del Bembo): l'una che punta alla relativa volontà di toscanizzazione tutta nel 'genere' che istituzionalmente più si presta, e quasi impone tale operazione

Cariteo sull'uso dei latinismi, nel redigere questa nuova edizione del testo, ho adottato un criterio conservativo nei riguardi delle parole di derivazione latine e delle grafie dotte o paraetimologiche.

Per quanto riguarda la componete toscana, questa agisce sul principale modello petrarchesco, che nell'edizione del 1509 appare attenuato per la scelta ragionata di sostituire, e quindi accogliere, nel repertorio lessicale termini del volgare contemporaneo, e pertanto non solo trecentesco, nobilitati dalla tradizione letteraria dell'umanesimo volgare, che dopo la seconda metà del XV secolo si fa sempre più importante. La poesia del Cariteo è sorretta da una solida riflessione letteraria, che lo portò ad interrogarsi sui problemi linguistici e a prendere apertamente posizione sulle discussioni più note di quella che diventerà la *Questione della lingua*, già allora primariamente avvertite¹⁸. Sulla crisi linguistica del volgare nel Quattrocento, a cui invece corrispose l'imperante ritorno del latino¹⁹, che sarà a lungo coltivato nella cerchia pontaniana, Cariteo sin dall'inizio della sua attività di poeta si propone come lirico volgare, scelta in netto contrasto con le direttive dell'Accademia, dove si coltivavano le muse latine a discapito di quelle volgari. Il poeta catalano si discosta optando, senza mai un ripensamento, per la poesia volgare, ed in particolare per quella d'amore. Con il passare degli anni la sua diventerà una scelta molto più consapevole, che lo porterà ad affermare senza esitazione la pari dignità dell'idioma latino e di quello volgare, legittimato quest'ultimo da un'insigne tradizione letteraria, che vede i suoi capisaldi nelle due figure più importanti della lingua toscana, Dante e Petrarca, per i qualismisurata ammirazione, riscontrabile nelle rime degli esordi sino a quelle della maturità, lo porterà a dichiarare apertamente in momenti diversi la preminenza per l'idioma volgare. Quanto detto si può rilevare nella *Pasca*, la più matura delle opere del nostro, dove in apertura troviamo, prima della consueta invocazione alle Muse, un singolare appello alle due maggiori figure della letteratura volgare, appellate in un altro componimento contemporaneo, la canzone XX del secondo *Endimione*, «i duo soli di

linguistica, cioè la lirica petrarcheggiante, approfondendo pertanto l'implicita distinzione stilistica e linguistica dei vari generi, e quindi si nega la possibilità di risultati veramente unitari se non a evidenti retrocessioni».

¹⁸ Cfr. G. FOLENA, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Boringhieri, Torino 1991.

¹⁹ Cfr. *La crisi linguistica del Quattrocento*, a cura di V. FORMENTIN, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, vol. III, Salerno, Roma 1998, pp. 159-210; per i rapporti fra lingua latina e lingua volgare si vedano le pp. 164-169.

cui l'Arno si gloria», perché possano ispirarlo nel comporre versi adeguati alla celebrazione di Cristo.

Quasta l'invocazione che si legge nella *Pasca* in apertura:

Anime sante, esempio sempiterno,
lume e splendor del bel toscano idioma,
Dante e Petrarca, d'Arno onore eterno;
onde traeste voi la ricca soma
di bei volumi? e 'n qual fonte beveste?²⁰

Fin troppo evidente la derivazione dantesca di questi versi, dove sono ripresi passi diversi della *Commedia* rielaborati con fonti classiche, in una commistione tutta umanistica che è uno dei tratti più interessanti della scrittura cariteana. È necessario però porre l'attenzione sull'insolita posizione del Cariteo che, nell'introduzione di un poema religioso in terzine, chiede il sostegno dei due toscani più insigni: questo è un passaggio molto importante, da non sottovalutare, che dovrebbe aiutarci nel comprendere la complessa situazione linguistica dei primissimi anni del Cinquecento, gli stessi anni in cui germogliava la nota polemica sulla lingua e si avvertiva primariamente, con la crescente diffusione delle tipografie, la necessità di indicare dei modelli universalmente riconosciuti. Qualche decennio prima della normalizzazione linguistica proposta dal Bembo, un autore meridionale decideva di verseggiare non in volgare, bensì nel «bel Tosco idioma», lingua che già poteva vantare, rispetto alle altre, letterati raffinati e autorevoli, paragonabili agli autori classici. Non può sfuggire dalla lettura dei versi cariteani l'influenza che su questi, e più in generale su tutta la lirica del poeta, ebbe la lettera introduttiva alla *Raccolta Aragonese*, dove proprio i due insigni autori del Trecento fiorentino erano chiamati a testimoniare quanto quella lingua fosse «non povera...non rozza, ma abundante e pulitissima...della quale, non pure in quelli duo primi, Dante e Petrarca, ma in questi altri ancora, i quali tu, Signore, hai suscitati, infiniti e chiarissimi esempi non risplendino»²¹. La venerazione per i due insigni toscani aveva nel poeta radici antiche, risalenti agli anni di studio in Spagna, dove per tutto il XV e XVI secolo si registra un'attenzione costante per i prodotti letterari italiani, tra cui primeggiano sicuramente Dante e Petrarca, ma anche per gli

²⁰ Cariteo, *Pasca*, I, 7-11.

²¹ *Epistola a Federico...* cit., in *Il Quattrocento* cit., a cura di G. PONTE, p. 682.

stilnovisti, interesse questo forse dovuto alla linea di continuità del movimento duecentesco con la più antica tradizione trobadorica, che in Catalogna era ancora così viva²². Una riverenza che nel giovane Cariteo avevano istillato i poeti catalani allora più rinomati, come Andrea Fabrer, Ausias March, Juan de Mena, per citarne solo alcuni, tutti imitatori delle rime di Dante o Petrarca²³.

Questa profonda conoscenza che Cariteo ebbe della tradizione italiana, frutto di anni di studio sin dalla più giovane età, molto dovette pesare nella compagine linguistica dell'edizione definitiva. Questo significa, in altre parole, che le scelte compiute verso una maggiore toscanizzazione del dettato sono state prese attraverso il filtro letterario: è solo la maggiore o minore autorevolezza letteraria di un dato termine o di un dato costrutto che porta l'autore a preferire un termine o a sostituire completamente l'espressione, verso una posizione che Fenzi ha definito «soluzione toscano-moderata»²⁴. Questa scupoloso vaglio formale è evidente ad esempio per quanto avviene con il dittongamento, generalmente presente nell'idioma toscano, ma assente sia nel vernacolo napoletano, che nella produzione letteraria dei Siciliani e di Petrarca. Dovendo scegliere tra l'uno e l'altro esito, Fenzi sottolinea che la scelta sia generalmente orientata al dittongamento delle vocali; questo avviene anche nelle *Metamorfosi* con la scelta del termine *piedi* (I, 75), nella tradizione trecentesca *pede*, mentre non si riscontra analogo esito per il termine *altera* (I, 75), che non esita in *altera* per la troppo evidente marca petrarchesca. Lo stesso discorso, che Fenzi conduce sull'*Endimione*, e che in questa sede si sta cercando di adattare al poemetto delle *Metamorfosi*, è ravvisabile per il dittongamento di *o* aperta in *uo*. Lo studioso nota come nella maggior parte dei casi nella redazione del 1509 Cariteo abbia optato per il

²² V. MARTINES PERES indaga i rapporti tra la produzione catalana del XV secolo e la fortuna presso questi poeti del movimento del Dolce Stil Novo in *L'espai, dimensió poètica de contact entre el Dolce Stil Novo i la poesia catalana del segle XV*, in *La corona d'Aragona in Italia, Atti del XIV congresso internazionale della Corona d'Aragona (Napoli, 1997)*, a cura di G. D'AGOSTINO, G. BUFFARDI, Paparo edizioni, Napoli 2000, pp. 373-380.

²³ Cfr. J. Arce, *Dante y el Humanismo castellano*, in *Literatura Italiana y Española...cit.*, , pp. 141-156. Id., *Petrarca y el terceto «dantesco» en la poesía española*, in *Literatura Italiana y Española...cit.*, pp. 156-168.

²⁴ Fenzi, *La lingua e lo stile...cit.*, p. 12: «La prima regola valida per il Cariteo è -fuggire il dialetto e raggiungere la lingua- urta quindi appena deve tradursi sulla carta contro una serie di difficoltà, ché a volte deve, per es., scegliere tra la forma dittongata autorizzata da tutta la tradizione toscana e infine dal Poliziano, dal Pulci, da Lorenzo de' Medici e la forma ridotta ch'era insieme del latino, del Petrarca e del dialetto. Le scelte di Cariteo sono quindi condizionate dal premere di opposte 'autorità', ma in generale prevale una più moderna soluzione toscano-moderata, che lo discosta da Petrarca e da alcune delle tendenze correttorie del Sannazaro».

dittongo, questa volta tipico nel toscano del Quattrocento (nelle *Metamorfosi* abbiamo suol / suole, uom, duol, vuol), salvo poi non seguire un'analoga regola in altre parole dalle forme monottongate come *core, foco, novo, move*, tutte del lessico duecentesco, o in termini come *rota, notar*, propri del linguaggio petrarchesco e che compaiono per la prima volta anche nell'*Endimione* del 1509, salvate in virtù della loro autorevolezza²⁵.

La spinta verso la toscanizzazione, che si registra proprio tra le due edizioni dell'*Endimione*, e quindi tra gli anni 1506 e 1509, induce ad un'ulteriore riflessione sul testo delle *Metamorfosi*, composto negli anni immediatamente precedenti. Escluse le poche oscillazioni tra le forme, le scelte linguistiche dell'autore sembrano per lo più orientate verso una consapevole toscanizzazione del testo delle *Metamorfosi*, dimostrandosi in linea con gli orientamenti linguistici del nuovo *Endimione*, nonostante l'eccessivo carico di latinismi che, rispetto alle liriche d'amore, nel poemetto permane per adattare lo stile e la forma del testo all'alto fine di narrare la storia dei tempi contemporanei e quindi l'epilogo della dinastia aragonese.

In mancanza di una qualche testimonianza redazionale è difficile avanzare delle ipotesi più incisive sulla componente linguistica del poemetto delle *Metamorfosi*, anche perché, come tutta la raccolta, quest'opera venne sottoposta al duro vaglio del redattore Summonte, che, com'è stato dimostrato, era solito intervenire pesantemente sui testi da lui curati²⁶. Anche Fenzi riguardo all'ultima edizione del 1509 si chiede quanto la veste linguistica toscanizzante sia in realtà dovuta alla mano di Cariteo e quanto abbiano invece pesato le indicazioni del curatore, questione questa già suscitata da Contini²⁷. Soppesando bene le varianti fra le due edizioni e soprattutto le ragioni stilistiche e lessicali, Fenzi arriva ad escludere un largo margine d'intervento sul testo da parte di Summonte, sostenendo al contrario che «la ripulitura linguistica risalga, nel suo complesso, ad una organica e coerente iniziativa d'autore»²⁸.

Tuttavia la mancanza di riscontri oggettivi rende questa di Fenzi un'ipotesi ampiamente plausibile, ma che deve però commisurarsi con quanto gli studi più recenti sulla

²⁵ Cfr. Fenzi, *La lingua e lo stile...cit.*, pp. 11-16.

²⁶ Cfr. L. MONTI SABIA, *La mano del Summonte nelle edizioni pontoniane postume*, in *Studi su Giovanni Pontano*, L. MONTI SABIA, S. MONTI, a cura di G. GERMANO, Centro interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2010, pp. 238-255.

²⁷ Cfr. CONTINI, *Il codice De Marinis...cit.*, p. 17.

²⁸ Cfr. Fenzi, *La lingua e lo stile...cit.*, p. 46.

tradizione pontaniana hanno dimostrato a proposito della propensione del Summonte ad intervenire sui testi²⁹.

Il testo delle *Metamorfosi* qui offerto si basa sull'edizione del 1509, curata da Summonte e pubblicata dall'editore Mayr. Gli interventi sul testo sono stati effettuati con l'intenzione di accrescere la leggibilità dell'opera, senza tuttavia stravolgere l'apparato linguistico, che, al contrario, si è cercato di preservare come probabile testimonianza dell'*usus scribendi* dell'autore.

In particolare, rispetto al testo cinquecentesco, si sono apportati gli ammodernamenti grafici più ordinari:

- si riordina l'interpunzione, normalizzandola secondo l'uso moderno. Si è cercato di rispettare per quanto possibile l'intenzione del curatore cinquecentesco, che utilizza, secondo l'uso dell'epoca, un sistema interpuntivo molto limitato, ridotto all'uso dei due punti per segnalare la pausa debole e del punto fermo, seguito da iniziale di parola maiuscola, per indicare la pausa forte, a cui si aggiunge l'uso del punto interrogativo;
- si normalizza, secondo l'uso moderno, il sistema delle maiuscole, che nell'edizione di Summonte sono presenti in gran quantità;
- si introducono, mancandovi completamente nella cinquecentina, accenti e apostrofi, per segnalare i casi di elisione, apocope e troncamento, e il segno di dieresi;
- si uniscono o dividono parole, cercando di seguire, per quanto possibile, l'uso moderno;
- si distingue *u* e *v* secondo l'uso moderno;
- i grafemi *i, j, y* sono unificati in *i* (Syrio > Sirio)
- si è espunta la *h* etimologica e paraetimologica, sia ad inizio di parola (human > uman) che di seguito a consonante (anchor > ancor); lo stesso criterio si è

²⁹ Cfr. MONTI SABIA, *La mano del Summonte...* cit.

adoperato anche per le forme della coniugazione del verbo avere (havrei > avrei); non ho ritenuto opportuno inserire la *h* nelle interiezioni, perché avrebbero alterato la misura del verso (cfr. *Metamorfosi*, IV, 152);

- ho ridotto la grafia *ph* ad *f* (Delphin > Delfin);
- il grafema *gn* viene utilizzato per sostituire la nasale palatale (accompagnato > accompagnato, sogna > sogna)
- si è ridotta la coniugazione *et*, che Summonte adopera ad inizio verso o dopo pausa forte, e la legatura & ad *e* davanti a parola che iniziante per consonante, mentre si è usato *et* davanti a parola iniziante con vocale;
- il nesso latino costituito da *t-tt*, semiconsonante *i*, e *vocale* si rende con il nesso *zi-zzi* più vocale (impatientia > impazieza).

Si sono invece conservati:

- i prefissi latini *ab* (absoluta), *ad* (advien), *con* (converse), *ex* (excelsa), *in* (invitta), *ob* (obsidion), *sub* (subietta), *trans* (transforme), *post* (postremo);
- le grafie dotte *ct* (Arcturo), *dm* (admiranda), *dv* (adversario), *gm* (augmento), *mn* (somno), *ns* (accensa), *pt* (captiva), *x* (saxo);
- la grafia latineggiante *ii* nel plurale delle parole terminanti in *io* (etherii > eterii);
- per alcuni termini si è mantenuta l'oscillazione *monstro* / *mostro*, *vulti* / *volti*, *somno* / *sonno*; per il termine *roscigniuol* ho preferito lasciare invariata la forma, per l'oscillazione fra la voce di *Metamorfosi* (IV, 145) e le voci *roscignuol* / *roscigniuol* che si hanno nell'*Endimione* (CXLIV, 47 e CLXII, 9).
- vocalismo e consonantismo;
- la declinazione e la concordanza di aggettivi, articoli, pronomi e sostantivi, così come la coniugazione e la concordanza del verbo.

L'intento è stato quello di rendere più chiaro e leggibile il testo, senza tuttavia stravolgere le scelte lessicali dell'autore, che ha riflettuto a lungo sulla forma linguistica dei propri testi, sottoponendoli ad un lungo lavoro di revisione. Questo, mi rendo conto,

mi ha portato a prendere, spesso, delle scelte discutibili, in cui ho dovuto contemporaneamente attuare e i criteri moderni e i criteri conservativi per preservare scrizioni latineggianti o dotte.

Ho emendato alcune imprecisioni tipografiche, di cui dò notizia:

Laonio > l'Aonio II, 85; notte > notte II, 112; silenrio (in luogo di silentio) > silenzio II, 163; li > gli III, 24; una aurea > un'aurea III, 127; in > il II, 40;

Nel testo edito da Percopo ho individuato i seguenti refusi, rispetto al testo del 1509 che ho preso in esame

li > gli III, 24; una aurea > un'aurea III, 127; racconsolava > raconsolava IV, 59; porte > parte IV, 170; ducereti > ducerete IV, 206.

CANTO I

Sovente¹ un dubio grande il cor m'assale²:
perché l'alto Rettor de la natura³
supporta un lungo, inemendabil male,
benché pensier sì vano⁴ in me non dura⁵,
ché⁶ 'l caldo di ragion suscita un vento, 5
che fuga da la mente ogni aria oscura⁷.

¹ Sotto un cielo plumbeo, pensoso sulla riva di Posillipo, il poeta si ritrova a scrutare l'orizzonte, dominato dal promontorio sorrentino. Il paesaggio circostante muta improvvisamente: le acque del mare si increspano, i tuoni e le forti urla sembrano preannunciare imminenti rovine. Spaventato, Cariteo decide di allontanarsi, ma il terrore si trasforma impedendogli il cammino. Immobilizzato dalla paura, invoca l'aiuto del Signore e poco dopo scorge una luce che dal mare sembra dirigersi verso di lui. Dopo aver temuto il peggio, riconosce in quel chiarore un gruppo di Sirene, figure da sempre care alla tradizione napoletana. Incantato dalla bellezza e dal candore di quei corpi, commette l'errore di fissare gli occhi della sirena più bella, che poi si rivelerà essere Partenope. Lo sguardo magnetico della Sirena ha così l'effetto di tramutare il poeta in uomo maturo, non del tutto anziano, come tiene a precisare lo stesso. Ha così inizio il canto della creatura marina, un lungo lamento sulla situazione del Regno, precipitato dopo il terremoto politico causato dalla discesa dell'esercito francese.

² L'*incipit* del componimento sembra sia stato ricavato rielaborando un analogo inizio di Claudiano; cfr. *In Rufinum*, I, 1-3: «Saepe mihi dubiam traxit sententia mentem, / curarent superi terras an nullus inesset / Rector et incerto fluerent mortalia casu» (Pércopo). Ma il testo di Claudiano sembra essere stato riformulato con una terzina di Petrarca; cfr. *R.V.F.*, XV, 9-11: «Talor m'assale, e in mezzo a' tristi pianti / un dubbio: come posson queste membra / da lo spirito lor viver lontane?». -*inemendabil male*: male inevitabile; sin dall'inizio del componimento, il poeta allude alla situazione politica del regno meridionale, precipitato nel disordine. La rima *m'assale*: *male* si riscontra anche in *End.*, LIX, 2-3, da cui Cariteo prende di peso l'intera locuzione: «A voi sola vorrei far manifesto / l'incredibil dolor che 'l cor m'assale, / né conoscesse pria qual è il mio male / l'invido volgo, al ben sempre molesto». Il precedente è da ravvisarsi in Dante, *Inf.*, II, 89-93.

³ -*Alto rettor de la natura*: 'Signore del mondo': cfr. Petrarca, *R.V.F.*, LXXVIII, 7, «Rettor del cielo», presente anche in *End.*, canzone X, 63; ma si riscontra anche nella canzone *In la nativi tate de la gloriosa madre di Hiesu Christo*, II, 80; con questa perifrasi il poeta si rivolge a Dio, chiedendo la ragione per cui accadano avvenimenti così nefasti. Ovviamente, Cariteo con questi versi si riferisce ai tragici eventi che portarono, alla fine del XV secolo, alla memorabile discesa di Carlo VIII in Italia. Il sistema di rime *natura*: *dura* è in Dante, *Purg.*, XVIII, 26-30, ma anche in Petrarca, *R.V.F.*, CLXXXIII, 12-14.

⁴ Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCVII, 72: «O mondo, o pensier' vani» e CCXLII, 11: «miser, et pien di pensier' vani e sciocchi!»; ma è anche presente in Sannazaro, *Son. e canz.*, LXXV, 44: «pensier vano e fallace».

⁵ Per il sistema di rime *dura*: *oscura* cfr. Dante, *Inf.*, I, 2-4. Cariteo sin da subito inserisce delle spie lessicali che conducono i lettori all'imperante modello dantesco, cui la stessa situazione di perdizione rinvia.

⁶ vv. 5-6, *ché 'l caldo di ragion...aria oscura*: 'perché l'eccessivo ragionamento suscita nella mente un vento che allontana ogni pensiero miscredente'. La fede del poeta in Dio dinanzi alla catastrofe sembra vacillare; fortunatamente il buon senso prevale e il pericolo di traviamiento viene allontanato.

Chi⁸ pensa a vinti⁹, a trenta, ad anni cento?
Se 'n mente di colui, che fece 'l sole¹⁰,
mille e mill'anni, e più, son un momento¹¹?
ma nostra impazienza nascer suole 10
dal viver, che sì ratto al fin contende¹²:
ché tardo vien ciò che troppo si vuole¹³.
In ciò, quanto intelletto uman¹⁴ comprende,
pensando, io mi sede¹⁵ nel lito ameno¹⁶

⁷ -*fuga dalla mente*: cfr. Boccaccio, *Fiamm.*, VI, § 21: «Fuga questo furore della tua mente». -*aria oscura*: cfr. Virgilio, *Aen.*, I, 411: «At Venus obscuro gradientis aere saepsit»; Lucano, V, 630-631: «Lux etiam metuenda perit, nec fulgura currunt / clara, sed obscurum nimbus dissilit aer».

⁸ vv. 7-9, *Chi pensa...son un momento?*: l'espressione ricorda una lettera di Pietro; cfr. Pt, 2, 3, 8: «unum vero hoc non lateat vos carissimi / quia unus dies apud Dominum sicut mille anni / et mille anni sicut dies unus» (Pércopo); cfr. anche *Psalm.*, LXXXIX, 4: «quia mille anni in oculis tuis sicut dies hesterna quae pertransiit et vigilia nocturna».

⁹ -*vinti*: latin., venti.

¹⁰ Il Creatore, qui evocato con un'altra perifrasi; similmente Dante, *Conv.*, 3, canz. II, 71-72: «Questa è colei ch'umilia ogni perverso: costei pensò Chi mosse l'universo». Ma potrebbe agire anche la memoria di Inf. I, 37-39: «e 'l sol montava 'n su con quelle stelle / ch'eran con lui, quando l'amor divino / mosse di prima quelle cose belle». Il poeta, dubitando della giustizia divina, si rende subito conto di errare, dal momento che il volgere di qualche decennio è minima cosa nell'eternità del tempo di Dio. Per il sistema di rime *sole : suole : vuole* rimando a Dante, *Par.*, I, 46-51: «quando Beatrice in sul sinistro fianco/ vidi rivolta e riguardar nel sole: / aguglia sì non li s'affisse unquanco. / E sì come secondo raggio suole / uscir del primo e risalire in suso, / pur come pelegrin che ritornar vuole».

¹¹ Cfr. Dante, *Par.*, VI, 4: «cento e cent'anni e più l'uccel di Dio»; Petrarca, *R.V.F.*, CIII, 14: «mille et mille anni»; Sannazaro, *Son. e canz.*, XLIII, 14: «mille e mill'anni».

¹² vv. 10-11, *Ma nostra...contende*: 'ma la nostra impazienza è causata dallo stesso vivere, che così rapido corre verso la fine'. Concetto desunto dalla tradizione classica; cfr. Tibullo, *Elegiae*, I, 4, 27-28: «At si tardueris errabit: transilit aetas / quam cito! non segnīs stat remeatque dies»; Ovidio, *Fasti*, VI, 771-772, «Tempora labuntur, tacitisque senescimus annis, / et fugiunt freno non remorante dies», e *Met.*, X, 519-520: «Labitur occulta, fallitque volatilis aetas; / Et nihil est annis velocius». Cfr. anche Dante, *Purg.*, XX, 39, «di quella vita ch'al termine vola», e XXXIII, 51-53: «del viver ch'è un correr a la morte»; Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXIII, 55: «ogni cosa al fin vola». L'autore aveva già usato un'espressione simile nel sonetto CLXI di *End.*, 1-2, riferendosi sempre alla fugacità della vita: «Corre 'l tempo con gli anni e' giorni in fretta / l'età velocemente al fin contende». Ma similmente si era già espresso Sannazaro, in *Arc.*, VIII^e, 40-41: «Così, quando vecchiezza advien che termine i mal spesi anni che sì ratti volano». -*ratto*: 'veloce', aggettivo dal tono dantesco, cfr. Dante, *Inf.*, V, 100: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende».

¹³ *Dal viver...vuole*: rispetto al 'viver', che troppo rapidamente volge alla morte, ciò che si desidera arriva sempre quando ormai è troppo tardi. Ricorrendo ai due aggettivi opposti *ratto* - *tardo*, collocati rispettivamente nel primo e nel secondo emistichio del verso successivo, il poeta intende sottolineare l'assurdità della condizione umana, caratterizzata da una vita troppo breve che spesso non consente all'uomo di assistere alla realizzazione dei propri desideri. Il concetto sembra desunto da Petrarca; cfr. *R.V.F.*, LXXXVIII, 1-2: «Poi che mia speme è lunga a venir troppo, / et de la vita il trapassar sì corto». - *Ché tardo...vuole*: cfr. Tebaldeo, *Rime, Altre rime stravaganti*, CDXCVI, 12-14: «ché ciò amando se desia, / più grato è sempre quanto vien più tardi».

¹⁴ Cfr. Dante, *Par.*, XXVI, 46-47: «Per intelletto umano / e per autoritari a lui concorde», e Petrarca, *R.V.F.*, CCCIII, 9: «Mio ben non cape in intelletto humano».

¹⁵ -*Pensando, io mi sede*: modulo narrativo di ascendenza dantesca, largamente utilizzato dalla tradizione tre-cinquecentesca: cfr. *Vita nuova*, I, §20: «Pensando io acciò che m'era apparuto», ma anche

a lo scoglio, che'n mare il braccio estende¹⁷ 15

La delettevol piaggia¹⁸ e 'l dolce seno¹⁹

napolitan, con quel chiaro prospetto²⁰,

mi tolser dal pensier basso e terreno²¹.

molto presente in Boccaccio, cfr. tra le tantissime ricorrenze *Am. visione*, XLVII, 7-8: «Io mi giva pensando con bassata / testa a quel ben che io avuto avea».

¹⁶ Questa locuzione fu già usata dal Cariteo in *End.*, son. CLXXXVI, 5: «O che ti spatii per quel lito ameno», da cui riprende anche il sistema di rime *ameno* : *terreno* dei vv. 4-5. Sembra che l'autore abbia derivato l'intero periodo dal primo componimento in terzine dantesche del poemetto di Filippo Gallo, detto bucolicamente Filenio, dedicato a Caterina Cornaro, regina di Cipro. In questo testo di Filenio Gallo, oltre ad utilizzare l'aggettivo *ameno* in riferimento a *lito*, descrive quasi allo stesso modo del Cariteo il paesaggio in cui ha luogo l'incontro con le Sirene; cfr. *Rime, A Caterina Cornaro*, I, 28- 36: «Libero, al mio parer, sciolto e soletto / a piè de l'Alpe in l'Adriaco seno, / da Paflagonii già per sorte eletto / in un suave e vago lito ameno / fra el Meduaco e 'l Silo in un momento / dove lor nome e lor sapor vien meno / trova'mi e andando con un passo lento / vidi una donna inconsueta e nova, / del cui aspetto ancor tutto spavento».

¹⁷ Il poeta incamminandosi pensoso si ritrova in uno dei luoghi più suggestivi del golfo napoletano. Lo scoglio su cui siede è il cosiddetto Capo Posillipo, punta estrema del golfo che dalla collina di Posillipo si staglia nel mare. La particolare fisionomia della punta, che scoscende bruscamente prolungando un braccio di rocce nel mare, sembra confermare quest'ipotesi, come lo stesso panorama che da quest'altura, da cui inizia la piccola spiaggia di Marechiaro, si gode. Il poeta nei versi seguenti dà delle indicazioni molto precise della visuale che ha di fronte, specificando di guardare il dolce pendio e le due vette del Vesuvio con alle spalle la costiera amalfitana. Proprio nel medesimo luogo, Sannazaro immagina una situazione simile, con un analogo maltempo in un testo che cariteo adopererà come fonte nel II e III canto; cfr. *Sonettio e canzoni*, C, 1-3: «Scorto dal mio pensier fra i sassi e l'onde, / fermato er'io su la vezzosa falda / che Pausilipo in mar bagna et asconde» (Pércopo).

¹⁸ vv. 16-18, *La delettevol...terreno*: 'la bella valle e la sinuosa insenatura del golgo napoletano mi distrassero da quel pensiero peccaminoso'. La vista del dolce declino del Vesuvio e della piacevole punta del golfo di Napoli, distolgono la mente del poeta dalle amare riflessioni che qualche istante prima lo avevano portato ad interrogarsi sulla giustizia divina. La visione del vulcano ha sul poeta lo stesso effetto che ha l'apparizione del monte Purgatorio sullo smarrito pellegrino dantesco. Anche Dante, dopo essere riuscito ad allontanarsi dalla selva del peccato, crederà di aver raggiunto la salvezza al principio della sua ascesa al monte, prima dell'arrivo delle tre fiere. Ugualmente l'animo del protagonista delle *Metamorfosi*, dopo essersi allontanato dal pericolo di peccare contro Dio, sembra sollevato dalla contemplazione del paesaggio, sensazione che terminerà poco dopo, con l'avvistamento delle Sirene, che in un primo momento svolgono la stessa funzione delle tre Fiere dantesche. Ulteriore conferma di quanto detto la si ottiene considerando la presenza degli stessi termini con cui vengono descritti sia il monte Purgatorio che il Vesuvio: Dante indicherà con il termine 'piaggia' la montagna purgatoriale e poco dopo Virgilio si riferirà alla stessa aggettivandola come 'dilettevole' (cfr. *Inf.*, I, 29, «piaggia diserta», e *Inf.*, I, 77, «diletto monte»). *-la delettevol piaggia*: anche Sannazaro ricorre più volte all'utilizzo dell'aggettivo *dilettevole*. Cfr. *Arc.*, I, §1: «dilettevole piano»; e in particolare vi ricorre nella VII prosa, §3, descrivendo la città di Napoli con il celebre passo: «Napoli, sì come ciascuno di voi molte volte può avere udito, è ne la più fruttifera e dilettevole parte di Italia, a lito del mare posta, famosa e nobilissima città, e di arme e di lettere felice forse quanto alcuna altra che al mondo ne sia». Cariteo con questi versi si riallaccia alla lunga tradizione della *Campania felix*, un motivo che si ritrova puntualmente nelle descrizioni di Napoli sin dai tempi più remoti. Cfr. E. MORO, *La santa e la sirena...* cit., p. 27.

¹⁹ Cfr. Lorenzo de' Medici, *Rime in forma di Ballata*, XXI, 18-19: «Truovasi andando dritto verso il fonte / da ogni parte un monticello ameno, / e in mezzo d'essi un vago e dolce seno». Ma cfr. anche Filenio Gallo, *Rime, Varie*, II, 9: «Voi che restate qui nel dolce seno», e Sannazaro, *Son. e canz.*, XXVII, 5: «o serpente nascosto in dolce seno».

²⁰ *-prospetto*: latin., vista, visuale. Enea, in *Aen.*, I, 180-181, sale su uno scoglio a contemplare la vastità del mare: «Aeneas, scopulum interea conscendit et omnem / prospectum late pelago petit».

²¹ *-pensier basso e terreno*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, LXXII, 29: «pensier alto e soave». Questa dittologia viene usata dal Cariteo anche nel *Cantico del dispregio del mondo*, 131, con l'unica differenza che i due

E cominciai rivolger l'intelletto²²,
accompagnato da virtù visiva²³, 20
a quel de le Sirene almo ricetto²⁴.
Era a veder in quella prospettiva
Napol superba²⁵ e 'l bel Vesuvio monte,
che signoreggia l'un e l'altra riva²⁶.
Così cantan le Muse esser bifronte²⁷ 25
Parnaso, ov'or a pena si discerne²⁸
il luogo, ov'era il bel pegaseo fonte²⁹.

aggettivi caratterizzano il sentimento amoroso: «Noi dunque, egri mortali, che la speme / ponemo in questo basso amor, terreno, / talché l'anima al fin ne piange e geme».

²² Anche Dante inizia il verso con la locuzione «E cominciai...» in *Inf.*, V, 116; in *Inf.*, XXV, 20; in *Par.* XXVI, 91.

²³ *-accompagnato da virtù visiva*: intendi, 'sorretto dalla facoltà della vista'. Il lemma «virtù visiva» è stato precedentemente utilizzato in *End.*, LXXVI, 3: «che tanto offusca la virtù visiva». Forse derivante da Petrarca; cfr. *R.V.F.*, CCXII, 6: «vertù visiva», da cui ricava anche la rima *visiva* : *riva*.

²⁴ Lo sguardo del poeta si volge ad ammirare la penisola sorrentina, da sempre mitica dimora delle Sirene. Cfr. Pontano, *De bello neapolitano*, VI, 139: «Quando prisci auctores tradunt Surrentum urbem, ipsumque, in quo constituta urbs est, agrum ac promontorium, Sirenum quondam sedes fuisse» (Pércopo). *-almo ricetto*: intendi, 'amato rifugio': cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCLXXXI, 1: «al mio dolce ricetto», e CCLXXXV, 6: «alto ricetto».

²⁵ *-superba*: latin., intendi 'nobile'. Anche Pontano e Sannazaro, presentando la città di Napoli, elogiano la sua nobiltà; cfr. Pontano, *De bello Neapolitano*, VI, p. 139: «Neapolis...et urbis nobilitatem»; Sannazaro, *Arc.*, VII, §3: «Napoli...famosa e nobilissima città».

²⁶ *-l'una e l'altra riva*: con quest'espressione si riferisce alle coste dei due golfi dominati dall'imponente montagna del Vesuvio: il golfo di Napoli e il golfo di Castellammare di Stabia. L'espressione ricorre anche in *End.*, XVII, 105-106: «d'Italia adombra et l'una e l'altra riva / con la frondente oliva»; ma il precedente è da ravvisarsi in Petrarca, *R.V.F.*, CCCI, 4: «che l'una e l'altra verde riva affrena». Cfr. anche Sannazaro, *Arc.*, XII^c, 82-86: «Vegna Vesevo...le spalle sue, con l'uno e l'altro vertice».

²⁷ vv. 25-29, *Così cantan...gettava*: 'Allo stesso modo, secondo quanto si legge in poesie, aveva due vette il monte Parnaso, dove ora a stento si riesce a distinguere il letto del fiume Pegaseo: dal monte Parnaso sgorgavano acque sacre, dal Vesuvio fuoriuscivano fiamme infernali'. Il poeta, considerando la fisionomia del vulcano, con le due vette del monte Somma, che culmina con la Punta del Nasone, e del Gran Cono del Vesuvio, paragona la forma del Vesuvio a quella de monte Parnaso, anche questo caratterizzato dalla presenza di due gioghi, denominati Cirra e Nisa, sacri l'uno ad Apollo e l'altro alle Muse. Le attività delle due montagne, dalle cui viscere fuoriuscivano rispettivamente fiamme e acque, sono cessate da tempo, segno evidente del divario temporale che intercorre tra i tempi lontani, felici e prosperi, e quelli presenti. Per le due vette di Parnaso cfr. Ovidio, *Met.*, I, 316-317, «Mons ibi verticibus petit arduus astra duovus, / nomine Parnasus, superantque cacumina nubes», e II, 221, «Parnasusque biceps» (Pércopo). Delle due vette di Parnaso si ricorda anche Dante, in *Par.*, I, 16-18: «Infino a qui l'un giogo di Parnaso / assai mi fu; ma or con amendue / m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso».

²⁸ Cariteo nella sua raccolta di liriche già ricorse al sistema di rime *discerne* : *eterne*, in *End.*, III canzone, 1-4; il precedente si ravvisa in *Purg.*, XIV, 149-151, *eterne* : *discerne*; – *si discerne*: cfr. *Purg.*, XII, 63; *Par.*, VII, 62; *Par.*, VIII, 17; ma cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, LXXXVII, 2-7. Le stesse parole in rima verranno riprese nel II canto delle *Metamorfosi*, 31-37, sempre per descrivere una situazione diversa, rispetto alla Napoli degli anni felici.

²⁹ *-Pegaseo fonte*: l'Ippocrene (Pércopo), fonte scaturita sul monte Elicona, in seguito ad una forte percussione del terreno da parte del cavallo alato Pegaso. Cfr. sull'episodio mitologico Ovidio, *Met.*, 256-259. Per il sintagma cfr. Boccaccio, *Rime*, I, VIII, 5: «fonte Pegaseo», da cui potrebbe aver mutuato il

Quel celesti acque e questo fiamme inferne³⁰
gettava: or son mutati in altro stato³¹,
ché sotto 'l ciel non son le cose eterne³². 30
Così pensando³³ al variabil fato³⁴,
a la alterazion de gli elementi³⁵,
l'aer subito vidi e 'l mar turbato³⁶.
Et illustrava il sol le stelle ardenti³⁷

sistema di rime *monte* : *fronte* (vv. 3-6); ma anche cfr. De Jennaro, *Rime*, II parte, II, 2, in cui il sintagma *Pegaseo fonte*, in cui è presente il sistema di rime *fonte* : *monte*.

³⁰ Per la struttura del verso, costruito con i pronomi dimostrativi cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCXIX, 14: «quel far le stelle, et questo sparir lui», ma si deve segnalare che simile costruzione fu molto utilizzata da Boiardo sia nell'*Orl. inn.* che negli *Amorum libri*. Questa relazione tra le fiamme infernali e le acque del fiume Parnaso sembra desunto da un passo dell'*Arcadia*, opera che l'autore spesso omaggia con frequenti riprese; cfr. XII, § 28: «Onde avviene che si come in altre parti le caverne abondino di liquide acque, in queste ardeno sempre di vive fiamme». – *fiamme inferne gettava*: cfr. Virgilio, *Aen.*, III, 579-580: «...insuper Aetnam / impositam ruptis flammam expirare caminis».

³¹ Si riferisce all'attività vulcanica del Vesuvio, da tempo inattivo. Come riferisce Pércopo, che rimanda a Ambrogio Leone (*De Nola*, I, 1) e Notar Giacomo (*Cronica di Napoli*, p. 271) nel suo commento alle *Metamorfosi* di Cariteo, solo nell'aprile del 1504 ci fu una nuova eruzione del Vesuvio. Questo è un dato interessante e aiuta a determinare come termine *post quem* di composizione dell'opera l'aprile del 1504, perché da come si deduce da questi versi, nel tempo in cui il poeta scrive, il vulcano era in un periodo di calma, che durava da molti secoli. Cfr. E. Pércopo, *Le Rime... cit.*, vol. II, p. 301.

³² 29-30, *hor son...eterne*: il verso sembra ricalcare il petrarchesco «Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi stabile e ferma» di *T.E.*, 1-2. Cariteo vuole con questo passo sottolineare il mutare e perire delle cose terrestri di contro all'eternità del regno di Dio.

³³ -*Così pensando*: formula narrativa ampiamente attestata nella tradizione tre-cinquecentesca; cfr. Sacchetti, *Trecentonovelle*, LXIII: «E così pensando fra sé medesimo»; Lorenzo de' Medici, *Canz.*, XXXVIII, 9: «Così, pensando al mio sì lungo affanno», ma anche molto presente in Boiardo, *Orl. inn.*, VI, 43: «Così pensando, il franco cavalliero / vede una torre con lunga murata».

³⁴ -*variabil fato*: il motivo della fortuna mutevole ed avversa è immagine molto frequente nel pensiero e nelle opere degli umanisti. Ricollegandosi al verso precedente, il poeta ripete il concetto con esplicita allusione all'avversione della sorte che negli ultimi tempi si era abbattuta sul regno napoletano; dopo un periodo di splendore e di pace per la città e per i suoi abitanti, percepito dagli umanisti quasi come un ritorno alla mitica età dell'oro, il fato 'variabile' aveva determinato la caduta della dinastia favorendo la discesa dei Francesi e l'occupazione del Regno da parte di questi.

³⁵ Il sistema di rime *elementi* : *ardenti* è stato già usato dal poeta in *End.*, canz. X, 36-37, dove è presente anche lo stesso sintagma 'stelle ardenti'. L'immagine già presente in Sannazaro, *Son. e canz.*, LXVIII, 6, sembra in realtà ripresa da Dante, *Par.*, X, 76-78: «Poi, sì cantando, quelli ardenti soli / si fuor girati intorno a noi tre volte, / come stelle vicine a fermi poli».

³⁶ Cfr. Tebaldeo, *Rime, Rime estravaganti*, VIII, 7-8: «ch'io vedo l'aere turbo e de ira pregno / et ogni chiara stella el sol nasconde».

³⁷ vv. 34-36, *Et illustrava...impie genti*: intendi, 'E il sole illuminava con la sua luce le stelle della del Sirio, sotto al quale ardon per il calore i campi e i popoli malgavi sudano sotto le armature'. Presso gli antichi egizi quando il Sole, percorrendo la sua orbita, rischiarava la stella Sirio, e questo accadeva generalmente intorno al 20 luglio, allora iniziava in periodo più caldo della stagione estiva. Con questa perifrasi Cariteo allude al tempo della canicola, che nell'anno del 1501 fu particolarmente funesto, in quanto coincise con il ritiro di Federico ad Ischia, avvenuto presumibilmente nei primissimi giorni di agosto (Pércopo). -*illustrava*: 'illuminava'; cfr. Pontano, *Urania*, V, 906-910: «Exoritur iam sol. Radiis en Lucia solis / excipitur, roseoque sinu complexa nitentem / illustratque diem, et super aethera fulget apertum, / atque novum coelo decus et nova lumina terris / diffundit»; -*stelle ardenti*: sintagma presente

del Sirio, sotto 'l quale ardon li campi³⁸ 35
 e sudan sotto l'arme l'impie genti³⁹.
 Coruscar⁴⁰ vidi 'l ciel tutto di lampi;
 del gran Giove furea l'aspra consorte⁴¹
 per li tratti de l'aer, vasti e ampi⁴².
 Quant'io vedea⁴³ portento era di morte⁴⁴; 40
 tal ch'io temeva il mio postremo fine⁴⁵,
 ché d'improvviso un mal sempre è più forte⁴⁶.

in Sannazaro, *Son. e canz.*, LXVIII, 6, ma anche nelle liriche di Cariteo si riscontra più volte; cfr. *End.*, son. XXXIX, 2, e *canz.* X, 36.

³⁸L'immagine sembra ripresa dal IV libro delle *Georg.*, 425-428: «Iam rapidus torrens sitientis Sirius indos / ardebat caelo et medium sol igneus orbem / hauserat; arebant harbae et cava flumina siccis / faucibus ad limum radii tepefacta coquebant», ma la ritroviamo, sempre in Virgilio, in *Aen.*, III, 141-142 «... tum sterilis exurere Sirius agros, / arebant herbae ...», e X, 273-275 (Pércopo).

³⁹ - *impie genti*: intendi, 'popoli crudeli', forse ulteriore riferimento all'esercito francese che, tra la fine di luglio e i primi giorni di agosto del 1501, entrava a Napoli, scacciando definitivamente gli Aragona. Per il sintagma «impie genti» cfr. Boccaccio, *Gen.*, IV, 68: «Gigantem autem quid aliud fuisse credendum est quam hominum quandam impiam gentem deos negantem, et ideo extimatam deos pellere de celesti sede voluisse»; ma cfr. anche Petrarca, *Africa*, VIII: «impia gens».

⁴⁰ - *Coruscar*: verbo di origine spagnola, ad oggi ancora in uso nello spagnolo moderno, con il significato di risplendere, brillare. Cfr. anche Dante, *Purg.*, XXI, 50, e *Par.*, XX, 84.

⁴¹ vv. 38-39 *Del gran...ampi*: l'immagine sembra ripresa dal VII libro dell'*Eneide*, 40-48: «Ipsa Iovis rapidum iaculata e nubibus ignem / disieciturque rates evertiturque aequora ventis / illum exspirantem transfixo pectore flammas / turbine curripuit scopuloque infixit acuto; / ast ego, quae divom incedo regina, Iovisque / et soror et coniux, una cum gente tot annos / bella gero», e 286-287: «Ecce autem Inachiis sese referebat ab Argis / saeva Iovis coniunx arasque invecta tenebat» (Pércopo). -*furea*: latin., 'infuriava'; cfr. Virgilio, *Aen.*, V, 693-696: «Vix haec ediderat cum effusis imbribus atra / tempestas sine more furit tonitruque tremescunt / ardua terrarum et campi; ruit aethere toto / turbidus imber aqua densisque nigerrimus Austris»; -*aspra consorte*: Giunone, moglie e sorella di Giove. Cfr. sempre *Aen.*, I, 279-280: «Quin aspera Iuno / terraqueo metu caelumque fatigat».

⁴² -*tratti de l'aer*: *aer*, latin., 'cielo'; intendi 'spazi del cielo'. -*vasti e ampi*: dittologia che l'autore usa con l'intento di sottolineare la vastità del cielo percorsa dal bagliore dei lampi, che sembrano preannunciare un violento temporale estivo.

⁴³ Cfr. Boccaccio, *Tes.*, VII, 10: «Quant'io qui veggio», ma moltissimi sono gli esempi nella letteratura tre-quattrocentesca.

⁴⁴Cfr. Dante, *Inf.*, I, 4-9: «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinnova la paura! / Tant'è amara che poco è più morte, / ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte» (cfr. anche *Inf.*, XXIX, 31-33, *morte*: *consorte*, e *Par.*, XXI, 76-78, *forte*: *consorte*). Cariteo, oltre a riprendere il sistema di rime dantesche, nel paragonare il golfo napoletano ad uno scenario infernale adoperava gli stessi termini utilizzati da Dante, all'inizio del I canto, per descrivere la selva del peccato. Come il protagonista della *Commedia*, che, dopo essersi allontanato dalla selva, si ritiene prossimo alla salvezza, salvo poi subito dopo ricredersi con il sopraggiungere delle tre fiere, anche Cariteo, dopo un momento di conforto dovuto alla visione del Vesuvio e del golfo napoletano, scrutando il mare ed il cielo minaccioso, ha come il sentore del sopraggiungere di sciagure imminenti e sconosciute, tanto da iniziare a temere per la sua stessa vita. -*portento era di morte*: intendi, 'era preannuncio di morte'.

⁴⁵ Il sistema di rime *fine*: *divine*: *spine* (già utilizzato dal poeta in *End.*, son. CLXXVI, 9-12, dedicato alle Sirene del golfo) sembra ripreso da Dante, *Inf.*, XX, 122-126.

⁴⁶ Dopo aver avuto un presentimento di morte, Cariteo viene colto da un dolore sempre più intenso; questa situazione dominata dalla paura e dal malessere sembra collegarsi all'analoga situazione dantesca

Cercando aita⁴⁷ a le virtù divine⁴⁸,
 mi levai, caminando a poco a poco⁴⁹
 su l'erbe, già converse in dure spine⁵⁰. 45
 Mutata era la faccia di quel loco⁵¹,
 ch'ove fulgea⁵² la prole de Dione⁵³,
 Aletto⁵⁴ arder vid'io, piena di foco⁵⁵:
 «Delfin che diesti aita ad Arione⁵⁶,

di *Inf.* X, dove il personaggio, giunto alla città di Dite, è come paralizzato dal terrore poco prima di avvistare le tre Furie. In realtà Cariteo in questo passo (vv. 40-60) attua una commistione di due momenti diversi della *Commedia*: la funzione svolta dalle tre Fiere, che terrorizzano Dante impedendogli di proseguire la strada intrapresa, viene in quest'opera svolta da Aletto che induce Cariteo, spaventato dalla visione e dalle urla della Furia a invocare il soccorso divino, aiuto che subito dopo gli sarà concesso con l'arrivo delle Sirene e soprattutto di Partenope. Questo parallelismo viene suggerito dall'autore stesso che inserisce delle spie lessicali, come le rime *a poco a poco : loco : foco* che riconducono ai versi di *Inf.*, I 59-63, dove appunto viene descritto il retrocedere del poeta fiorentino sino all'apparizione di Virgilio.

⁴⁷ -*cercando aita*: da intendersi 'chiedendo aiuto'; cfr. Boiardo, *Am. libri*, III, 40, 11: «cercando invano e non trovando aita».

⁴⁸ Cfr. Dante, *Conv.*, 3, canz. II, 37: «In lei discende la virtù divina»; ma anche *Par.*, I, 22, dove il poeta invoca il sostegno divino per portare a termine l'alta impresa di narrare le bellezze del Paradiso: «O divina virtù».

⁴⁹ Per il sistema di rime *a poco a poco : loco : foco* cfr. Dante, *Inf.*, I, 59-63; ma anche Petrarca, *R.V.F.*, CCCXV, 2-6.

⁵⁰ Ha luogo la prima metamorfosi del componimento con la splendida baia di Posillipo tramutata in un luogo infernale, che sembra ricordare la selva dei suicidi di *Inf.*, XIII, 4-6: «Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; / non pomi v'eran, ma stecchi con tosco». Anche i verbi adoperati, *converse* (v. 45) e *mutata* (v. 46), servono a conferire maggiore enfasi alla trasformazione del luogo circostante il protagonista. L'associazione tra l'erbetta e le spine è spesso ricorrente in letteratura; la si ritrova anche in Sannazaro, *Arc.*, I^o, 34-36: «Primavera e suoi dì per me non riedono, / né truovo erbe e fioretti che mi gioveno, / ma solo pruni e stecchi che 'l cor ledono».

⁵¹ Il verso sembra riecheggiare Dante, *Inf.*, XXIV, 13-14: «veggendo il mondo aver cangiata faccia / in poco d'ora». Cfr. anche Ovidio, *Met.*, XI, 659: «An mea mutata est facies nece?»; Pontano, *Urania*, III, 576: «mutatque locos inceptaque»; -*faccia di quel loco*: locuzione molto presente in Ovidio; cfr. ad esempio *Met.*, III, 414, «procubuit faciemque loci fontemque secutus», VI, 121-122: «Omnibus his faciemque suam faciemque locorum / reddidit». Boccaccio, *Bucc.*, X, 82: «Atra loci facies nebulis fumoque palustri»; Pontano, *Eridanus*, I, 34, 6: «Nulla loci facies, nec socialis amor».

⁵² -*fulgea*: latin., 'risplendeva'.

⁵³ -*prole di Dione*: Venere (Pércopo). *Dione*: divinità greca, figlia di Uranio e Teti, amata da Zeus. Unendosi al padre degli dei concepì Afrodite.

⁵⁴ *Aletto*: 'l'incessante' è una delle tre Furie infernali, insieme a Megera e Tisifone; erano le dee della vendetta e della maledizione. Cariteo collegandosi alla tradizione del mito la rappresenta avvolta dal fuoco; anche Dante in *Inf.*, IX, 36-42, dà un'ampia descrizione delle Furie, ripresa a sua volta da Virgilio (*Aen.*, VII, 445-451), che dall'alto di una torre ardono come fiaccole.

⁵⁵ vv. 47-48, *Ch'ove...foco*: il poeta con questi versi intende fare un ulteriore *distinguo* tra i tempi ormai passati, gli anni felici della reggenza aragonese, in cui Napoli ed il suo golfo erano talmente belli e prosperi da poter ospitare Venere, ed i tristi tempi presenti, dominati dal caos e dalle guerre, giustamente riassunti nella figura di Aletto, ora trionfatrice. Cfr. Virgilio, *Aen.*, VII, 445: «Talibus Allecto dictis exarsit in iras».

⁵⁶ vv. 49-51, *Delphin...conversione*: 'Delfino, che soccorresti Arione, magari tu mi portassi oltre l'Egitto, affinché io non assista a questo cambiamento'. Il riferimento è al mito di Arione di Metimna, famoso citarista greco. Questi durante un viaggio in nave verso Corinto fu vittima della cupidigia dei marinai e invocato l'aiuto degli dei venne tratto in salvo da un delfino che lo portò in groppa fino alla costa. Cfr.

deh, che tu mi recassi oltre l'Egitto⁵⁷ 50
 ch'io non vedesse tal conversione!».
 Così diss'io,⁵⁸ col cor per tema afflitto⁵⁹,
 qual uom⁶⁰, che di se stesso ancor diffida,
 né teme più l'altrui, che 'l suo delitto⁶¹.
 Tra i tuoni udii un fragor con tali strida⁶², 55
 che di Stentor⁶³ non fur voci più gravi⁶⁴:
 «Maledetto quel uom, che 'n uom si fida!»⁶⁵.
 Per aspre, acute spine⁶⁶ i piedi ignavi
 mossi⁶⁷, prendendo allor per fermo duce⁶⁸

Ovidio, *Fasti*, II, 83-124 (Pércopo). Properzio, *Elegiae*, II, 26, 17-18: «Sed tibi subsidio delphinum currere uidi, / qui, puto, Arioniam uexerat ante lyram» (Pércopo); Virgilio, *Buc.*, VIII, 56: «inter delphinus Arion»; Marziale, *Epigrammata*, VIII, 50, 15: «Arione delphin». –*tal conversione*: un atro termine che sottolinea la metamorfosi, ovviamente riferita allo stato del Regno, ora sotto la tutela di Aletto. Cfr. Boccaccio, *Filoc.*, V, §62: «e come i loro compagni di tal conversione letizia incomparabile aveano avuta e mostrata».

⁵⁷ È l'esodo del popolo ebraico dall'Egitto: cfr. Dante, *Purg.*, II, 46: «In exitu Israëli de Aegypto»; Cariteo avrebbe preferito la morte o l'esilio, piuttosto che vedere il regno mutare in questo modo con i nuovi dominatori. Per questo desidera andare «oltre l'Egitto» e non fa alcun riferimento alla costa greca dove in realtà venne portato Arione nel racconto mitico.

⁵⁸ Cfr. Dante, *Par.*, XVII, 28: «Così diss'io a quella luce stessa».

⁵⁹ L'immagine sembra ripresa da Dante, *Inf.*, I, 15: «che m'havea di paura il cor compunto». –*tema*: 'timore'; cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCLIV, 4: «sì 'l cor tema et speranza mi puntella». Ma la reazione di terrore davanti alla furia di Aletto si legge in Virgilio, *Aen.*, VII, 446, «At iuveni oranti subitus tremor occupat artus», e 458-459, «Olli somnum ingens rumpit pavor, ossaque et artus / perfudit fumantis fixit sub pectore taedas».

⁶⁰ Formula di trapasso, molto usata nella lirica tre-secentesca; cfr. Sannazaro, *Son. e canz.*, C, 75: «Qual uom che per dolor diventa insano».

⁶¹ Terzina che ricorda molto il periodare dantesco; intendi 'Così io dissi, avendo il cuore angosciato dalla paura, come l'uomo, che, diffidando ancora di se stesso, non teme più l'altrui che il proprio delitto'.

⁶² Cfr. Dante, *Inf.*, I, 115: «Disperate strida»; per il sistema di rime *fida* : *strida* cfr. *Inf.*, XII, 100-102; Anche nella *Commedia* le grida caratterizzano le Furie, cfr. *Inf.*, IX, 49-51: «Con l'unghie si fendea ciascuna il petto; / battiensi a palme e gridavan sì alto, / ch'ì mi strinsi al poeta per sospetto». Esplicito il riferimento all'analogia situazione dantesca: come Dante che, nel vedere le tre terrificanti Furie, non riesce a proseguire il cammino verso la città di Dite, allo stesso modo Cariteo è paralizzato dallo spavento, dovuto alla visione e all'ascolto delle urla della furia infernale.

⁶³ *Stentor*: Stentore, soldato della Tracia, dalla voce possente quanto quella di cinquanta uomini; partecipò alla guerra di Troia e secondo il mito morì gareggiando in una gara con Hermes.

⁶⁴ - *più gravi*: più possenti di Stentore. Sintagma frequente nella tradizione classica. Cfr. ad esempio Ovidio, *Fasti*, VI, 343: «Territa voce gravi surgit dea».

⁶⁵ Cfr. Ier, 17, 1: «Maledictus homo qui confidit in homine»; anche in Dante, *Inf.*, XI, 53 «può l'omo usare in colui che 'n lui fida». Riprendendo il passo biblico l'autore allude al tradimento, a danno del re Federico II, avutosi con la stipulazione segreta, 11 novembre del 1500, del trattato di Granada, tra Ferdinando II il Cattolico, re di Spagna, e Luigi XII, re di Francia. Cfr. per un ulteriore approfondimento di questi vv. il capitolo II.

⁶⁶ - *aspre, acute spine*: cfr. Virgilio, *Buc.*, V, 39-40: «Carduos et spinis surgit paliurus acutis / spargite humum foliis»; Poliziano, *Sylvae*, IV, 651: «Nec Batius; spinisque Bibaculus asper acutis»; Pontano, *Urania*, II, 880: «Nec mora, iam spinis horret rubus asper acutis».

quel che da mente toglie i pensier pravi⁶⁹. 60

E dissi: «O Re di Re⁷⁰, tu mi conduce

per tanta oscurità, Signor, mi serva

ove i fulgori sol mi porgon luce»⁷¹.

E, vòlto al promontorio de Minerva⁷²,

vidi venir per l'onde un lume accenso⁷³ 65

dinanzi una admiranda e gran caterva⁷⁴.

Era⁷⁵ il camin da l'intelletto al senso⁷⁶

⁶⁷ Cfr. Dante, *Purg.*, X, 28, «Là su non eran mossi i piè nostri anco», e 70, «l' mossi i piè del loco dov'io stava». Ma il passo sembra ripreso da Petrarca, *R.V.F.*, XXIII, 88: «Come non so: pur io mossi indi i piedi», come le molte riprese dal medesimo componimento sembrano confermare.

⁶⁸ Allude al Signore, l'unico che può scacciare dalla mente i pensieri malvagi. L'espressione dantesca riconduce a *Purg.*, XXVII, 131: «lo tuo piacere omai prendi per duce».

⁶⁹ Cfr. Boccaccio, *Filostr.*, VII, 44, 5, da cui probabilmente riprende anche il sistema di rime *gravi: pravi: «pensier pravi». -pravi: 'peccaminosi, perversi'. Cfr. il celebre verso di Inf.*, III, 84: «...guai a voi anime prave!».

⁷⁰ *Re dei re*: Dio; cfr. Plauto, *Capitivi*, 825: «Non ego nunc parasitus sum sed regum rex regalior»; Orazio, Petrarca, *Africa*, V, 317: «Hic regum rex ille supremus».

⁷¹ Dal chiarore del mezzogiorno si passa all'oscurità, per il sopraggiungere di una tempesta all'orizzonte. Cariteo supplica il Signore di condurlo attraverso le tenebre, avendo per unica luce la luminosità offerta dai lampi. *-fulgori*: latin., intendi 'lampi, bagliori'.

⁷² Allude al promontorio di Sorrento, da sempre luogo caro al mito e considerato rifugio delle Sirene. Cfr. Ovidio, *Met.*, XV, 709: «Inde legit Capreas promontoriumque Minervae» (Pércopo); Stazio, *Silvae*, II, 2, 2: «saxaque Tyrrhenae templis onerata Minervae». Anche Sannazaro alluderà al promontorio sorrentino in *Eclogae Piscatoriae*, IV, 22. Sempre nelle *Piscatoriae*, V, Sannazaro ricorderà la terra delle Sirene, ai vv. 76-78: «videbam / et Capreas et quae Sirenum nomina servant / rura procul».

⁷³ Ecco che, subito dopo la supplica sincera a Dio, il poeta vede avvicinarsi dal mare al litorale una luce, che inizialmente non riesce a distinguere con chiarezza. Similmente Dante per annunciare l'arrivo dell'angelo dinanzi alle porte della città di Dite; cfr. *Inf.*, IX, 64-65: «E già veniva su per le torbide onde / un fracasso d'un suon, pien di spavento» (Pércopo). Ma la luce proveniente dal mare ci riporta esattamente al II canto del *Purgatorio*, già precedentemente ricordato al v. 50, con l'allusione al Salmo 114 e alla fuga del popolo ebraico dall'Egitto. L'angelo della salvezza viene dal mare e arde nella sua luce, proprio come le Sirene, che sopraggiungono dopo l'invocazione a Dio: cfr. *Purg.*, II, 17: «Ed ecco, qual, sorpreso del mattino, / per li grossi vapor Marte rosseggia / giù nel ponente sovra 'l suol marino, / cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia, / un lume per lo mar venir sì ratto, che 'l muover suo nessun volar pareggia».

⁷⁴ La stessa immagine ritorna in De Jennaro, *Rime*, LVIII, 62-64: «Allora in passo raro / ver' me si mosse quel signor divino / insieme con la sua caterva sagra». *-admiranda*: latin., 'ammirevole'. *-caterva*: intendi, 'compagnia, schiera'. Cariteo con il termine *caterva* sottolinea la corallità della scena, su cui predomina la figura di Partenope, sin da subito riconosciuta come la regina del golfo.

⁷⁵ vv. 67-69, *Era il camin...condenso*: intendi 'mi sembrava di intravedere, fin dove la mia vista riusciva a scorgere, in mezzo al vapore, molto denso per via della paura, mille e mille Chimere'. Il significato di questi versi rimane oscuro. Il senso potrebbe ricollegarsi agli interessi filosofici del Cariteo, coltivati all'interno della cerchia accademica. Fra tutti gli umanisti napoletani, Cariteo aveva una conoscenza approfondita del neoplatonismo e della filosofia ebraica, interessi che Pontano omaggia riservando al poeta il ruolo di portavoce della dottrina di Egidio da Viterbo nell'opera dedicata al frate agostiniano. In un passo introduttivo del dialogo (*Aegidius*, §4-5), dove si accenna al tradizionale accostamento delle Sirene e delle Muse come protettrici di Napoli, Pontano spiega agli interlocutori il ruolo di queste affascinanti figure come detentrici del sapere. Cfr. Pontano, *Aegidius*, cit., pp. 40-41 e il capitolo II, §3, dove si spiega il mito e la presenza delle Sirene all'interno delle *Metamorfosi* cariteane.

frequente di chimere a mille a mille⁷⁷,
 di vapor, di pavor tutto condenso⁷⁸.
 Parean già l'acque alquanto più tranquille⁷⁹, 70
 tal ch'appressandosi⁸⁰ la bella schiera⁸¹
 mi radiar ne gli occhi le papille⁸².
 Ond'io, di dubbio fuor⁸³, conobbi ch'era
 di Sirene un drappello, tra le quali
 una ne parve, più che l'altre, altera⁸⁴. 75
 Fermi negli occhi suoi⁸⁵ gli occhi miei frali⁸⁶,
 con orror admirato, intento e fiso⁸⁷

⁷⁶ -dall'intelletto al senso: cfr. Ovidio, *Met.*, XI, 42-43: «...intellectumque ferarum / sensibus». -pavor: latin., paura, spavento. Il termine si riscontra con frequenza nelle opere latine di Petrarca.

⁷⁷ Cfr. Dante, *Inf.*, XII, 73: «Dintorno al fosso vanno a mille a mille» (Pércopo); Petrarca, *R.V.F.*, LV, 7: «Per lagrime ch'io spargo a mille a mille», e LIII, 64.

⁷⁸ -condenso: latin., 'fitto', in riferimento al vapore. Quest'ultimo termine, anch'esso un latinismo, si potrebbe intendere anche come fumo. Le Sirene, nuove Chimere, appaiono avvolte nel fumo, proprio come la tradizione classica spesso aveva rappresentato le Chimere tra le fiamme. Cfr. ad esempio Orazio, *Carmina*, IV, 2, 15-16: «cecidit tremendae / flamma Chimaerae»; Ovidio, *Met.*, IX, 647-648: «Quoque Chimaera iugo mediis in partibus ignem, / pectus et ora leae, caudam serpentis habebat».

⁷⁹ Cfr. Dante, *Par.*, III, 11, da cui riprende anche il sistema di rime dei vv. 11-15 *tranquille* : *postille* : *pupille* (*papille* nel testo delle *Metamorfosi*): «o ver per acque nitide e tranquille» (Pércopo).

⁸⁰ Il verbo *appressare* ritorna, per rendere la medesima immagine, anche nella quartina iniziale di un sonetto di Petrarca dedicato al tema della trasformazione dell'amante. Cfr. *R.V.F.*, LI, 1-4: «Poco era ad appressarsi agli occhi miei / la luce che da lunge gli abbarbaglia, / che, come vide lei cangiar Thesaglia, / così cangiato ogni mia forma avrei».

⁸¹ -la bella schiera: cfr. Dante, *Inf.*, IV, 94: «Così vid'i' adunar la bella scola», qualche verso dopo nominata schiera. Per la serie di rime *schiera* : *era* : *altera* cfr. Petrarca, *T.P.*, 77-81.

⁸² -papille: pupillas, latin., mammelle. Pontano, *Ecl.*, I, 8 «Hic mihi tu teneras nudasti prima papillas»; Catullo, *Carm.*, LXVI, 81: «Tradite nudantes reiecta veste papillas».

⁸³ Cfr. Boccaccio, *Filoc.*, II, 29: «... e così saremo fuori del dubbio nel quale io al presente dimoro».

⁸⁴ È la Laura petrarchesca; sovente il poeta utilizza questo aggettivo per delineare il portamento o l'aspetto della sua amata. Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CV, 9, «che 'n vista vada altera e disdegnosa», CXII, 5: «Qui tutta humile, et qui la vidi altera», CLXXIX, 2, *et alii*.

⁸⁵ Anche Pontano descrive lo sguardo della ninfa Partenope, di cui mette in evidenza il potere magnetico: cfr. Pontano, *Ecl.*, I, 42-47: «Magnetem gerit illa oculis stellamque supremam: / venerit ad litus, trahit ad sua lumina pisces; / iverit in silvas, trahit ad spectacula cervos, / illicet indomiti surgunt ad praelia tauri; / verterit illa oculos in quem iuvenemve senemve, / ille perit: miseris haec crescit amantibus error». Cariteo anticipa in questi versi quello che poi diventerà il motivo principale dei vv. 100-105: sarà infatti attraverso lo sguardo di Partenope che avrà luogo l'incanutimento del protagonista.

⁸⁶ -frali: l'aggettivo appartiene al lessico petrarchesco. Cfr. ad esempio *R.V.F.*, CLXXXVII, 7: «nel mio stil frale».

⁸⁷ Vedi Dante, *Purg.*, 118: «Noi eravam tutti fissi e attenti»; Petrarca, *R.V.F.*, XVII, 8: «Mentr'io son a mirarvi intento e fiso» (Pércopo). Le parole utilizzate e l'intera situazione ci riportano ad uno dei primissimi sonetti dell'*Endimione*, son. IX, dove per la prima volta il poeta descrive la donna amata. La luminosità e il candore, tratti che sin dall'inizio del canzoniere connotano la dama, vengono ripresi chiaramente in questi versi, che descrivono per la prima volta le Sirene, finalmente riconosciute dal poeta. Ma è anche vero che agisce nella caratterizzazione delle creature marine il modello della *Lepidina* di Pontano. Cfr. nota al v. 79. La serie di rime *fiso*: *viso* : *paradiso* è di ascendenza dantesca; pur se in Dante non si ritrovano mai i tre termini messi in rima, l'uso di questi combinati variamente tra loro si riscontra

a le bellezze sue, più che mortali⁸⁸.
Celeste⁸⁹ onor fulgea nel chiaro viso⁹⁰
e, nuda, d'un candor era vestita⁹¹, 80
qual è la lattea via del Paradiso⁹².
Et era la bellezza tanto unita
con gravità, che 'n nivea castitate⁹³
vòlta avrebbe d'Amor la face ignita⁹⁴.

numerose volte nella *Commedia*. Cfr. ad esempio *Purg.*, III, 104-106, *viso* : *fiso*; *Par.*, XXI, 59-61, *paradiso* : *viso*; *Par.*, XXXI, 52-54.

⁸⁸ Nel descrivere le sembianze della sirena Partenope, il poeta si concentra soprattutto sul candore e la luminosità della pelle, paragonata al bianco chiarore della via Lattea o della neve. Agisce in questi versi e nei seguenti la descrizione delle ninfe redatta da Pontano nell'egloga *Lepidina*, incentrata proprio sul resoconto delle nozze tra Partenope ed il dio fluviale Sebeto. Cfr. Pontano, *Ecl.*, I, 28- 34: «O Macron, mea cura Macron, illi alba ligustra / concedant, collata illi sint nigra colostra: / delioli ad fontem sola ac sine teste lavabat; / (Vidi ego, vidit Anas) viso candore puellae, / qui niger ante fuit, nunc est nitidissimus ales, / et mihi tum subitus crevit per pectora candor: / ipse vides, niveas cerne has sine labe papillas».

⁸⁹ *-celeste onor*: anche questa è una ripresa pontaniana; la ninfa Pausilipe, dopo l'avvicinamento delle Nereidi al litorale, viene qualificata come *caerulea*: «Haud capiunt virides sinuantia litora nymphas; / Nereidum chorus omnis adest. En coerulea prima est / Pausilipe implexis hedera frondente capillis», esplicita ripresa della tradizione elegiaca (cfr. Orazio, *Epodi*, XIII, 16; Properzio, *Elegiae*, II, 9, 15; Tibullo, *Elegiae*, I, 5, 46; ma anche Ovidio non di rado qualifica in tal modo le ninfe: cfr. *Met.*, III, 342). L'aspetto della Sirena assume il colore del mare, da cui proviene, dando luogo ad un interessante effetto cromatico che dal colore delle acque cristalline ci permette di immaginare la straordinaria lucentezza della creatura, pari alla brillantezza del mare irrorato dai raggi del sole. *-fulgea*: latin., brillava. Cfr. anche *Urania*, IV, 145-147: «Illusam baccis chlamydem illustremque coronam / coeruleo fulgore et purpureis hyacinthis, / ardet et in mediis quae pendula gemma papillis»

⁹⁰ *-chiaro viso*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CIX, 9, dove peraltro sembra anche ripreso il sistema di rime *viso* : *paradiso*. Ma vedi anche il sonetto di *R.V.F.*, CCCXLVIII, 1, dove Laura viene descritta con termini simili.

⁹¹ Cfr. Dante, *Vita Nova*, XXVII, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, 6: «benignamente d'umiltà vestuta».

⁹² L'immagine del candore paragonato alla luminosità della Via Lattea, associato ad una figura eterea per meglio descriverla, non è cosa nuova nel Cariteo. Proprio la stessa immagine è utilizzata in uno dei sonetti centrali dell'*Endimione*, nel quale il poeta per la prima volta cerca di motivare al pubblico le ragioni del *senhal* utilizzato per alludere alla sua donna, celata dietro al nome di Luna. Cfr. *End.*, son. XXIII, 9-10. Il verso si ritrova anche in *End.*, son. CLXXX, 2. Sulla Via Lattea cfr. Ovidio, *Met.*, I, 168-169: «Est via sublimis caelo manifesta sereno: / lactea nomen habet, candore notabilis ipso» (Pércopo). Pontano, *Urania*, I, 873-874: «Est via sublimis, coelo manifesta sereno; / Lactea nomen habet, candore notabilis ipsa» (Tateo).

⁹³ Per redigere questi versi, Cariteo avrà sicuramente guardato alla precedente lirica di *Endimione*, composta per celebrare la bellezza di Luna. Cfr. *End.*, son. XLII, 4-8: «le parti del celeste suo valore. / Crescan le fiamme in uno immenso ardore / per questa che nel mondo è sola et una, / che la beltà con castitate aduna, / et viva è degna de divino honore».

⁹⁴ vv. 82-84, *Et era...face ignita*: cioè 'E la bellezza era talmente unita alla maestosità, che l'eccessiva castità della Sirena, pura come la neve, avrebbe vinto la fiamma accesa d'Amore'. Vuole in altre parole dire che, nonostante la nudità e la bellezza straordinaria di Partenope, la sua castità e la riverenza che suscitava impediva al poeta di provare attrazione per la bella Sirena. Le stesse caratteristiche si ritrovano nella descrizione che Pontano fa di Partenope ad inizio della *Lepidina*; cfr. *Eclogae*, I, 30-34, (la ripresa sembra comprovata anche dall'aggettivo *nivea* presente in ambedue i testi): «Delioli ad fontem sola ac sine teste lavabat; / (Vidi ego, vidit Anas) viso candore puellae, / qui niger ante fuit, nunc est nitidissimus ales, / et mihi tum subitus crevit per pectora candor: / ipse vides, niveas cerne has sine labe papillas»; - *gravità*: da intendere nel significato latino di maestoso, autorevole. *-face*: latin., fiamma. *-ignita*: latin.,

Giunte eran quasi al lito le brigate⁹⁵, 85
 quand'io, qual uom che per timor vaneggia⁹⁶,
 dissi: «Fuggir conven⁹⁷ qual da pirate!
 Non voglia il Fato che costei⁹⁸ mi veggia,
 e mi transforme in qualche orrendo mostro⁹⁹,
 e d'alcun fallo antiquo or mi correggia»¹⁰⁰. 90
 Per simil sorte¹⁰¹ in quel Gargafio chiostro¹⁰²

infuocata, accesa. Cfr. Pontano, *Ecl.*, IV, 170, anche se l'aggettivo non si riferisce a *faces*: «Discurrere faces, ignitaque tela coruscant». Per la costruzione del verso cfr. Properzio, *Elegiae*, III, 16, 16: «Ipse amor accensas percudit ante faces». Ricorrendo agli stessi termini, Cariteo si era espresso in *End.*, ballata V, 7, rivolto ad Amore: «A che, vibrando, l'impia face, ignita». Similmente il concetto trova espressione in Pontano; cfr. *Tum.*, II, 62, 15-18: «Nocte illum complexa fovet nitidissima coniux; / fervet, et a nulla parte refrigit amor; / haec illi comes in tenebris, quas vincit amoris / lucida fax: gemina luce coruscant amor». -*gravità*: da intendere nel significato latino di maestoso, autorevole. -*face*: latin., fiamma. -*ignita*: latin., infuocata, accesa. Cfr. Pontano, *Ecl.*, IV, 170, anche se l'aggettivo non si riferisce a *faces*: «Discurrere faces, ignitaque tela coruscant».

⁹⁵ Cfr. Petrarca, *T.M.*, I, 29: «così veniva quella brigata allegra». Anche Pontano parla del coro di Nereidi giute dal mare alla spiaggia; cfr. *Ecl.*, I, 107-109: «Eia agedum, coniux, quaenam procul aequare pompa? / Haud capiunt virides sinuantia litora nymphas; / Nereidum chorus omnis adest».

⁹⁶ Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, XLIII, 7: «mostrossi a noi qual uom per doglia insano»; Sannazaro, *Son. e canz.*, C, 75: «qual uom che per dolor diventa insano».

⁹⁷ vv. 86-87: l'avvicinamento delle Sirene alla riva impaurisce il poeta, che si guarda intorno cercando una via di fuga. Similmente Dante alla visione di uno dei diavoli *Malebranche* è impietrito dalla paura in *Inf.*, XXI, 25-27: «Allor mi volsi come l'uom cui tarda/ di veder quel che li convien fuggire/ e cui paura sùbita sgagliarda». Ma cfr. anche Ovidio, *Er.*, XIV, 132: «Vires subtrahit ipse timor».

⁹⁸ -*costei*: Partenope; il poeta si trova nella condizione di dover conciliare la mitologica antica, in cui le Sirene erano viste come creature spietate che lusingavano con il loro canto, per poi straziare i corpi dei marinai, con la tradizione napoletana, che legava le sue origini al culto di Partenope, da sempre considerata protettrice delle coste campane. In un primo momento prevale la connotazione negativa delle creature marine, tanto che il protagonista teme di essere tramutato in mostro, pagando il fio per un vecchio errore. (In questo passo sembra che il poeta abbia avuto presente Omero, *Odissea*, XII, 39-54, e 158-200).

⁹⁹ -*orrendo mostro*: similmente in *End.*, son. CXVI, 9, «Veggio un mostro marino orrendo & fero», e CLVI, 14, «et mai non trasformarli in qualche mostro». Il sintagma è di provenienza classica; cfr. Virgilio, *Aen.*, III, 26: «Horrendum et dictu uideo mirabile monstrum»; III, 658; IV, 181; Ovidio, *Met.*, IX, 197: «His casus horrendum Tiberino litore monstrum».

¹⁰⁰ Cfr. Dante, *Par.*, VI, 93: «de la vendetta del peccato antico»; *Par.*, VIII, 6: «antico errore».

¹⁰¹ -*simil sorte*: cfr. Cino da Pistoia, *Poesie*, XXXI, 14: «caduta vegg'eo lei in simil sorte»; Boiardo, *Orl. inn.*, II, IV, 64, 5: «E questi sono ancor desimil sorte»; Sannazaro, *Disp.*, XXXV, 10-11: «Amor, di pietà privo, / constrinse ambiduo noi a simil sòrte».

¹⁰² Cariteo in questi versi ricorda la favola di Atteone, giovane trasformato dalla dea Diana in cervo, dopo averla vista nuda, intenta a lavarsi in una fonte, durante una battuta di caccia. Pur non avendo alcuna colpa, Atteone venne punito e dilaniato dai suoi stessi cani, che tramutato in preda, non lo riconobbero. Cfr. Ovidio, *Met.*, III, 138-252 (Péropo). Il lungo episodio delle *Metamorfosi* ovidiane viene riassunto in pochi versi, ma il suo significato aiuta in parte a comprendere la trasformazione del poeta, forse punito da Partenope perché, proprio come Atteone, aveva oltraggiato la castità della creatura, ammirandone le nudità. Questo spiegherebbe l'insistenza nelle *Metamorfosi* cariteane sul candore e sulle membra nude delle Sirene, come anche i frequenti riferimenti agli occhi, in questo caso fautori dell'offesa. Cariteo attinge pienamente dal III libro ovidiano, specialmente per rendere la descrizione della trasformazione. Anche Petrarca, nella celebre canzone delle metamorfosi (*R.V.F.*, XXIII), riassume nell'ultima stanza il mito di Atteone, recuperando il precedente ovidiano (cfr. vv. 141-160). Per il sistema di rime *vostro*:

fu devorato Atteòn da suoi cani,
dicendo: «Conoscete il signor vostro!»¹⁰³.
Sempre ván col sospetto i pensier vani¹⁰⁴,
ma quando di coscienza il pondo preme¹⁰⁵, 95
si soglion più temer li casi umani¹⁰⁶.
Rade volte adiven ciò¹⁰⁷, che la speme
promette a l'uomo; e son sì duri i fati¹⁰⁸
che spesso e presto vien ciò che si teme¹⁰⁹.
Volgendo in me la dea gli occhi turbati¹¹⁰, 100
le guancie mi senti' d'acqua perfuse¹¹¹,
e vidi i sensi miei tutti cangiati¹¹².

nostro: chiostro cfr. Dante, *Purg.*, XV, 53-57. –*Gargafio chiostro*: è interessante notare come la valle Gargafia, che in Ovidio è descritta minuziosamente, divenga in Cariteo un chiostro, quindi un antro dove la dea era solita ristorarsi. Cfr. Ovidio, *Met.*, III, 155-160: «Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, / nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae, / cuius in extremo est antrum nemorale recessu / arte laboratum nulla: simulauerat artem / ingenio natura suo; nam pumice uiuo / t leuibus tofis natium duxerat arcum».

¹⁰³ Riprende fedelmente Ovidio, *Met.*, III, 228-230: «Ille fugit, per quae fuerat loca saepe secutus, / heu famulos fugit ipse suos! clamare libebat: / “Actaeon ego sum, dominum cognoscite vestrum!”».

¹⁰⁴ –*pensier vani*: sintagma petrarchesco; cfr. *R.V.F.*, CCXLII, 11: «miser, et pien di pensier' vani e sciocchi!».

¹⁰⁵ Per il sistema di rime *preme: speme: teme* cfr. Petrarca, *T.T.*, 41-45.

¹⁰⁶ vv. 94-96, *Sempre van...che si teme*: intendi, ‘Sempre si accompagnano i pensieri vani al sospetto, ma, quanto più il peso della coscienza preme, tanto più si suole temere i casi umani’. Il poeta con questi versi sembra riassumere gnomicamente la vicenda di Atteone: il giovane viene punito crudelmente da Diana senza aver commesso una colpa intenzionale; per caso si era trovato in quella valle e sempre per caso aveva osservato la dea senza vesti. Allo stesso modo, anche Cariteo si ritrova in una situazione simile ed inizia a immaginare il peggio, come se temesse una punizione, perché come spiega Tateo, «l'uomo porta con sé sempre una sorta di scrupolo di coscienza e di angoscia che gli fa temere il futuro» (Cfr. F. TATEO, *Le Metamorfosi di Chariteo*, cit., p. 130).

¹⁰⁷ Cfr. Dante, *Par.* I, 28; ma anche Petrarca, *R.V.F.*, XLVI, 6: «rade volte aven che ‘nvecchi» e LIII, 85, «rade volte adiven ch’a l’alte imprese».

¹⁰⁸ –*duri i fati*: cfr. Seneca, *Medea*, 431: «O dura fata semper et sortem asperam»; Lucano, IX, 1046: «O sors durissima fati!»; Pontano, *Parth.*, II, 1, 7-8: «O sortem asperam, / o dura fata et semper in peius malum»; il sintagma è presente anche in *End.*, canz. X, 10.

¹⁰⁹ Cfr. Publilio Siro, *Sententiae*, 507: «Quod timeas, citius quam quod speres evenit» (Pércopo).

¹¹⁰ –*la dea*: Partenope rivolge gli occhi verso il poeta, tramutandolo con lo sguardo in uomo più anziano. Il comportamento della sirena Partenope sembra ricordare quello di Beatrice, al primo incontro con Dante nel Paradiso terrestre; cfr. *Purg.*, XXX, 64-66: «Vidi la donna che pria m'appario / velata sotto l'angelica festa / drizzar li occhi ver' me di qua dal rio». Cfr. ancora *Purg.*, XXXI, 135: «Volgi Beatrice, volgi gli ochhi santi»; ma vedi anche Petrarca, *R.V.F.*, LXIII, 1, «Volgendo gli occhi», e CXLVII, 8, «turbati occhi». Lo sguardo sconvolto di Partenope ricorda la reazione di Diana, alla vista di Atteone; cfr. Ovidio, *Met.*, III, 183-185: «Qui color infectis adversi solis ab ictu / nubibus esse solet aut purpureae aurorae, / is fuit in vultu visae sine veste Dianae» (Pércopo).

¹¹¹ Cfr. Ovidio, *Met.*, III, 187-190: «in latus obliquum tamen adstitit oraque retro / flexit et, ut uellet promptas habuisse sagittas, / quas habuit, sic hausit aquas uultumque uirilem / perfudit spargensque comas ultricibus undis». –*perfuse*: latin., ‘bagnate’ (Pércopo), come in Ovidio sarà bagnato il viso di Atteone.

O sacrosante, ovidiane Muse¹¹³,
or m'aitate a dir¹¹⁴ com'io fui vòlto¹¹⁵,
dinanzi a quelle mie nove Meduse¹¹⁶. 105
Da¹¹⁷ biondo in bianco il pelo era rivòlto¹¹⁸,
infrigidósi il sangue¹¹⁹, e mi trovai
da giovenil pensier libero e sciolto¹²⁰.

¹¹² vv. 100-102, *Volgendo in me...tutti cangiati*: 'Rivolgendo verso di me la dea il suo sguardo adirato, mi sentii le guance bagnate d'acqua e mi e vidi cambiati i miei sensi'. Sembra riprendere l'analoga situazione narrata da Petrarca, che a sua volta riformula Ovidio; cfr. *R.V.F.*, XXIII, 152-155: «Io perché d'altra vista non m'appago / stetti a mirarla: ond'ella ebbe vergogna; / et per farne vendetta, o per celarse, / l'acqua nel viso co le mann' mi sparse». Segue a questi versi la trasformazione in cervo di Petrarca, come nelle *Metamorfosi* di Cariteo segue al getto d'acqua l'invecchiamento improvviso.

¹¹³ Cfr. Dante, *Purg.*, I, 8, «O sante Muse», e *Purg.*, XXIX, 37, riferendosi alle Muse, «O sacrosante vergini» (Pércopo). L'autore si appella alle Muse che ispirarono Ovidio nel comporre il poema mitologico delle *Metamorfosi*, dal quale lo stesso Cariteo muove. L'analoga colpa di aver osservato più del dovuto i corpi delle figure femminili (rispettivamente di Diana, di Laura e di Partenope) accomuna i protagonisti di queste metamorfosi.

¹¹⁴ Cfr. Dante, *Inf.*, II, 5: «O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate» (Pércopo).

¹¹⁵ *-fui vòlto*: intendi, 'fui trasformato'. La metamorfosi è ormai avvenuta e il poeta si ritrova improvvisamente gravato dal peso degli anni.

¹¹⁶ Le Sirene sono paragonate a delle nuove Meduse, probabilmente per il sortilegio sul poeta effettuato solo attraverso lo sguardo, come la terribile Medusa, che uccideva le vittime attraverso gli occhi. Secondo la tradizione antica, anche le Sirene avevano la medesima connotazione negativa; queste creature uccidevano inavvicinanti, avvicinandoli con il canto e promettendo loro la conoscenza. Anche Petrarca in alcune liriche del *Canzoniere* accenna al mito di Medusa, per svolgere il motivo della pietrificazione del poeta a causa dello sguardo dell'amata; cfr. *R.V.F.*, LI, 1-8; CLXXIX, 5 e 9-11: «Ovunque ella sdegnando li occhi gira / ...Et ciò non fusse, andrei non altrimenti / a veder lei, che 'l volto di Medusa, / che faceva marmo diventar la gente».

¹¹⁷ La narrazione della metamorfosi è condotta alla maniera di Ovidio; rispetto alla metamorfosi ovidiana, i connotati umani si mantengono: Atteone muta il proprio sembiante in cervo, Cariteo semplicemente nel volgere di pochi istanti accusa tutto il peso degli anni. Cfr. Ovidio, *Met.*, III, 193-197: «...nec plura minata / dat sparso capiti uiuacis cornua cerui, / dat spatium collo summasque cacuminat aures / cum pedibusque manus, cum longis brachia mutat / cruribus et uelat maculoso uellere corpus».

-infrigidosi: latin., 'raffreddarsi'.

¹¹⁸ Cfr. Dante, *Inf.*, II, 83: «un vecchio, bianco per antico pelo». Ma il motivo sembra petrarchesco; in molti componimenti di *R.V.F.* ritorna l'immagine della peluria che muta di colore con il volgere degli anni, come in CXC, 1: «Di di in di vo cangiando il viso e il pelo»; CCLXIV, 115-116: «ma variarsi il pelo / veggio, et dentro cangiarsi ogni desire». Da giovane uomo, dai capelli biondi, «da biondo in bianco», si ritrova improvvisamente invecchiato, ma come precisa al v. 114, non ancora del tutto anziano. Essendo nato l'autore intorno al 1450, si deve dedurre che quando, dopo la partenza di Federico, scriveva questi versi era intorno ai cinquant'anni. Il concetto è espresso similmente da Sannazaro in *Arc.*, VI, 12: «Ma posto che i lupi di quella privato non mi avessono, il capo canuto e 'l raffreddato sangue non comanda ch'io adopre ciò che a' gioveni si appartene». Protagonista della VI prosa è il pastore Carino, che arriva sulla scena in cerca di una vacca smarrita. Molti studiosi si sono a lungo confrontati sulla vera identità di Carino, ravvisando in questi quasi una controfigura dello stesso Sannazaro. Molto suggestiva è l'ipotesi avanzata dalla Becherucci (*L'alterno canto...cit.*, pp. 55-60), e data come possibile anche da Vecce (Sannazaro, *Arc.*, cit., p.141), che dietro il personaggio di Carino, vi sia ancora il poeta Cariteo, che diverrebbe uno dei più importanti interlocutori di tutta l'*Arcadia*. Per ulteriori approfondimenti sui rapporti tra i due poeti e le rispettive opere si veda il capitolo relativo alle fonti.

¹¹⁹ *-infrigidosi il sangue*: cfr. Virgilio, *Aen.*, V, 395-396: «sed enim gelidus tardante senecta / sanguis habet».

Quanto uom si può mirare, io mi mirai,
 e, poi che'l primo mio volto¹²¹ non persi, 110
 il mal volgendo in ben m'acconsolai¹²².
 D'un'aspra e dura¹²³ cute mi coversi¹²⁴,
 caligavanmi gli occhi¹²⁵, in summa in vecchio,
 non vecchio ancor, del tutto mi conversi¹²⁶.
 Avrei voluto¹²⁷ allora in man lo specchio, 115
 sol per veder, sì come mi sentea,
 rugar la fronte e inclinar l'orecchio¹²⁸.
 Voglia di parlar sempre m'accendea¹²⁹,
 e mentre volea dir mille fabelle¹³⁰,

¹²⁰ Anche Petrarca, nella canzone XXIII, parla del passare degli anni e della sua giovanile passione, scalfita nel cuore: cfr. *R.V.F.*, XXIII, 23-24: «sì ch'io cangiava il giovenil aspetto / e d'intorno al mio cor pensier' gelati». –*pensier libero e sciolto*: è il «giovenile errore» di *R.V.F.*, I, 3; il poeta divenuto anziano, è finalmente slegato dal giogo di Amore.

¹²¹ Il riferimento è alla metamorfosi di Atteone, che perse le fattezze umane, assumendo quelle di un cervo. Cfr. Ovidio, *Met.*, III, 200: «Ut vero vultus et cornua vidit in unda», ma per la locuzione «primo volto» cfr. *Met.*, II, 523-524, «Vindicet antiquam faciem uultusque ferinos / detrahat».

¹²² vv. 110-111, *E poi...m'acconsolai*: intendi 'e poiché conservai le sembianze umane, mi consolai mutando il male in bene', vuole in altre parole sottolineare la differenza che intercorre fra la sua metamorfosi e quella dell'episodio ovidiano, precedentemente ricordato. Cfr. Ovidio, *Met.*, III, 202-203: «lacrimaeque per ora / non sua fluxerunt. Mens tantum pristina mansit». Non avendo assunto fogge animali, ma al contrario conservando il proprio volto, il poeta cerca di trarre consolazione dalla sventura capitatagli.

¹²³ *-aspra e dura*: forse un ricordo della selva dantesca di *Inf.*, I, 4-5: «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte». La dittologia è presente anche in Petrarca, *R.V.F.*, LXXI, 44: «...questa aspra pena et dura». Con riferimento alla pelle cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, III, canto III, 6, 3-4: «Ché a quella bestia non passò la buza, / tanto era aspra e callosa e dura e grossa»; Ovidio spesso designa come dura la pelle, soprattutto riferendosi a quella degli animali. Cfr. ad esempio *Met.*, VIII, 803, dove descrive l'aspetto della Fame: «Dura cutis, per quam spectari uiscera possent».

¹²⁴ La pelle del protagonista si avvizzisce, come quella di Atteone si era ricoperta di macchie; cfr. Ovidio, *Met.*, III, 197: «...et velat maculoso vellere corpus» (Pércopo).

¹²⁵ *-caligavanmi gli occhi*: latin., offuscarsi, ma anche indebolirsi con riferimento alla vista. Quindi, considerando l'aggiunta del pronome, intendi 'indebolirmi gli occhi'.

¹²⁶ *-conversi*: altro verbo di ascendenza ovidiana (cfr. *Met.*, I, 88; IV, 267 e 781; VIII, 768; *et alii*) adoperato per sottolineare la trasformazione avvenuta. Questo verso è molto interessante, perché l'autore dopo aver descritto il sortilegio, precisa di non essere invecchiato molto, nonostante l'avvizzirsi della pelle e l'offuscamento della vista.

¹²⁷ vv. 115-117, *Avrei voluto...inclinare l'orecchio*: cioè 'avrei desiderato avere fra le mani uno specchio solo per guardare, proprio come in quel momento avvertivo, riempirsi la fronte di rughe e appesantirsi le orecchie'.

¹²⁸ Delle orecchie parla anche Ovidio nella descrizione della trasformazione di Atteone: cfr. *Met.*, III, 197: «dat spatium collo summasque cacuminat aures» (Pércopo).

¹²⁹ Anche Atteone nel precedente ovidiano desidera parlare, ma la voce gli viene a mancare; cfr. Ovidio, *Met.*, III, 201-202: «"Me miserum!" dicturus erat: uox nulla secuta est; / ingemuit: uox illa fuit» (Pércopo).

¹³⁰ *-fabelle*: latin., intendi favelle, parole. Cfr. Properzio, *Elegiae*, II, 1, 77: «Taliaque illacrimans mutae iace uerba fauillae».

la tosse il mio parlare interrompea¹³¹. 120
 Ma¹³² da la mente uscian vive facelle¹³³,
 che dal voler le tenebre fugáro¹³⁴,
 e quanto a la ragione era rebelle.
 Al lito m'appressai, fatto già chiaro
 del fulgor de le dee, candide e pure¹³⁵, 125
 ch'omai senza timor mi riguardaro¹³⁶.
 E dissi: «O, fatte in ciel, chiare figure¹³⁷,
 ditemi chi voi siete, e senza tema¹³⁸,
 ché l'età mia di me vi fa secure».
 De le Sirene allor quella suprema¹³⁹ 130
 vidi, i capei con man dilaniare¹⁴⁰,

¹³¹ Similmente in *Consolatio ad Liviam*, 120: «singultu medios impediēte sonus».

¹³² vv. 121-123, *Ma da la mente...era rebelle*: intendi, 'Ma dalla mente uscivano vivaci luci che misero in fuga le tenebre dal volere e quanto era ribelle alla ragione'. In altre parole, pur essendo impedito nel colloquio, la voglia di parlare e la curiosità di sapere erano talmente vive che scacciarono gli impedimenti e tutto ciò che si opponeva alla ragione.

¹³³ Cfr. Dante, *Par.*, XXX, 64: «Di tal fiumana uscian faville vive»; ma cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, CCLVIII, 1: «Vive faville uscian de' duo bei lumi». Cariteo ricorre al medesimo costrutto in *End.*, canz. X, con riferimento al principe di Taranto, Giovanni Antonio Orsini.

¹³⁴ Cfr. Ovidio, *Met.*, II, 144, «Pocimur et fulget tenebris aurora fugatis», e 594, «Conspectum lucemque fugit tenebrisque pudorem». Cfr. anche Pontano, *Urania*, IV, 329-330: «fugat et tenebras et nubila late / diffundit, redit ecce polo lux ipsa sereno».

¹³⁵ Le Sirene, avanzando dal mare, con la loro luce illuminano la spiaggia; la situazione è in netta antitesi rispetto alle tenebre (della ragione) a cui accenna il poeta nei versi immediatamente precedenti (cfr. vv. 122-123). Anche Pontano insiste sulla lucentezza dei corpi delle Sirene in *Urania*, II, 1300-1304: «Atque hunc coerulei nantem ad vada nota parentis / Nereides, (nam forte Pado procul aequore nabant) / inspectum rapuere. Aderat tum candida Siren, / quae vocis merito et blandae modulamine linguae / formosum dono puerum tulit». -*candide e pure*: cfr. Dante, *Purg.*, X, 31: «candido e puro»; ma cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, CLXXXVII, 5, con riferimento a Laura: «Ma questa pura et candida colomba». Il poeta insiste sul binomio candore-bellezza per qualificare le Sirene.

¹³⁶ Dopo il prodigio, le Sirene non temono più la presenza del poeta.

¹³⁷ -*chiare figure*: le Sirene. Il sintagma è presente anche in *End.*, LXXV, 10. Cariteo si rivolge alle creature marine, invitandole al dialogo e rassicurandole, data la sua attuale condizione che non gli permette di nutrire interessi di natura carnale, suscitati dalla nudità delle Sirene.

¹³⁸ Cfr. Dante, *Inf.*, XXVII, 66: «senza tema d'infamia ti rispondo»; *Inf.*, XXXII, 6: «senza tema a dicer mi conduco».

¹³⁹ -*quella suprema*: è la sirena Partenope, che si presenterà al poeta al primo verso del II canto. Sin da subito viene sottolineata la superiorità di Partenope rispetto alle altre Sirene del golfo. Per il sistema di rime *prema* : *tema* cfr. Dante, *Purg.*, XV, 52-54, *suprema* : *tema*.

¹⁴⁰ Usanza un tempo frequente e che si ritrova nella tradizione classica: cfr. Virgilio, *Aen.*, XII, 604-607: «Quam cladem miserae postquam acceperē latinae, / filia prima manu floras Lavinia crinis / et roseas laniata genas, tum cetera circum / turba furit: resonant late plangoribus aedes» e *ibid.*, 870-871: «infelix crinis scindit Iturna solutos, / inguibus ora soror foedans et pectora pugni». Cfr. anche la *Consolatio ad Liviam*, 40: «indignas Livias, solve comas» e 317-318: «Quo raperis laniata comas similisque furenti? / Quo ruis? Attonita quid petis ora manu». Similmente anche in Pontano, *Ecl.*, II, 146-148: «hic miserae comites et pectora duris / planxerunt palmis, et saxa sonantia longo / implerunt clamore et

qual vidua che'l marito pianga e gema¹⁴¹.
 La corona gettò turrìta in mare¹⁴²,
 e l'acqua¹⁴³, che piovea¹⁴⁴ da gli occhi santi¹⁴⁵,
 fe' 'l mar profondo più, più l'acque amare¹⁴⁶. 135
 Poi¹⁴⁷ cominciò questr'aspri e flebil canti¹⁴⁸,

foemineis lamentis». Un'immagine simile sarà riutilizzata nel componimento scritto in occasione della morte del marchese Innico d'Avalos, testo di poco successivo alle *Metamorfosi*; similmente l'autore esprimerà il dolore della vedova per la dipartita del marito: cfr. *Cantico per la morte de don Innico de Avelos marchese del Vasto*, 181-182: «squarciarsi il volto e 'l petto con asprezza / d'unghie, avide di sangue» e 220-224: «così i capei, gridando si discioglie...et con ferro e con man dilaniati». –*dilaniare*: latin., strappare (Péropo). Il comportamento disperato di Partenope sarà spiegato nel canto successivo, tutto incentrato sulla lode dei re e delle regine della famiglia degli Aragona. Nel secondo canto il poeta riassume, attraverso il mesto lamento di Partenope, la storia della dinastia ed in particolare gli anni della fine.

¹⁴¹ Cfr. Dante, *Inf.*, V, 126: «dirò come colui che piange e dice»; Petrarca, *R.V.F.*, I, 5: «del vario stile in ch'io piango et ragiono»; CXXIX, 52: «in guisa d'uom cùhe pensi et pianga et scriva»; CXL, 10: «...et piange et trema». L'immagine in realtà ci riconduce all'ultima egloga dell'*Arcadia*, con Meliseo, vedovo di Filli, che piange la sua donna scomparsa. Cfr. Sannazaro, *Arc.*, XII^e, 227: «Talor mentre fra me piango e ragionomi».

¹⁴² -*la corona...turrìta: turrìta*, latin., 'munita di torri'. La corona con torri stilizzate o che ripropone la cinta muraria di una città. Nella tradizione classica la corona turrìta è indossata da Cibele, tanto da averne l'epiteto. Cfr. Lucano, II, 358: «Turrìtaque premens frontem matrona corona»; cfr. Boccaccio, *Gen.*, III, 2: «Deorum enim mater ideo habita est, quia terrei sint homines qui ab hominibus dii facti sunt. Turrìta vero corona, qua insignita est, satis eam pro terra summendam ostendit, cum sit terre circumitus civitatum et oppidorum ad instar corone insignitus». Il gesto di Partenope ha un significato molto forte: la corona turrìta, simbolo del regno napoletano, viene gettata nelle acque, ad indicare la caduta della monarchia e la fine del regno aragonese.

¹⁴³ *E l'acqua...onde*: tutta l'espressione è molto vicina ad un sonetto di Sannazaro, in *Disp.*, VII, 5-8: «immenso mar, che con l'altr'acque accogli / da questi occhi mei amare gotte, / e che col suon de mie voci interotte / sovente acquieti l'inquieti orgogli».

¹⁴⁴ Cfr. Sannazaro, *Arc.*, XII^e, 317: «e lascio sopra lor quest'occhi piovere».

¹⁴⁵ Cfr. Dante, *Purg.*, XXXI, 133: «volgi Beatrice, volgi gli occhi santi»; *Par.*, III, 24: «Sorrìdeno, ardea ne li occhi santi»; *Par.*, XVIII, 9. Ma anche in Petrarca, *R.V.F.*, LXX, 15-16: «Et s'io potesse far ch'agli occhi santi / porgesse alcun dilecto». Cfr. anche Virgilio, *Buc.*, X, 5: «Doris amara sua non intermisceat undam».

¹⁴⁶ vv. 134-135, *Et l'acqua...l'acque amare*: cfr. Virgilio, *Buc.*, X, 5: «Doris amara sua non intermisceat undam». Petrarca, *R.V.F.*, CXXXV, 20-21: «...l'onde / d'amaro pianto», ma anche LV, 12: «l'onde che gli occhi tristi versan sempre». Dante, *Vita Nova*, XXVI, *L'amaro lagrimar che voi faceste*, 1. Sannazaro, *Disp.*, VII, 6-7: «immenso mar, che con l'altr'acque accogli / da questi occhi mei amare gotte, / e che col suon de mie voce interotte / sovente acquieti l'inquieti orgogli». Anche la Sirena sognata da Sincero nell'ultima prosa dell'*Arcadia*, seduta su uno scoglio, versa amare lacrime; cfr. Sannazaro, *Arc.*, XII, 6.

¹⁴⁷ vv. 136-138, *Poi cominciò...dolorosi pianti*: sembra che Cariteo abbia riformulato le due terzine petrarchesche del sonetto CLVI di *R.V.F.*, 5 e 9-14: «et vidi lagrimar que' due bei lumi ... Amor, Senno, Valor, Pietate et Doglia / facean piangendo un più dolce concento / d'ogni altro che nel mondo udir si soglia; / ed era il cielo a l'armonia sì intento / che non se vedea in ramo mover foglia, / tanta dolcezza avea pien l'aere e l'vento».

¹⁴⁸ Si ricollega alla tradizione classica, riprendendo il tratto più caratteristico delle Sirene, sottolineato con il ricorso all'ossimoro *aspri e flebil*. In questo modo il poeta riassume le due tradizioni legate alla figura di Partenope. Canti aspri, perché attraverso le loro voci melodiose le Sirene avevano causato la morte di moltissimi marinai; la stessa Partenope si era uccisa, come narra la tradizione, per non essere riuscita ad ammaliare col canto Ulisse. Ma contemporaneamente canti flebili, quindi mesti e luttuosi, appropriati per piangere la caduta della città, di cui la Sirena era la protettrice, secondo il culto partenopeo. Anche Pontano ritrae le Sirene mentre intonano canti luttuosi, per la morte del celebre poeta Panormita: cfr.

ond'io vidi in silenzio il vento e l'onde¹⁴⁹,
intenti al suon di dolorosi pianti¹⁵⁰,
Lei canta, e'l lito cavo¹⁵¹ gli risponde¹⁵².

Tum., I, 20, 11-12: «Sirenes quoque de scopulis miserabile carmen / ingeminant: planctu litora pulsa sonant».

¹⁴⁹ -*il vento e l'onde*: i due termini si ritrovano spesso accoppiati nella tradizione classica; cfr. Lucrezio, VI, 193: «In statione locata sepultis undique uentis»; Properzio, *Elegiae*, II, 28, 8: «Quidquid iurarunt, uentus et unda rapit»; Ovidio, *Er.*, XVIII, 185: «Cumque minus firmum nil sit quam uentus et unda»; Petrarca, *Africa*, IX, 3: «...ventisque silentibus undas».

¹⁵⁰ Per il sintagma «dolorosi pianti» cfr. Dante, *Vita Nova*, XXXVI, Color d'amore e di pietà sembianti, 4: «occhi gentili o dolorosi pianti»; Petrarca, *T.C.*, 84: «vanno facendo dolorosi pianti».

¹⁵¹ -*lito cavo*: *cavo*, latin., 'curvo' (Pércopo). Cfr. Pontano, con riferimento alle medesime coste, *Eclogae*, I, 182, «Non capiunt undante salo cava litora puppes», e 208, «Servitium et volucres propter cava litora currus».

¹⁵² Per la struttura del verso cfr. Dante, *Par.*, XXXII, 151: «E cominciò questa santa orazione». Ma l'immagine del canto e della seguente risposta melodiosa è tipica del genere bucolico; cfr. Virgilio, *Buc.*, VII, 5, «Et cantare pares et respondere parati», e X, 8: «Non canimus surdis, respondent omnia siluae».

CANTO II

«Partenope¹ son io piena di duolo²,
non men beata pria, ch'or infelice,
squarciata in mille parti, equata al suolo³.
Misera me! fruir più non mi lice
primavera, che sempre in me fioriva⁴, 5
che Venere è conversa in dira ultrice⁵!
libera fui gran tempo, or son captiva⁶,

¹La sirena Partenope inizia il suo lungo lamento, che si estenderà per buona parte del II canto, nel quale vengono ricordati i personaggi coinvolti nel disfacimento della dinastia aragonese. Partenope, dopo aver brevemente commentato lo stato attuale della città di Napoli, sottomessa ai Francesi, piange la sorte delle sfortunate regine aragonesi e dei re, tutti, tranne Federico, ormai passati a miglior vita. Oltre alle donne della casata d'Aragona, Partenope elogia anche Costanza d'Avalos e il fratello di lei, il celebre Alfonso, Marchese di Pescara. Proprio a quest'ultimo poi, attraverso le parole dello stesso protagonista, è dedicata la restante parte del II canto.

²-*piena di duolo*: cfr. Dante, *Inf.* IX, 111: «piena di duolo e di tormento rio». Sin dal primo verso di questo II canto, il poeta, attraverso una spia testuale ci riconduce al IX canto dell'*Inferno*, alle porte della città di Dite. L'intera ambientazione del canto si rifà proprio alla città infernale, con la chiara intenzione di sottolineare la più importante metamorfosi di tutta l'opera, quella di Napoli, da "lito ameno", "almo ricetto" delle Sirene a vera e propria città infernale.

³-*equata*: latin., uguagliata, abbattuta al suolo. Cfr. Ovidio, *Fasti*, VI, 643: «Haec aequata solo est, nullo sub crimine regni». In questo caso la sirena Partenope si identifica con la città di Napoli, quindi potremmo intendere "rasa al suolo" per la lunga guerriglia e i molti saccheggi che ebbero luogo nella città dopo l'avanzamento dei Francesi.

⁴ Similmente Ovidio, nell'introduzione del poema delle *Met.*, narrando dell'evoluzione della storia del mondo, suddivisa nelle quattro età dell'umanità, descrive l'età dell'oro; Ovidio, *Met.*, I, 107: «Ver erat aeternum». Secondo la mitologia classica, all'età dell'oro, tempo felice e prospero per gli dei e gli uomini che dividevano la terra serenamente e in concordia, seguì l'età d'argento, con la quale iniziava il dominio di Giove e l'inizio delle ostilità tra gli dei e gli uomini, che conoscevano per la prima volta le ostilità e l'uso delle armi, strumenti centrali dell'età successiva, quella del bronzo, caratterizzata dalla presenza eccessiva di conflitti. Allo stesso modo, nel testo redatto da Cariteo, all'età felice, in cui regnava sempre la primavera, segue la triste età dei combattimenti e delle continue guerre. Con lo stesso tono e con versi simili, si lamentava Sannazaro nella prima ecloga dell'*Arc.*; cfr. I^o, 34-36: «Primavera e suoi di per me non riedono, / né truovo erbe e fioretti che mi gioveno, / ma solo pruni e stecchi che 'l cor ledono» (Pércopo). Ma si veda anche Petrarca, *R.V.F.*, IX, 14: «primavera per me pur non è mai» (Pércopo).

⁵-*dira ultrice*: latin., furia vendicatrice; spesso nella classicità l'aggettivo *ultrix* veniva associato alle Erinni. Il verso sembra riprendere Seneca, *Octavia*, 257-264: «Gravi deorum nostrana pridem domus / urgetur ira, prima quam pressit Venus / furore miserae dura genetricis meae / quae nupta demens nupsi incesta face, / oblita nostri coniugis, legum immemor. / Illos soluta crine, succincta anguibus / ultrix Erinys venit at Stygios toros / raptasque thalamis sanguine extinxit faces». Di Venere mutata in Furia Cariteo aveva precedentemente scritto in *Metamorfosi*, I, 46-48.

in man di fieri mostri⁷, orrendi e diri,
quai Proteo doma in la Carpazia riva⁸.
Qual re più fida in regno in me si miri⁹ 10
come in lucido specchio¹⁰! o re possenti,
imparate frenar vostri desiri!
Non vi inganne il piacer di ben presenti,
ché sempre a voi minaccia il Re maggiore¹¹
ciò che temon di voi le minor genti¹². 15
Ov'è 'l trionfo, ov'è l'egregio onore¹³,
che tant'anni mi tenne in gran letizia,
sotto 'l paterno Aragonese amore¹⁴?

⁶ -*captiva*: latin., prigioniera. Chiara allusione allo stato di dominazione della città campana, ora, dopo l'allontanamento di Federico, territorio dei francesi.

⁷ -*fieri mostri*: i Francesi, che hanno in mano la città, quando il poeta scrive. Cfr. Ovidio, *Ex Ponto*, IV, 10, 25: «Scilla feris trunco quod latret ab inguine mostris»; Petrarca, *Africa*, III, 382-383: «Maximus Alcides, postquam fera monstra per orbem / perdomuit fecitque viam sibi vivus ad astra».

⁸ *Proteo*: divinità marina con il dono di assumere sembianze varie e multiformi. Il passo, ripreso dal IV libro delle *Georgiche*, 337-339, riferisce delle straordinarie capacità di domatore dell'indovino Proteo, abitante dei gorgi di Càrpatò, in grado di aggiogare mostri marini e cavalli bipedi: «Est in Carpathio Neptuni vates / caeruleus Proteus, magnum qui pisci bus aequor / et iuncto bupedum curru metitur equorum» (Pércopo). Anche Sannazaro nella VI^e dell'*Arc.*, tutta incentrata sul raffronto tra l'età dell'oro e quella contemporanea, nomina l'indovino Proteo, ai vv. 52-54: «Questo è Protèo, che di cipresso in élíce, / e di serpente in tigre transformavasi, / e feasi or bove or capra or fiume or selice». Una tale coincidenza non può passare inosservata.

⁹ La Sirena rivolge una sentita apostrofe ai sovrani, invitandoli a non essere troppo sicuri dei loro domini, di governare con moderazione frenando, se possibile, la sete di potere che sembra possederli, essendo tutti soggetti al giogo del «Re maggiore», Dio, l'unico che può davvero decidere le sorti di un regno e rovesciarne i troni. La Sirena, che si identifica con la stessa Napoli, diviene così un vivo esempio dell'instabilità dei tempi presenti, dominati dal caos e dal fato, sempre più incostante e poco favorevole ai giusti. Il pessimismo dell'autore è comprensibile alla luce del terremoto dinastico-politico abbattutosi sul Regno con la discesa di Carlo VIII e la successiva di Luigi XII, che nel giro di pochissimi anni portò al tramonto di quell'amenò clima di *restauratio* classica, prodotto della più squisita cultura umanistica patrocinata dalla famiglia degli Aragona. Similmente Petrarca in *T.T.*, 112-114: «Passan vostri trionfi e vostre pompe, / passan le signorie, passan i regni: / ogni cosa mortal tempo interrompe».

¹⁰ Similmente in *End.*, son. CLXXXIII, 11: «l'imagin tua, sì come in chiaro specchio».

¹¹ -*Re maggiore*: cfr. Ovidio, *Tristia*, III, 11, 43-44: «Munere in hoc, rex, est usus, sed imagine maior / nec sola est operis forma probanda rei». Cfr. anche Sannazaro, *Rime*, XI, 29: «Ben provide a' di nostri il Re superno»

¹² -*minor genti*: cfr. Claudiano, *De bello gotico*, 393 «aliquid gentes audere minores».

¹³ -*Ov'è il trionfo, ov'è l'egregio onore*: è il tema classico e biblico dell'*ubi sunt*. cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCXCIX, 5: «Ov'è 'l valor»; Sannazaro, *Arc.*, VI^e, 100-103: «Ov'è 'l valore, ov'è l'antica gloria? / U' son or quelle genti? Ohimè, son cenere, / de la qual grida ogni famosa istoria» (Pércopo). Il motivo dell'*ubi sunt* si carica di valenze politiche, come già nello stesso passo citato dell'*Arc.*. La VI^e, dove Opico rievoca a Serrano i periodi passati, sembra aver ispirato principalmente il poeta nel redigere l'inizio di questo secondo canto. -*egregio onore*: cfr. Pontanio, *Urania*, V, 865-866: «En aspicio ora decusque / egregium formae et tot honestae frontis honores?».

¹⁴ Nel sistema di rime *onore* : *amore* è lampante il rimando al codice cortese a cui le due parole, non a caso messe in rima, rinviano. I due termini così collegati ritornano di frequente nelle maggiori opere della

ai magnanimi Re, pien di giustizia¹⁵!
Ferrandi, Alfonsi, e tu primo Ferrando¹⁶, 20
per cui vertù col fato ebbe amicizia¹⁷.
Non turba or vostra gloria il danno infando¹⁸,
ch'io sento per la vostra inclita prole¹⁹,
ch'incerta va²⁰ per l'onde orrende errando²¹?
Ond'io rimasa son senza il mio sole²², 25
talché temo tornare al volto antico
del Caos, rude et indigesta mole²³.

nostra tradizione letteraria sin dai poeti siciliani, così come spesso sono presenti nei versi del Cariteo. Nel frangente però non è evocato un contesto amoroso, bensì l'ambiente di corte, sotto al cui paterno seno il poeta trovò accoglienza e rifugio dopo l'allontanamento dall'amata terra natia. Ora, dopo aver assistito al disfaccimento di quel sistema, il poeta, giunto al colmo della sua disperazione, si chiede che fine abbia fatto tutta quella gloria, tutto quell'onore che per molti anni lo fecero vivere serenamente. - *paterno Aragonese amore*: cfr. Dante, *Par.*, XXVII, 35: «...rispose quello amor paterno», ma cfr. anche il son. CXCIV di *End.*, dedicato al cavalier Cola d'Alagno, dove al v. 9 ritorna lo stesso nesso: «Di cavalier d'Alagno honore egregio».

¹⁵ -*magnanimi Re*: cfr. Stazio, *Theb.*, VII, 375: «Magnanimi reges»; Sannazaro, *Arc.*, X, § 56: «magnanimi re». -*pien di giustizia*: similmente Bonaventura da Bagnoreggio nella preghiera alla Vergine, *Rhythmi*, IX, 46: «Plena solis iustitiae».

¹⁶ -*primo Ferrando*: Ferdinando I d'Aragona (Ferrante), re di Napoli dal 1458-59 al 1494, figlio illegittimo di Alfonso il Magnanimo. Durante il suo lungo regno, dovette affrontare il pericolo turco, sconfitto felicemente con la riconquista della città di Otranto nel 1481, e le ambizioni dei nobili napoletani che sfociarono nella congiura dei baroni del 1485, repressa con astuzia e ferocia, tanto da far guadagnare al Re la fama di uomo particolarmente crudele e vendicativo. Morì nel gennaio del 1494, alla vigilia della discesa di Carlo VIII in Italia.

¹⁷ Cfr. Seneca, *Herc. f.*, 329-330: «Iniqua raro maximis virtutibus Fortuna parcit» (Pércopo).

¹⁸ -*danno infando*: latin., cfr. Virgilio, *Aen.*, II, 3: «Infandum, regina, iubes renouare dolorem» (Pércopo); Seneca, *Phedra*, 115: «infando malo»; ma cfr. anche Marullo, *Epigrammaton libri*, II, 49: «infanda casus damna».

¹⁹ -*inclita prole*: Federico, qualche verso dopo esplicitamente ricordato, che nel 1501, imbarcato sulle navi dei francesi, solcava il mar Tirreno diretto in Francia, dove sarebbe poi rimasto sino alla morte, avvenuta nel 1504. Cfr. Ovidio, *Met.*, IX, 229: «Iovis inclita proles»; Seneca, *Medea*, 511: «Qui prole foeda misceat prolem inclitam». Ma vedi anche Pontano, *Urania*, IV, 226: «...Iovis inclita proles».

²⁰ Questo verso è un ulteriore elemento che ci aiuta nella datazione del testo, presumibilmente composto poco dopo la partenza del sovrano per la terra di Francia. Nella finzione poetica mentre Partenope racconta la storia di Napoli al poeta, e forse anche quando quest'ultimo scrive il testo, il Re è contemporaneamente per mare.

²¹ -*onde orrende*: il sintagma è già presente in *End.*, *Canz.* XX, 2. La fonte si ravvisa in Pontano, *Urania*, III, 77-78: «tritonida ad undam errantem». Un aspetto interessante è costituito dalla connotazione del mare, che nel testo appare sempre accompagnato da aggettivi con valenze negative. L'avversità di Cariteo per il mare può essere in parte spiegata considerando che proprio attraverso questo elemento si allontanarono persone a lui molto care: prima l'amata Luna, che il 10 ottobre del 1492 attraversò le acque per trasferirsi in Spagna, e poi il re Federico, che solcò il Tirreno diretto in Francia.

²² -*senza il mio sole*: Federico, che ha abbandonato il suo regno. Similmente Petrarca in *R.V.F.*, CCXLVI, 10: «e 'l mondo rimaner senza 'l suo sole» (Pércopo). Ma vedi anche Sannazaro, *Son. e canz.*, XV, 14, «e lassar cieca me, senza il mio sole», e LX, 1, «senza il mio sole». La sirena Partenope si lamenta per la dipartita del suo re, ormai affidato alle onde che lo portano sempre più lontano.

²³ vv. 26-27, *talché temo...indigesta mole*: il passo è ripreso dall'*incipit* delle *Metamorfosi* ovidiane, di cui il poeta ne traduce l'intera locuzione. Cfr. Ovidio, *Met.*, I, 5-7: «Ante mare et terra set, quod tegit

Ai!, ai!, perduto ho 'l mio gran Federico!
 Con lui ne porta il vento le mie glorie²⁴,
 la mia bona fortuna²⁵ e 'l fato amico²⁶. 30
 Oscuro è 'l fin de le mie chiare istorie²⁷,
 perso il fulgor de le vertuti eterne²⁸,
 in mare, in terra, in ciel tanto notorie²⁹!
 Uscite son da le spelunghe inferne³⁰
 le tre furie crudeli³¹, in cui non vale 35
 ragion, ma sol voler manda e discerne³².

omnia, caelum, / unus erat toto naturae vultus in orbe, / quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles» (Pércopo). La Sirena appare sinceramente preoccupata per le sorti del regno, abbandonato dagli Aragonesi e lasciato in balia delle lotte dinastiche tra Francesi e Spagnoli, lotte che avevano già interessato i territori dell'Italia meridionale, contesi fra Angioini e Aragonesi, nella prima metà del secolo XV. Proprio a quel complicato periodo della storia napoletana Partenope allude con la locuzione «volto antico del Caos».

²⁴ -*con lui*: con il re Federico, ormai imbarcato per raggiungere la Francia. Con la disfatta della famiglia aragonese sembra anche allontanarsi la buona stella del poeta; infatti Cariteo, qualche giorno dopo la partenza del re, nel timore di rivalse per la sua vicinanza alla famiglia regnante, da parte dei nuovi dominatori francesi, decise di abbandonare Napoli per cercare rifugio a Roma.

²⁵ -*bona fortuna*: vedi Plauto, *Aulularia*, 100: «Si bona fortuna veniat».

²⁶ -*con lui ne...fato amico*: cfr. Valerio Flacco, *Arg.*, VIII, 174: «te venti procul et tua fata ferebant». -*ne porta il vento*: cfr. Virgilio, *Aen.*, X, 652: «...nec ferre videt sua guadia ventos»; Ovidio, *Am.*, II, 16, 46: «...ventus et unda ferunt». Tra le fonti moderne si veda Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXIX, 8: «quante speranze se ne porta il vento» (Pércopo) e CCLXVII, 14: «ma 'l vento ne portava le parole», ma vedi anche Lorenzo de' Medici, *Canz.*, XXIII, 5-7. -*fato amico*: cfr. Virgilio, *Aen.*, I, 610-611: «... Sic fatus amicum / Ilionea petit dextra laevaue Serestrum», successivamente ripreso da Petrarca in *Africa*, III, 21-22: «Sic secum fatus amicum / acirri prope Lelium iubet».

²⁷ L'incertezza del futuro emerge forte da questi versi, presumibilmente composti nei giorni immediatamente seguenti la partenza di Federico. -*oscuro è 'l fin*: cfr. Stazio, *Silvae*, V, 1, 12: «obscurum finem». -*chiare istorie*: locuzione già presente in *End.*, CXIV, 7.

²⁸ -*virtuti eterne*: cfr. Seneca, *Hercules Oetaeus*, 1835: «Aeterna virtus Herculem fleri vetat». Come ho già evidenziato in *Metamorfosi*, I, 26-30, ritorna in questo passo lo stesso sistema di rime *eterne : inferne : discerne*, sempre adoperato per istituire un paragone rispetto alla situazione felice della Napoli aragonese. Ora il poeta, abbandonato da Federico, si sente disorientato, come la stessa città, ormai in balia del disordine e posta sotto la tutela delle Furie infernali.

²⁹ -*in mare, in terra, in ciel*: riprende il passo ovidiano delle *Metamorfosi* (cfr. I, 5-7). Cfr. anche Virgilio, *Georg.*, IV, 221-222: «deum namque ire per omnis / terraque tractusque maris caelumque profundum». Il costruito è utilizzato anche nel cantico *De dispregio del mondo*, compreso nella stampa del 1509, al v. 55: «In mare, in terra in ciel die' chiaro inditio».

³⁰ -*spelunghe inferne*: cfr. Boccaccio, *Fiamm.*, VI, §8: «O crudelissime spelunche abitate dalle rabbiose fiere, o inferno, o eterna prigione decretata alla nocente turba, o qualunque altro essilio più giù si nasconde...»; ma forse può aver agito anche Petrarca che parla di «spelunche deserte et pellegrine» nella *canz.* XXIII, presa a modello nel canto precedente: cfr. *R.V.F.*, XXIII, 141-142.

³¹ Fin troppo esplicita la ripresa dell'ambientazione infernale, la cui tutela è affidata alle Furie (cfr. Dante, *Inf.*, IX, 35-42). Ritorna, anche in questi versi, il motivo della perduta età dell'oro, accennato all'inizio di questo II canto.

³² -*non vale ragion*: il concetto è espresso similmente da Petrarca, in *R.V.F.*, XCVII, 6: «che 'l fren de la ragione ivi non vale» (Pércopo); ma cfr. anche Dante, *Inf.*, V, 39: «che la ragion somettono al talento»; Sannazaro, *Son. e canz.*, LXIX, 51: «benché forza a ragion talor contrasti».

Per lor sent'io di mali il magior male³³,
talché quest'onde, in lagrime converse,
non farian al dolor il pianto eguale³⁴.
Solo il³⁵ veder, di qua di là disperse 40
quattro regine excelse³⁶! or chi 'l può dire?
Qual saxo può di pianger contenersi³⁷?
Quanto mi spiace il non posser morire!
Felici son quei, che col bel fine
sperano ogni gran male posser finire³⁸. 45
Ove siete³⁹, o Ioänne⁴⁰? ambe regine,

³³ *-di mali il magior mal*: espressione già utilizzata dal poeta in *End.*, canz. XII, 21-22: «Et più m'affliggo, che possa soffrire / di mali il magior mal senza morire».

³⁴ Per questo verso e per il v. 41 cfr. Virgilio, *Aen.*, II, 361-362: «Quis cladem illius noctis, quis funera fando / explicet aut possit lacrimis aequare latore?» (Pércopo). *-al pianto eguale*: cfr. Sannazaro, *Son. e canz.*, LXII, 7: «e s'e' piacer non sono al pianto eguali», da cui riprende anche la parola rima in *mali*, al v. 6, che Cariteo adatta in *male*, al v. 38.

³⁵ Summonte, Pércopo: *in*.

³⁶ *-disperse quattro regine excelse*: anche questo verso è molto importante ai fini della datazione del componimento. Il poeta ormai solo, si chiede dove siano le quattro regine, che dopo quei giorni tempestosi avevano lasciato il Regno, appunto «di là disperse». Cariteo in particolare si riferisce a Giovanna d'Aragona, Giovanna II, Isabella del Balzo, Beatrice d'Aragona. Queste quattro donne furono tutte regine: le prime tre divennero sovrane di Napoli, mentre Beatrice indossò la corona di Ungheria e Boemia.

³⁷ L'immagine dei sassi mossi alle lacrime per eccessiva pietà è ciceroniana: cfr. Cicerone, *De oratore*, I, 57, 245: «lapsed...omnes flere ac lamentari coegisses»; Virgilio, *Buc.*, X, 15: «...et gelidi fleverun saxa Lycaei»; Ovidio, *Met.*, IX, 303-304: «...cupioque mori, moturaque duros / verba queror silices»; Boccaccio, *Ninf.*, 339, 6-8: «...il suo parlar pietoso / avrebbe fatto le pietre e gli albòri / sol per pietà di lei menar dolori». Ma cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, CCLXXXVI, 14, «ch'avria virtù di far piangere un sasso», e CCCIV, 14. La stessa immagine si ritrova anche in Sannazaro, *Arc.*, IV^c, 17-18, e XII^c, 181-183: «Qual fiera sì crudele, qual sasso immobile / tremar non si sentisse entro le viscere / al miserabil suon del canto nobile?». Ma cfr. anche Id., *Elegie*, III, II, 40: «commovi lachrymis mox pia saxa meis».

³⁸ Il motivo sarà poi ripreso in *Metamorfosi*, III, narrando della morte del marchese Alfonso d'Avalos. La visione della morte come rifugio ai mali della vita sembra originata da una sentenza di Publio Siro: «Dum est vita grata, mortis condicio optima est», mentre il verso riprende un noto passo dell'*Aen.*, XII, 872-874, dove Giuturna si lamenta della sua condizione di immortale, che non le permette di porre fine a tutto il suo dolore nella morte: «Cur mortis ademptast / condicio? Possem tantos finire dolores / nunc certe, et misero fratri comes ire per umbras». Cfr. anche Ovidio, *Met.*, I, 661, «Nec finire licet tantos mihi morte dolores», e III, 471, «Nec mihi mors grauis est, posituro morte dolores». Il motivo è stato poi sviluppato ampiamente da Petrarca nelle liriche del suo canzoniere: cfr. ad esempio la conclusione di CLII, 12-14: «Fuggendo spera i suoi dolor' finire / come colei che d'ora in hora manca / ché ben pò nulla chi non po' morire» (Pércopo), da cui sembra anche attinto il sistema di rime *finire : morire*; sempre in Petrarca vedi anche il congedo della canzone CCCXXXI, dove la morte viene immaginata come un rifugio ai mali della vita; cfr. i vv. 62-64: «Muor' mentre sé lieto, / ché morte al tempo è non duol, ma refugio; / et chi ben po' morir, non cerchi indugio»; Id., *R.V.F.*, CLIII, 4: «morte o mercé sia fine al mio dolore» (Pércopo); *-bel fine*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, LXXX, 32: «et arrive il mio exilio ad un bel fine».

³⁹ Ancora una volta Cariteo ricorre al modulo dell'*Ubi sunt*. Agisce in questi versi, nella presentazione delle regine e nella stessa costruzione dei versi, il modello dei *Trionfi*. Cfr. Petrarca, *T.F.*, II, 130-131: «Ov'è 'l gran Mitridate, quello eterno / nemico de' roman, che sí ramingo / fuggí dinanzi a lor la state e 'l verno?». Il poeta si domanda dove siano finite le regine aragonesi, un tempo protettrici della capitale

d'Ausonia e d'Aragona ambe ornamento⁴¹,
per vertute e bellezza ambe divine⁴².
Ov'è Beatrice⁴³, ov'è 'l grande incremento⁴⁴
del valor d'Aragon? Di re sorella, 50
figlia e consorte, e de lor gloria aumento⁴⁵.
Or per te cresce il duolo⁴⁶, alma Isabella⁴⁷,

meridionale, ora *disperse* e fuggite dalla città. Questi versi sono molto interessanti ai fini della datazione del componimento: l'autore si chiede, in un primo momento, dove siano finite Giovanna I e Giovanna II, e poco dopo si interessa di Beatrice. Delle quattro regine, non chiede alcuna notizia di Isabella, in quanto era noto che questa risiedesse ad Ischia, isola dalla quale partì solo nell'agosto del 1502. Le regine aragonesi, tranne Isabella, negli anni immediatamente seguenti al 1501, dimorarono al di fuori dalle mura di Napoli, facendovi ritorno solo dopo la cacciata dei Francesi. Cariteo, interrogandosi sull'incerto presente di queste donne, ci fornisce indicazioni utili per la data di composizione del testo, che possiamo supporre essere stato redatto tra il 1501 e 1506, ma con ogni probabilità iniziato o redatto per intero subito dopo l'agosto del 1501.

⁴⁰ Giovanna I d'Aragona, sorella di Ferdinando il Cattolico, divenne regina di Napoli nel 1477, in seguito al matrimonio con Ferrante I. Madre di Giovanna II, data alla luce nel 1479, quest'ultima moglie di Ferrante II. A causa di alcuni lutti prematuri che colpirono il fratello Ferdinando, Giovanna I, accompagnata dal cardinale Luigi d'Aragona, nel settembre del 1499, si recò in Spagna, dove rimase sino al 1506. Solo dopo il trattato di Lione, che sanciva nel 1504 la pace tra Francia e Spagna, riconoscendo i territori del Milanese ai Francesi e quelli meridionali agli Spagnoli, dopo sette anni di lontananza, la regina ritornò a Napoli, rimanendovi sino alla morte, avvenuta il 7 gennaio del 1517. Anche Giovanna II nell'agosto del 1501 partì da Napoli e raggiunse la madre in Spagna, nella città pertenopea solo nel 1506, insieme alla madre. Sulle due regine di Napoli cfr. la voce «Giovanna d'Aragona, regina di Napoli», a cura di P. Doria, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 55, Treccani, Roma 2001; B. Croce, *La corte delle tristi regine di Napoli*, in «Archivio Storico Provincie Napoletane», XIX, 1894, pp. 354-375.

⁴¹ *-d'Ausonia e d'Aragona*: Giovanna I e Giovanna II riunirono sulle loro teste le corone d'Aragona e di Napoli, territorio quest'ultimo nel verso indicato con la voce *Ausonia*, termine un tempo adoperato, specialmente in poesia, per indicare l'Italia e spesso il territorio meridionale. Cfr. Virgilio, *Aen.*, VI, 807: «aut metus Ausonia prohibet consistere terra?»; Dante, *Par.*, VIII, 61-62: «e quel corno d'Ausonia che s'imborga / di Bari, di Gaeta e di Catona».

⁴² vv. 47-48, *ambe ornamento...ambe divine*: per la struttura del verso cfr. Virgilio, *Georg.*, IV, 341-342: «Clioque et Beroe soror, Oceanitides ambae, ambae auro, pictis incinctae pelli bus ambae» (Pércopo). Sicuramente nel comporre questi versi, il poeta avrà guardato alla canzone *Aragonia*, canz. VI di *End.*, per altro ripresa anche nei versi successivi, dedicati a Isabella del Balzo; cfr. *End.*, canz. VI, 213, con riferimento alle due mogli di Ferrante I, Isabella di Chiaromonte e Giovanna I: «ambe due caste e belle, ambe leggiadre».

⁴³ Beatrice d'Aragona (1457-1508), regina d'Ungheria. Figlia di Ferrante I e vedova di Mattia Corvino, re d'Ungheria. Sposò con nozze segrete, Ladislao Jagellone di Boemia. Ripudiata da quest'ultimo, Beatrice fu costretta a fare ritorno a Napoli, nello stesso tempo minacciata dall'imminente invasione francese. Con l'arrivo delle truppe, fuggì con la famiglia reale ad Ischia, tornando a Napoli solo nel 1506. Cfr. la voce «Beatrice d'Aragona, regina d'Ungheria», a cura di E. Pásztor, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. VII, Roma 1970, ma anche la monografia di A. Berzeviczy, *Beatrice d'Aragona*, con trad. a cura di R. Mosca, Dall'Oglio, Milano 1962.

⁴⁴ *-gran incremento*: traduce da Virgilio, *Buc.*, IV, 48-49: «Aggredere o magnos (aderit iam tempus) honores, / cara deum suboles, magnum Iouis incrementum!».

⁴⁵ Similmente Cariteo aveva descritto Beatrice d'Aragona nel congedo della V canzone di *In la santa nativitate de la madre di Ihesu Christu*, 121-125: «Non è, Canzon, chi più cola e honore / questo natal, che l'Aragonia Egeria / de l'una e l'altra Hesperia / honor; soro di Re, figlia e consorte; / de gli Hungari Regina, invitta e forte». Beatrice d'Aragona era sorella del re Alfonso II e di don Federico, figlia di Ferrante I e moglie dei re d'Ungheria e di Boemia.

di re feconda⁴⁸ madre, e de vertute,

e di re guida, orientale stella⁴⁹.

Le più diserte lingue sarian mute⁵⁰ 55

per dire il tuo valor, ché 'l sol non vede⁵¹

sí saggio petto⁵² in tanta gioventute!

da i capei santi al bel candido pede⁵³

infondon tal bontà grazie celesti⁵⁴,

che la speme del ben di te procede, 60

poiché⁵⁵, viva, il tuo re⁵⁶ veder potesti,

⁴⁶ *-hor per te cresce il duolo*: locuzione già usata in *End.*, son. CXXII, 2: «hor cresce il duolo»; cfr. anche Pontano, *Urania*, V, 803: «Crescat dolor et nova cura resurga».

⁴⁷ Isabella Del Balzo (1465-1533), regina di Napoli dal 1497. Figlia di Pirro del Balzo, principe di Altamura, e di Maria Donata Orsini. Sposò nel 1487 il principe Federico d'Aragona, già vedovo di Anna di Savoia. Si ritirò insieme al marito Federico nel castello di Ischia, partendovi per la Francia solo nell'agosto del 1502. Dopo la morte di Federico, si ritirò a Ferrara dalla cognata Eleonora d'Aragona, moglie di Ercole d'Este. Sulla regina Isabella vedi la voce «Isabella Del Balzo, regina di Napoli», a cura di S. Fodale, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 62, Roma 2004; ma cfr. anche B. Croce, *Isabella Del Balzo regina di Napoli in un inedito poema*, in «Archivio Storico Provicie Napoletane», XXII, 1897, pp. 632-701; Id., *Storie e leggende napoletane*, Adelphi, Milano 1990, pp. 179-208. *-alma Isabella*: nobile, divina. Con lo stesso epiteto si riferisce alla regina Isabella in *Pasca*, V, 155.

⁴⁸ *-feconda madre*: Isabella Del Balzo diede a Federico cinque figli, nell'ordine Ferdinando (Ferrandino) nel 1488, Isabella, Giulia, Alfonso e Cesare. Similmente in *End.*, canz. VI, 217-218, riferendosi ad Isabella di Chiaromonte: «Questa sarà feconda, altera madre / di Re, d'Imperatori e di Regine».

⁴⁹ *-et di re giuda, orientale stella*: la stella cometa, che sorse ad oriente, guidò i Magi alla grotta di Betlemme; cfr. Mt, 2, 1: «ecce Magi ab oriente venerunt Hierosolyman dicentes: ubi est qui natus rex Iudaeorum vidimus enim stellam eius in orientem et venimus adorare eum». Ulteriore omaggio alla famiglia di appartenenza della Regina, i Del Balzo, principi di Altamura, che la tradizione voleva discendenti direttamente da Baldassarre, uno dei tre magi. Cfr. E. Pércopo, *Le Rime volgari...* cit., vol. II, p. 416.

⁵⁰ *-lingue sarian mute*: cfr. Petrarca, *T.C.*, III, 141-144: «ov'è 'l mio stil quasi al mare picciolo fiume...ove tutte le lingue sarien mute» (Pércopo), da cui riprende anche la rima *mute* : *virtute*, già presente anche in Dante, *Par.*, XVII, 83-87, *virtute* : *conosciute*: *lingue mute*. Il concetto è espresso similmente in Dante, *Vita Nova*, XVII, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, 3: «ch'ogne lingua deven tremando muta»; Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXV, 91-98: «Poi che, crescendo in tempo et in vertute, / giuse a la terza sua fiorita etade, / leggiadria né beltade / tanta non vide 'l sol, credo, già mai: / li occhi pien di letizia et d'onestate, / e'l parlar di dolcezza et di salute. / Tutte le lingue son mute, / a dir di lei quel che tu sol ne sai». *-diserte lingue*: latin., eloquenti. Cfr. Poliziano, *Epigrammata*, XIX, 3, ma cfr. anche Ovidio, *Ex Ponto*, III, 5, 8.

⁵¹ Per l'espressione «ché 'l sol non vede» cfr., oltre ai versi di Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXV, 91-98, precedentemente citati; Dante, *Amor che ne la mente mi ragiona*, 19-20: «Non vede il sol, che tutto 'l mondo gira, / cosa tanto gentil».

⁵² *-saggio petto*: vedi Cino da Pistoia, *Poesie*, CLXIII, 15: «e 'l suo nome regnerà 'n saggio petto».

⁵³ Cfr. Is, 1, 6: «a planta pedis usque ad verticem non est in eo sanitas vulnus» (Pércopo); locuzione latina molto diffusa; *-candido piede*: cfr., Catullo, *Carm.*, LXI, 115: «candido pede lecti»; ma vedi anche Petrarca, *R.V.F.*, CLXV, 1: «Come 'l candido pie' per l'erba fresca» (Pércopo); Filenio Gallo, *Rime*, CCXXIV, 5: «e ingenochiati al suo candido piede».

⁵⁴ *-gratie celesti*: locuzione poi utilizzata in *Pasca*, VI, 144. Cfr. Petrarca, *Familiare*, I, 8, 16.

⁵⁵ vv. 61-63, *Poiché...mesti*: «Poiché riuscisti a rimenerne in vita e a vedere Federico, pieno di sdegno, di amore e di pietà, scendere dal castello al porto con occhi insieme dignitosi e tristi». Con questi versi Cariteo descrive l'ultimo atto della disfatta aragonese: la regina Isabella, rifugiata sulla rocca d'Ischia,

pien di sdegno⁵⁷, d'amore e di pietate,
 scender al mar con gli occhi alteri e mesti⁵⁸,
 e de l'Enario⁵⁹ ciel le vele infiate⁶⁰
 con gli occhi prosegui con l'onde amare⁶¹, 65
 che ne portar le tue ricchezze amate⁶²;
 Poiché, senza morir, potesti stare
 col viso forte, intento a la marina,
 finché già non vedesti altro che 'l mare⁶³.

vide il marito Federico imbarcarsi sulla nave e perdersi nell'orizzonte. Il ritratto della regina si conclude con l'accenno al suo forte temperamento, che le permise di portare con dignità anche il grande dolore per la perdita del regno e del marito. Cariteo, nel comporre questi versi, guardò sicuramente al modello della Didone virgiliana, che, dall'alto della sua finestra, assistette all'allontanamento per mare del suo amato Enea. Cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 586-587: «Regina e speculis ut primo albescere lucem / vidit et aequatis classem procedere velis, / litora que et vacuos sensit sine remige portus» (Pércopo). Ma è forte anche l'influenza dei celebri versi catulliani del *carmen* LXIV, dove si racconta dell'abbandono di Arianna sulla spiaggia di Nasso; cfr. Catullo, *Carm.*, LXIV, 52-57: «Namque fluentisono prospectans litore Diae / Thesea cedentem celeri cum classe tuetur / indomitens in corde gerens Ariadna furores, / necdum etiam sese quae visit visere credit, / ut pote fallaci quae tum primum excita somno / desertam in sola miseram se cernat harena».

⁵⁶ -*il tuo re*: Federico.

⁵⁷ -*pien di sdegno*: cfr. Sannazaro, *Son. e canz.*, LVIII, 2: «pien d'iniquo sdegno», ma anche Petrarca, *T.P.*, 64: «pien d'ira e di disdegno». Cfr. anche Dante, *Vita Nova*, XVII, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, 13.

⁵⁸ -*occhi alteri e mesti*: Sannazaro, *Son. e canz.*, XXXIX, 1-2: «Vaghi, soavi, alteri, onesti e cari / occhi», ma anche Ovidio, *Met.*, VI, 169: «utque oculos circumtulit alta superbus».

⁵⁹ -*Enario*: latin., di Ischia. Cfr. commento a *Metamorfosi*, IV, 30. -*vele infiate*: intendi 'vele gonfiate dal vento che spira nel cielo di Ischia'.

⁶⁰ Questo verso è molto importante ai fini della datazione del componimento: l'autore, non a caso, precisa che il vento del cielo di Ischia gonfia le vele della nave di Federico. Sappiamo che proprio da Ischia, dove era giunto dopo l'abbandono definitivo di Napoli del 4 agosto, Federico salpò per la Francia il 2 ottobre (ma alcune fonti anticipano la partenza del re al 6 settembre), sbarcando intorno al 10 ottobre a Marsiglia. Per ulteriori informazioni sulla fine della dominazione aragonese e sul viaggio di Federico vedi L. Volpicella, *Federico d'Aragona e la fine del Regno di Napoli del 1501*, Ricciardi, Napoli 1901; ma sulla figura del sovrano cfr. anche la voce «Federico d'Aragona, re di Napoli», a cura di F. Benzone, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. 45, Roma 1995. Cfr. Sannazaro, *Arc.*, X, §52: «Incontro a le quali con gonfiate vele veniva una nave», ma vedi anche Dante, *Inf.*, VII, 13: «Quali dal vento le gonfiate vele»; Ovidio, *Er.*, V, 55-56: «Prosequor infelix oculis abeuntia vela, / qua licet et lacrimis umet arena meis» (Pércopo).

⁶¹ -*onda amara*: cfr. Cariteo, *Metamorfosi*, I, 135.

⁶² Cfr. Virgilio, *Aen.*, I, 363-364: «Portantur avari Pygmalionis opes pelago» (Pércopo).

⁶³ vv. 67-69, *Poiché, senza...che 'l mare*: intendi 'Poiché viva, senza morire, riuscisti a guardare con lo sguardo fisso, intento a guardare il mare, finché all'orizzonte non vedesti che il mare'. Cfr. Catullo, *Carm.*, LXIV, 127: «unde aciem in pelagi vastos protenderet aestus»; Ovidio, *Er.*, XIII, 17-22: «Dum potui spectare virum, spectare iuvabat: / sumque tuos oculosque secuta meis. / Ut te non poteram, poteram tua vela videre, / vela diu vulnus detinere meos. / At postquam nec te, nec vela fugacia vidi, / et quod spectarem, nil nisi pontus erat» (Pércopo); ma vedi anche Orazio, *Carmina*, III, XXVII, 31-31: «... nihil astra praeter / vidit et undas» (Pércopo). Un'analoga esperienza aveva vissuto lo stesso autore circa un decennio prima, intorno al 1490, quando Luna, la donna celebrata nei versi dell'*Endimione*, si era imbarcata, accompagnata dallo sguardo del poeta, per la Spagna. Questo sembrerebbe spiegare il tono struggente dei versi dedicati ad Isabella, i cui sentimenti appaiono così sentiti, proprio per la condivisione

Indicii son, che sei cosa divina⁶⁴, 70
 non impedita mai d'umana spoglia,
 di man propria de Dio⁶⁵ fatta regina!
 Di pianto in pianto e d'una in altra doglia⁶⁶
 mi porta il desiderio⁶⁷, che ha diviso⁶⁸
 me di me stesso⁶⁹ e di piacer mi spoglia. 75
 Verace, ardente amor, costante e fiso⁷⁰,
 vuol che 'n l'altra Isabella⁷¹ sempre io pensi,

della medesima, triste vicenda sentimentale. Cfr. per esempio in *Endimione*, la canzone XI, e precisamente i versi 46-51: «Ella pur col bel volto, irato e grave, / né si rivolse mai, né mi rispuose/ et era giunta al mar, senza dimora. / Io possetti mirarla in l'alta nave / con queste luci oscure e tenebrose / senza morire; e 'l ricordar m'accora».

⁶⁴ Vv. 70-72, *Indicii son...fatta regina*: 'Sono questi tutti indizi che confermano che tu sia una creatura divina, non limitata dal orpo mortale, dalla mano di Dio resa regina'. Il sistema di rime *divina : regina*: è stato adoperato dal poeta ai versi 46-48 di *Metamorfosi*, II, sempre riferendosi alle regine aragonesi.

⁶⁵ *-man propria de Dio*: similmente Masuccio, in *Il novellino*, nov. XLVI: «La tua alta e savia maestà, qual tiene la il core in mano de Dio»; cfr. Sannazaro, *Arc.*, *A la sampogna*, §19: «con piccolo agiuto de la propria mano».

⁶⁶ Il verso è preso di peso da Petrarca, *R.V.F.*, XXXVI, 6: «di pianto in pianto, et d'una in altra guerra».

⁶⁷ *-mi porta il desiderio*: Cariteo avrà tenuto conto sicuramente dell'*incipit* di *R.V.F.*, CXXIX, 1-2: «Di pensier in pensier, di monte in monte / mi guida Amor» (Pércopo).

⁶⁸ Per il sistema di rime *diviso : fiso : viso* cfr. Dante, *Vita Nova*, XX, *Gli occhi dolenti per pietà del core*, 47-49.

⁶⁹ *-me di me stesso*: cfr. Dante, *Purg.*, XXX, 27: «la mente mia da me medesimo scema»; Petrarca, *R.V.F.*, LXXVI, 4: «ch'ancor me di me stesso tene in bando», ma soprattutto guarda CCXCII, 4: «che m'avean fatto si da me stesso diviso» (Pércopo).

⁷⁰ *-verace amor*: cfr. la tradizione cortese, siciliana e stilnovistica, che Cariteo ebbe certo presente nel comporre le sue rime, specialmente amorose. Tra le fonti più vicine al poeta vedi Dante, *Rime*, XXXVIII, 33: «Ben è verace amor quel che m'ha preso». *-ardente amor*: cfr. Dante, *Par.*, XXV, 108: «ardente amore». *-costante e fiso*: cfr. Lorenzo de' Medici, *Rime in forma di ballata*, II, 21: «Ma sì costante e fermo è il mio amore»; ma vedi anche Boccaccio, *Filoc.*, LIV, 1: «... se alla natura d'amore con diritto occhio si mira, così nella pulcella come nella vedova. E così nella vedova come nella pulcella il vedremo essere fermo e forte e costante».

⁷¹ Isabella d'Aragona (1470-1524), figlia di Alfonso d'Aragona e di Ippolita Maria Sforza. Sposò, il 21 dicembre del 1488, Gian Galeazzo Sforza, per adempiere ad accordi matrimoniali concordati dal 1472, divenendo in tal modo duchessa di Milano. La situazione politica del ducato, al tempo delle nozze, era complessa per l'ingombrante presenza di Ludovico Sforza, detto il Moro, che, in qualità di tutore, reggeva Milano in luogo del legittimo erede. Nonostante la presunta impotenza di Gian Galeazzo, Isabella partorì cinque figli: Francesco, Maria, Bianca, Ippolita e Bona. Tra le principali cause che crearono le premesse per l'intervento francese in Italia, ci fu la non tollerata ingerenza del Moro nell'amministrazione del ducato milanese, da parte della coppia di sposi, spodestata dai loro legittimi ruoli. Fu proprio una lettera di Isabella al padre Alfonso a decretare un netto peggioramento dei rapporti con Ludovico Sforza, portando addirittura all'occupazione, da parte degli Aragona appoggiati da Firenze e da Roma, del feudo di Bari, proprietà legittima di Ludovico, ricevuta in dote dalla moglie Beatrice d'Aragona. In tutta risposta, Ludovico chiese ed ottenne l'appoggio francese, creando in tal modo le premesse per la discesa di Carlo VIII, nei mesi successivi. Quando il 21 ottobre del 1494 morì Gian Galeazzo, Ludovico assunse il governo della città, facendosi riconoscere suo signore. Isabella, vedova e defraudata dal suo legittimo potere, in un primo momento continuò a risiedere a Milano, decidendo poi di ritornare a Napoli nel febbraio del 1500. Ferdinando I le riconobbe ufficialmente il feudo di Bari. Sull'interessante figura della duchessa cfr. la nutrita bibliografia relativa al ducato di Milano nel XV secolo; su Isabella, nello specifico

che i tesauri del ciel porta nel viso⁷²,
 duchessa de Milan, di cui gli accensi
 rai di bellezza efflagran sì nel volto⁷³, 80
 che sveglian di ciascuno gli ignavi sensi⁷⁴.
 Non ti bastò, Fortuna⁷⁵, avergli tolto
 il ben de l'immortal casa Visconte⁷⁶,
 ch'ancor veder gli festi il turpe insulto⁷⁷.
 O⁷⁸ Costanza⁷⁹, per cui l'Aonio fonte⁸⁰ 85

cfr. A. Dina, *Isabella d'Aragona alla corte aragonese*, «Archivio storico lombardo», XLVI, 1919, pp. 593-610; Id., *Isabella d'Aragona duchessa di Milano e duchessa di Bari*, *ibid.*, XLVIII, 1921, pp. 269-457; F. Orestano, *Eroine, ispiratrici e donne d'eccezione*, EBBI, Milano 1940, *ad vocem*; G. Soldi Rondinini, *Milano, il Regno di Napoli e gli Aragonesi (secoli XIV-XV)*, in Id., *Saggi di storia e storiografia visconteo-sforzesche*, Cappelli, Bologna 1984, pp. 83-129; G.P. Lubkin, *A Renaissance court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, University of California press, Berkeley-Los Angeles-London 1994.

⁷² Intendi 'Isabella, che porta nel viso le bellezze del cielo'; è un sentito complimento alla bellezza di Isabella, che prosegue nei versi successivi (cfr. vv. 79-81).

⁷³ vv. 79-81, *Duchessa...ignavi sensi*: cioè 'Duchessa di Milano, di cui i raggi infuocati di bellezza sfavillano così tanto nel volto, che risvegliano tutti gli occhi intorpiditi'. La duchessa di Milano, Isabella d'Aragona, viene paragonata quasi ad una figura angelica, il cui volto, al pari delle stelle del firmamento, emana una luce tale da abbagliare chiunque le si avvicini. Similmente Lorenzo de' Medici, nel sonetto XCV del *Canz.*, lodava la donna amata, attribuendole caratteristiche e virtù analoghe. *-accensi rai*: 'raggi infuocati'; cfr. Boiardo, *Am. libri*, II, XXII, 58: «sfavillava da li ochi accesi rai»; *-efflagran*: latin., ardo, sfavillano (Pércopo); similmente Petrarca in *R.V.F.*, CCCXXV, 99: «Sì chiaro à 'l volto di celesti rai».

⁷⁴ Con questo verso, Cariteo accenna alla presunta impotenza di Gian Galeazzo Visconti, diceria fomentata dallo stesso zio Ludovico, che aveva interessi nell'ostacolare la legittima discendenza del nipote.

⁷⁵ *-non ti bastò, Fortuna*: cfr. Virgilio, *Aen.*, III, 318-319: «Excipit, aut quae digna satis fortuna revisit, Hectore Andromache?»; Stazio, *Theb.*, II, 690: «Fortuna satis usus abi». Ma vedi anche Boccaccio, *Fiamm.*, IX, 1: «E posto ancora che non bastasse alla Fortuna d'averci con la superficie della terra congiunti, ...», ma anche in Id., *Filoc.*, XLIII: «Or non bastava alla invidiosa Fortuna d'averci dati tanti affannosi sospiri allontanandoci».

⁷⁶ Isabella d'Aragona fu particolarmente sfortunata nella sua vita: dopo le molte traversie, iniziate dopo il suo arrivo a Milano, nel 1494 perse il marito, per via di un presunto avvelenamento, sicuramente per mano dello zio Ludovico il Moro. Isabella si ritrovò improvvisamente sola, in una terra straniera, a combattere per ciò che legittimamente spettava a lei e soprattutto alla sua prole. Infatti dopo la morte del marito, Ludovico si era fatto riconoscere come signore di Milano, usurpando di fatto il trono ducale che spettava al figlio, il piccolo duca Massimiliano.

⁷⁷ Dopo la morte del marito, Isabella dovette affrontare la concomitante discesa di Carlo VIII prima e di Luigi XII poi, assistendo alla disfatta del Regno napoletano e alla cacciata della dinastia dal trono. Con *turpe insulto*, Cariteo sembra alludere al famigerato trattato di Granada. Il concordato sanciva la spartizione dei domini aragonesi tra Spagna e Francia e venne tenuto segreto sino all'entrata dei Francesi a Napoli. Federico ignaro del tradimento, chiese aiuto ai cugini spagnoli, sperando in un loro rapido intervento, accorgendosi solo successivamente dell'accordo ordito a suo danno. Per tale ragione, scoperto il tradimento, Federico preferì cedere la città ai Francesi, piuttosto che affidarla ai parenti spagnoli. *-festi: facesti*.

⁷⁸ vv. 85-87, *O Costanza...monte*: 'O Costanza, per via della quale Febo disprezza la fonte Aonia e il fiume Eurota, e onora l'alto, melodioso monte di Ischia'. Si rivolge a Costanza d'Avalos. Cfr. Orazio, *Odi*, I, XXX, 1-4: «O Venus regina Cnidi Paphique, / sperne dilectam Cypron et vocantis/ Ture te multo Glycerae decoram / transfer in aedem» (Pércopo). Con i versi 85-87, il poeta omaggia il felice cenacolo

Febo dispregia e quel beato Eurota⁸¹,
e cole l'alto, arguto Enario monte⁸²,
tu sola⁸³ puoi guardar con mente immota⁸⁴
come fortuna fa tragiche scene⁸⁵,
nel teatro di sua volubil rota! 90

culturale di Ischia, che grazie alla straordinaria personalità della duchessa, amante delle lettere e protettrice dei poeti, funse da roccaforte della cultura napoletana negli anni immediatamente seguenti al tracollo aragonese. Cfr. a tal proposito T. Toscano, *Letterati corti...* cit. e S. Thérault, *Un cenacle humaniste...* cit. Dopo la morte del fratello Innico la tutela dell'isola, affidata dagli Aragona ai d'Avalos, era passata nelle mani di Costanza.

⁷⁹ Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla e contessa di Acerra (1460-1541). Figlia di Inigo d'Avalos e Antonella d'Aquino, sposò Federico del Balzo, rimanendone presto vedova nel 1483. Costanza sorella del celebre Alfonso d'Avalos, marchese di Pescara, fu una delle dame più apprezzate dalla civiltà rinascimentale, ricordata e celebrata in molti versi da importanti poeti, tra i quali dobbiamo segnalare anche Cariteo, che dedicò molte delle sue rime a questa affascinante figura (cfr. *End.*, i sonetti XCVIII, CX-CXIII, il *Cantico per la morte de don Innico de Avelos marchese del Vasto*, e i versi a lei dedicati in *Pasca*, VI, 107-147). Costanza, in qualità di castellana d'Ischia, fu a capo dell'eroica resistenza dell'isola contro le quaranta galee dell'esercito francese, durata ben quattro mesi. Su Costanza d'Avalos vedi la voce «Costanza d'Avalos, principessa di Francavilla», cit., ma anche il contributo di B. Croce, *Un canzoniere d'amore per Costanza d'Avalos duchessa di Francavilla*, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XXXIII, 1903, mem. n. 6, pp. 1 e sgg.

⁸⁰ -*Aonio fonte*: si riferisce alla fonte Aganippe, sul monte Elicona, sorgente sacra alle Muse. Cfr. Achill. I, 8-10: «Tu modo, si veterem digno deplevimus hausto, / da fontes mihi, Phoebe, novos ac fronde secunda / necte comas: neque enim Aonium Nemus aduena pulsu...»; Ovidio, *Ex Ponto*, IV, 2, 47: «At tu, cui bibitur felicius Aonius fons». Cfr. il son. XCVIII di *End.*, 1, dedicato sempre a Costanza d'Avalos: «O de l'Aonio ciel vivo splendore»;

⁸¹ -*beato Eurota*: l'Eurota, fiume della Laconia prediletto da Apollo, sulle cui rive amava cantare, secondo la tradizione classica. Cfr. Virgilio, *Buc.*, VI, 82-83: «Omnia, quae Phoebus quondam meditante beatus / audiit Eurotas iussitque ediscere lauros» (Pércopo); presente anche in Sannazaro, *Arc.*, X^e, 188, «in Parnaso o in Eurota s'ascoltavano», e in XII, 22.

⁸² -*Enario monte*: si riferisce al monte Epomeo, sito sull'isola di Ischia, qui chiamata secondo il toponimo antico di Enaria, attestato in epoca romana, così chiamata dal latino *Aenaria*, perché secondo alcune fonti considerata il luogo del primo approdo di Enea (cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, III, 82: «Aenaria a statione navium Aenea»). Sull'etimologia molto controversa dell'isola vedi la monografia di R. Castagna, *L'isola d'Ischia nella tradizione greca e latina*, Imagaenaria, Ischia 2003. -*cole*: latin., dal latino *colo*, coltivare, fig. abitare, onorare. -*arguto*: latin., canoro, melodioso.

⁸³ vv. 89-90, *tu sola...volubil rota*: il poeta rivolge una sentita apostrofe a Costanza, la sola, così perseguitata dalla fortuna, può rimanere impassibile dinanzi al rapido e imprevedibile mutare degli eventi. La famiglia d'Avalos, giunta dalla Castiglia al seguito di Alfonso il Magnanimo, assecondata dalla fortuna, aveva accumulato ingenti ricchezze e vasti territori. Rapidamente la sorte aveva rattristato la vita dei d'Avalos con una serie di lutti prematuri e ravvicinati. Cfr. Pércopo, *Le Rime volgari...* cit., vol. I, pp. CLXVIII-CLXIX.

⁸⁴ -*mente immota*: cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 449: «Mens immota manet, lacrimae voluuntur inanes».

⁸⁵ -*Come Fortuna fa tragiche scene*: cfr. Petrarca, *T.M.*, I, 135: «Come Fortuna va cangiando stile» (Pércopo); cfr. anche Dante, *Inf.*, XV, 95-96: «però giri Fortuna la sua rota / come le piace». -*volubil rota*: cfr. Ovidio, *Tristia*, V, 8, 15: «Fortuna volubilis»; cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXV, 106: «volubil rota»; Boccaccio, *Filoc.*, II, §7: «con ciò sia cosa che la fortuna infino a questo tempo ci abbia con la sua destra tirati nell'auge della sua volubile rota...». Con questi versi il poeta si inserisce nella florida discussione umanistico-rinascimentale sul contrasto tra la virtù e la fortuna. Tema molto sentito anche nell'antichità e nel Medioevo, particolarmente presente nella riflessione storico-letteraria del XV-XVI secolo: importanti pagine della nostra letteratura vennero dedicate a questa tematica dall'Alberti, dal Pontano, dal Machiavelli, dal Guicciardini, per citare solo alcuni intellettuali che si espressero a riguardo. Su questo interessante tema cfr. il volume di M. SANTORO, *Fortuna, ragione...* cit.

Dulcissima⁸⁶ tra più dolci Sirene⁸⁷,
Diana in selva, e sacra Vesta in ara⁸⁸,
Carite in Pafo⁸⁹, e Musa in Ippocrene⁹⁰!
Tra⁹¹ fortuna e virtù sempre fu rara
concordia⁹², né giamai fu chiaro tanto, 95
quanto per quel Marchese di Pescara⁹³».
Di quel pietoso e lagrimabil canto⁹⁴
fur interrotte allor le voci extreme⁹⁵

⁸⁶ I vv. 91-93 si riferiscono a Costanza.

⁸⁷ Cfr. Dante, *Purg.*, XIX, 19: «...io son dolce serena»;

⁸⁸ -*sacra Vesta*: cfr. Properzio, *Elegiae*, III, 4, 11: «mars pater et sacrae fatalia lumina Vestae»; -*ara*: latin., altare.

⁸⁹ -*Carite in Pafo*: personaggio mitologico, appartenente al gruppo delle Grazie. Carite, figlia di Zeus, come le altre Grazie, si accompagnava spesso a Venere, che amava soggiornare a Pafo, città dell'isola di Cipro.

⁹⁰ *Ippocrene*: sorgente del monte Elicona, sacra alle Muse. Le acque di Ippocrene, così come quelle di Aganippe, erano considerate sorgenti sacre per la poesia, massimo luogo di ispirazione per i poeti. Cfr. Sannazaro, *Son. e canz.*, VII, 10: «ove Ippocrene versa il sacro fiume».

⁹¹ vv. 94-96, *Tra fortuna...marchese di Pescara*: vuol dire 'L'accordo tra la fortuna e la virtù è sempre stato raro, e quanto detto non fu mai più vero come nel caso di quel marchese di Pescara'. È la riflessione umanistica sul rapporto fra fortuna e virtù, argomento vivo e sentito anche nella cerchia pontaniana. Cfr. F. TATEO, *Introduzione* a G. Pontano, *La fortuna*, La scuola di Pitagora, Napoli 2012.

⁹² Similmente Giovenale, ragionando sulla bellezza e la pudicizia, X, 297-298: «rara est adeo concordia formae / atque pudicitiae»; il pensiero venne poi ripreso da Petrarca in *T.P.*, 89-90: «e, la concordia ch'è sì rara al mondo, / v'era con Castità somma Beltade».

⁹³ Alfonso d'Avalos, marchese di Pescara. Nacque intorno alla metà del 1400, primogenito di Inigo d'Avelos e Antonella d'aquino. Elevato da re Ferdinando I alla carica di camerlengo nel 1486, si adoperò al massimo nelle operazioni militari ordite per contrastare l'avanzata di re Carlo nel 1494. Valente cavaliere, insieme al re Ferrandino e al fedele amico Cariteo, cavalcò trionfante per le strade della città di Napoli, quando questa ritornò in mano agli Aragona. Poco dopo il rientro a Napoli, venne ucciso con un colpo di balestra, in un agguato sulle mura del monastero di S. Croce, la notte del 7 settembre 1495. Su Alfonso d'Avalos, cfr. la voce «Alfonso d'Avalos, marchese di Pescara», G. De Caro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, vol. IV, Roma 1962, p. 617. La volontà del poeta di dedicare molto spazio, nell'economia del componimento, alla narrazione di quell'evento nefando, rimane una scelta singolare, per il lungo intervallo di anni che intercorre tra la data dell'avvenimento, 1495, e la successiva redazione del testo. Proprio l'amicizia e la riverenza nei confronti dell'unica superstita di quella celebre e sfortunata famiglia, Costanza, a cui il poeta fu poi molto vicino, come del resto la maggior parte degli intellettuali napoletani, negli anni seguenti al ritorno a Napoli, spiegano in parte la presenza di questi versi, che sembrano collidere, in ragione della loro eccessiva estensione, con gli altri elementi presenti nel componimento; infatti Cariteo fino a questo punto aveva rispettato una certa equità nella distribuzione degli avvenimenti e dei personaggi rievocati, tutti presentati calibrando opportunamente le simmetrie compositive. Con Alfonso invece, la penna e le ragioni compositive cedono il posto all'afflato dei sentimenti, che si riversano nelle pagine, in un lungo lamento che sembra sgorgare direttamente dal cuore del poeta. Per un approfondimento rinvio al II capitolo.

⁹⁴ vv. 97-99, *Fur interrotte...gran paese*: intendi 'Le parole finali di quel canto pietoso e lacrimevole (il lamento di Partenope) furono interrotte per i singhiozzi, i gemiti ed il pianto'. Al ricordo di Alfonso, la commozione ha il sopravvento sulla sirena Partenope, che non riesce a portare a termine il discorso. - *pietoso e lagrimabil canto*: cfr. Pontano, *Tum.*, I, 20, 11: «miserabile carmen», e Sannazaro, *Arc.*, VI, 1: «Mentre Ergasto cantò la pietosa canzone...»; Dante, *Inf.*, II, 107: «amoroso canto»; sempre dalla *Commedia* riprende il sistema di rime *tanto: canto: pianto*; cfr. *Inf.*, V, 44-48.

di singulto, di gemito e di pianto⁹⁶.
 Piangevan le Sirene tutte insieme⁹⁷, 100
 impiendo di ululati il gran paese⁹⁸,
 da le prime contrade a la postreme.
 «Ai Marchese, ai Marchese!» in voci accese
 d'ardente amor⁹⁹, s'udiva. Ogni rivera,
 ogni antro rispondeva: «Ai!, ai!, Marchese!»¹⁰⁰. 105
 Penetrava il clamor la prima spera¹⁰¹:
 pianser l'infime parti e le soprane,
 pianse Plutone ancor, pianse Megera¹⁰².
 Correndo in giro il suon per l'ampio inane¹⁰³,

⁹⁵ -*voci extreme*: ultime parole. cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 621: «Haec precor, haec vocem extrema cum sanguine fundo»; sintagma presente anche in Boiardo, *Orl. inn.*, XII, 19, 8: «Ché in queste voce estreme aggio a finire»; Sannazaro, *Son. e canz.*, LIII, 13: «voci estreme». Ma può aver agito anche Petrarca, di R.V.F., CXXVI, 12: «a le dolenti mie parole extreme».

⁹⁶ Il ricorso alla *gradatio* rende perfettamente la crescente disperazione delle Sirene al ricordo del Marchese. Cfr. L. Valla, *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, III, V, 13: «erumpebat omnibus lacrimae gemitusque ac singultus».

⁹⁷ Ugualmente il poeta racconta l'allontanamento dell'amata Luna, nella XII canzone di *End.*, rivolta al marchese di Pescara (vv. 27-40): «Empiero i monti e valli di mestitia / le nimphe, eguali a lei non di beltade / ma di florente etade; / Et, disciogliendosi le trecce bionde, / più salse e maggior l'onde, / fer lacrimando, ond'io m'avidi allora / che gl'immortali dei piangon anchora. / Ella seguio volando il suo camino; / e 'l clamor de le misere sorelle / penetrò l'aureo tempio de le stelle; / Le stelle, a cui rincrebbe il lor destino. Pianse Vesevo e 'l bel fiume vicino; / Pianse 'l lito Baiano e l'acque amene / e le sulfuree vene» (Pércopo). Con parole simili, in una situazione completamente diversa, le Sirene lamentano la scomparsa del marchese, a cui la canzone XII era diretta. Anche Pontano, per commemorare la scomparsa del Panormita, aveva immaginato un'atmosfera simile; cfr. *Tum.*, I, 20, 11-12: «Sirene s quoque de copuli miserabile carmen / ingeminant: planctu litora pulsa sonant»; rifacendosi a Pontano, Marcantonio Epicuro si esprime similmente in *Carmina*, I, 1-4, per descrivere la situazione del regno napoletano all'arrivo dei Francesi: «Qui cupit obsessa Gallis, terraque marique, / crinibus abscissis cernere Parthenopen; / Sirene sque alias flentes, nimphasque per omnes / anfractus pulsas patria flere loca».

⁹⁸ -*gran paese*: cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, XXIX, 62: «Nel gran paese dove Carlo regna».

⁹⁹ -*in voci accese d'ardente amor*: similmente Petrarca, R.V.F., CCLXI, 3-4: «di bel piacer m'avea la mente accesa / con un ardente et amoroso strale»; -*ardente amor*: cfr. Cino da Pistoia, *Poesie*, XXX, 21-22: «passa nel core ardente / amor...», ma vedi anche Dante, *Par.*, XXV, 108: «ardente amore».

¹⁰⁰ Cfr. Virgilio, *Georg.*, IV, 525-527: «Eurydicen vox ipsa et frigida lingua / a miseram Eurydicen anima fugiente vocabat: / Eurydicen toto referebant flumine ripae» (Pércopo). Ma la fonte più vicina sembra essere Pontano; cfr. *Ecl.*, II, 9-10: «Vox illi gemitusque sonant Ariadnan et antra / responsant Ariadnan».

¹⁰¹ Cfr. Virgilio, *Georg.*, IV, 460-464: «At chorus aequalis Dryadum clamore supremos / implerunt montis: flerunt Rhodopeiae arces / altaque Pangaea et Rhesi Mavortia tellus / atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia» (Pércopo). -*prima spera*: vale a dire l'aria (Pércopo). Cfr. Dante, *Vita Nova*, XXX, 1: «Oltre la spera che più larga gira». Nel frangente, Cariteo si riferisce al cielo della Luna, il primo cielo che racchiude la Terra. Vedi Angelo Galli, *Canzoniere*, CCLXVIII, 9: «prima spera».

¹⁰² Per la struttura del verso cfr. Sannazaro, *Arc.*, XI^c, 67: «Vins Megera, vins Radamanto». Allo stesso modo nelle *Metamorfosi* di Cariteo, Plutone, signore dell'Ade, e Megera, una delle Erinni, piangono la morte del valente Alfonso.

¹⁰³ -*ampio inane*: latin., 'spazio'. Cfr. Lucrezio, I, 1018: «copia ferretur magnum per inane soluta», ma anche cfr. Virgilio, *Buc.*, VI, 31-32, «Namque canea uti magnum per inane coacta / semina terrarumque

i cognati in Sicilia¹⁰⁴ udir le grida 110
 e fer de gli occhi lor vive fontane¹⁰⁵.
 O notte atra, crudel, notte omicida¹⁰⁶!,
 come soffrir potesti un tradimento
 che no 'l vider maggior le stelle in Ida¹⁰⁷?
 Mentre¹⁰⁸ quel forte eroe¹⁰⁹, pien d'ardimento, 115

anima eque marisque fuissent» (Pércopo); Id., *Aen.*, IV, 665-668: «Ita clamor ad alta / atria. Concussa bacchatur Fama per urbem. / Lamentis gemituque et femineo ululatu / tecta fremunt, resonant magnis plangoribus aether».

¹⁰⁴ Alfonso d'Avalos aveva sposato Diana di Cordona, la quale apparteneva ad una delle più importanti casate del regno meridionale, anche questa di origini spagnole e giunta in Italia al seguito di Alfonso il Magnanimo. I Cordona, vivevano stabilmente in Sicilia, residenza nella quale si trovava, nell'estate del 1495, anche Diana. L'eco della morte del d'Avalos fu così ampia che la notizia raggiunse subito la famiglia, a cui il poeta accenna, attraverso il riferimento, abbastanza esplicito, dei «cognati di Sicilia», i fratelli di Diana, vale a dire Pietro, Ugo, Antonio e Giovanni, tutti prodi combattenti, ricordati nei volumi di storia.

¹⁰⁵ Locuzione spesso presente nelle opere di Boccaccio; cfr. ad esempio *Filostr.* VI, 2: «e fé de' suoi occhi un'amara fontana»; modulo presente anche in Petrarca, *R.V.F.*, CLXI, 4: «oi occhi miei, occhi non già, ma fonti» (Pétrarca); Lorenzo de' Medici, *Canz.*, CXXXII, 2-3: «agli occhi miei quei lacrimosi lumi, / che usciran sempre due perenni fiumi». -*vive fontane*: cioè perenni, continue. Cfr. Ovidio, *Met.*, III, 27 e *Fasti*, II, 251: «vivis fontibus»; Petrarca, *T.C.*, IV, 124: «rivi correnti di fontane vive» (Pércopo); Id., *R.V.F.*, CCCXXXII, 54: «chiuda omai queste due fonti di pianto»; Sannazaro, *Arc.*, IV, 15: «vivi fonti».

¹⁰⁶ -*O notte atra*: intendi, funesta, dolorosa. Cfr. Orazio, *Epodi*, X, 9: «Nec sidus atra nocte amicum adpareat»; Seneca, *Her. f.*, 282-283: «et quidquid atra nocte possessum latet / emitte tecum»; Petrarca, *Sen.*, I, 7.

¹⁰⁷ vv. 112-114, *O notte atra...le stelle in Ida*: «O notte funesta, crudele, o notte omicida! Come potesti assistere ad un tradimento che non fu maggiore di quello che videro le stelle nel cielo sovrastante il monte Ida?» -*Ida*: il monte Ida, l'odierno monte Kaz Daği, sito in Turchia. Nei pressi del monte, doveva sorgere l'antica città di Troia. Proprio al tradimento dei Greci, e soprattutto di Simone, cugino di Odisseo, che convinse i Troiani ad accettare il dono greco del cavallo di legno, doveva alludere Cariteo al verso 114, per quantificare appieno tutta la malvagità dell'inganno architettato a danno del Marchese. Infatti la citazione delle stelle rivela pienamente il riferimento dell'autore, che ricorda nelle parole i vv. 152-160 del II libro dell'*Eneide*: «Ille, dolis instructus et arte Pelasga, / sustulit exutas vinclis ad sidera palmas: / "Vos, aeterni ignes, et non violabile vestrum / testor numen" ait, "vos arae ensesque nefandi, / quos fugi, vittaeque deum, quas hostia gessi..."» (Pércopo). La notte del 7 settembre del 1495, il marchese Alfonso venne ucciso in un agguato: secondo l'accordo con i Francesi, Alfonso in cambio di un lauto pagamento avrebbe ottenuto le chiavi del monastero di Santa Croce. Il patto non venne rispettato da parte dei Francesi, che uccisero il marchese mentre, sul luogo dell'appuntamento, consegnava i soldi stabiliti per la trattativa. Per un approfondimento sulle fonti storiche cfr. E. Pércopo, *Le Rime volgari...* cit., vol. II, p. 314n. Guicciardini fornisce un asciutto resoconto dell'accaduto in *Storia d'Italia*, II, §10: «...e dipoi il poggio di Pizzifalcone, tenendosi per i francesi la fortezza posta in sulla sommità; alla quale per levare il soccorso, perché pigliandola arebbono potuto infestare di luogo eminente l'armata degli inimici, assaltorno le genti di Ferdinando il monasterio della Croce, ma ricevuto nell'accostarsi danno grande dall'artiglierie, disperati di ottenerlo per forza, si voltarono a ottenerlo per trattato, infelice a chi ne fu autore, perchè avendo uno moro che vi era dentro promesso fraudolentemente al marchese di Pescara, stato già suo padrone, di metterlo dentro, e perciò condottolo una notte in su una scala di legno appoggiata alle mura del monasterio a parlare seco, per stabilire l'ora e il modo di entrare la notte medesima, fu quivi con trattato doppio ammazzato con una freccia di una balestra che gli passò la gola».

¹⁰⁸ vv. 115-1120, *Mentre quel...Enea*: intendi 'Mentre quel valoroso eroe (Alfonso), pieno di coraggio, accerchiava la nuova fortezza dei nemici, con tutte le sue forze determinato a portare a termine l'impresa. A tali pericoli si esponeva che io con volto dimesso lo rimproverai, come fece Acate con il coraggioso Enea'.

con obsidion la nova arce premea¹¹⁰,
 con vertù pertinace¹¹¹ a l'opra intento,
 a tai perigli il bel corpo¹¹² offerea,
 ch'io l'increpai¹¹³ col mio volto dimesso¹¹⁴,
 qual fido Acate un animoso Enea¹¹⁵: 120
 «Perché sei, signor mio» gli dissi spesso¹¹⁶
 «sì prodigo d'una anima sì grande¹¹⁷?
 Perché sei sí crudel contra te stesso¹¹⁸?»
 Et egli a me: «Colui che sobrio prande¹¹⁹,

¹⁰⁹ -*forte eroe*: Il Marchese. Cfr. Virgilio, *Aen.*, VI, 169: «fortissimus heros»; ugualmente in Ovidio, *Met.*, X, 207; G. Pontano, *Urania*, IV, 235: «Forte oram pelagi observans danaei heros». -*pien d'ardimento*: vedi Boiardo, *Orl. inn.*, XIV, 57, 5: «cotale il saracin, pien d'ardimento».

¹¹⁰ *Con...premea*: “chiudeva d'assedio la nuova fortezza”. Verso preso di peso da Virgilio, *Aen.*, VIII, 647: «ingentique urbem obsidione premebat». -*obsidion*: latin., ‘assedio’. -*nova arce*: latin., ‘nuova rocca, fortezza’. Si riferisce al monastero di Santa Croce, in mano dei Francesi e posto sotto assedio dall'armata aragonese. Come nota giustamente anche Pércopo, forse l'aggettivo *novo*, potrebbe essere spiegato con la riqualificazione dell'area, da poco adibita a fortezza. Cfr. E. Pércopo, *Le Rime volgari...* cit., vol. II, p. 314. -*premea*: latin., ‘schiacciava, cingeva’.

¹¹¹ -*pertinace*: latin., ‘tenace’.

¹¹² -*bel corpo*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CXXVIII, 3: «bel corpo», anche in CXXV, 112, e CXXXV, 14.

¹¹³ -*increpai*: latin., ‘rimproverai’ (Pércopo). -*volto dimesso*: cfr. Stazio, *Theb.*, IV, 775: «reddid demisso Lemnia vultu».

¹¹⁴ L'io deve essere identificato con il poeta stesso (Pércopo); Cariteo aveva un rapporto speciale con Ferrandino e con Alfonso d'Avalos, primo capitano del re, come si deduce leggendo i molti versi dedicati a questi due personaggi nel suo canzoniere. In qualità di primo ministro, visse in prima persona tutte le vicende che portarono alla fine della dinastia, trovandosi a condividere con i protagonisti molti di quei momenti dolorosi. Da questo verso in poi, tutta la restante parte del canto segue fedelmente la narrazione sannazariana del medesimo episodio, resa nella *Visione in la morte dell'Illustrissimo Don Alfonso d'Avalo Marchese di Pescara*, in *Son. e canz.*, C; Gli stessi rimproveri si leggono anche in Sannazaro; cfr. i vv.53-55: «Non ti sovien che in quella piaggia aprica / stamane il tuo dir saggio mi riprese / de la pericolosa mia fatica?» (Pércopo). Il componimento di Sannazaro, come già notato (cfr. cap. II), per le molte somiglianze fra i due testi, potrebbe aver ispirato precedentemente il poeta, che si accinse all'inizio a comporre un analogo testo, sempre in terzine e sempre seguendo il modello delle visioni, per poi decidere, in un secondo momento di recuperare quei versi, magari non finiti, e di inserirli in un testo più ampio e con finalità maggiori. In assenza di fonti, manoscritti e testimoni del nostro è difficile ad oggi farsi un'idea certa del lavoro redazionale del poeta, in quanto tutta la sua produzione è pervenuta solo nell'edizione definitiva curata da Summonte.

¹¹⁵ -*fido Acate*: Acate, personaggio dell'*Eneide* di proverbiale fedeltà, compagno leale di Enea, con cui l'eroe intraprese e condivise il suo viaggio verso l'Italia. Ovviamente Cariteo rielabora da Virgilio, *Aen.*, VI, 158, «...cui fidus Achates» e VII, 521, «Aeneas Anchisiades et fidus Achates», ma anche in altri passi ritorna lo stesso epiteto associato ad Acate (Pércopo). -*animoso Enea*: cfr. *Ilias Latina*, 516-517: «Ingemit Aeneas curruque animosus ab alto / desilit...»

¹¹⁶ Cfr. Sannazaro, *Son. e canz.*, C, 95: «Signor mio,- dimandai- che cosa è questa?».

¹¹⁷ Cfr. Orazio, *Carmina*, I, 12, 37-38: «Regulum et Scauros animaeque magnae / prodigum Paulum» (Pércopo).

¹¹⁸ -*contro te stesso*: in riferimento al Marchese; cfr. Petrarca, *Sen.*, XVII, 2.

¹¹⁹ vv. 124-126, *Colui che sobrio...vivande*: ‘Colui che sobriamente si nutre al mensa della vita, successivamente alla mensa del cielo siede a tavola con Cristo e può gustare il cibo del Regno dei cieli’. In altre parole, Alfonso sta spiegando a Cariteo che coloro i quali conducono una vita breve saranno poi ricompensati con una vita eterna al fianco del Signore, partecipando dell'eternità e della Grazia divina.

ne la mensa regal¹²⁰ cena con Cristo 125
 e gusta dolci angeliche vivande¹²¹.
 Per gire in cielo, in terra or fama acquisto¹²²,
 non per viver tra voi, poco l'externo
 pregiando¹²³, il proprio ben solo conquisto¹²⁴.
 Fugge¹²⁵ l'irreparabil tempo eterno¹²⁶, 130

L'immagine scritturale è desunta da Iohannis, *Apc*, 19, 9: «Et dicit mihi scribe beati qui ad cenam nuptiarum agni vocati sunt» (Pércopo) e *ibid*, 17: «et vidi unum angelum stantem in sole et clamavit voce magna dicens omnibus avibus quae volabant per medium caeli venite congregamini ad cenam magnam Dei», ma anche Lc, 14, 15: «beatus qui manducabit panem in regno Dei» (Pércopo). Il concetto è espresso similmente in Dante, *Par.* XXIV, 4-6: «se per grazia di Dio questi preliba / di quel che cade della vostra mensa, / prima che morte tempo li prescriba» (Pércopo). Similmente Sannazaro in *Son. e canz.*, C, 133-150: «Pense che 'n questo eterno, immortal tempio, / che voi chiamate Ciel, sarà 'l mio ospizio / lontan dal viver basso, iniquo ed empio; / ove rivolto al nostro primo inizio, / volgerò in gioco i miei passati danni, non più soggetto a bruma et a solstizio. / Dunque in me non contate i giorni e gli anni, / c'assai son visso io già, se 'l viver mio, / dalli sudor s'estima e dagli affanni. / Temprate, egri mortai, vostro desio, / ché non la lunga età, ma i chiari gesti / ne bastan a schermir dal cieco oblio. / Gli anni son a fuggir sì lievi e presti, / ch'al fine altro non è, ch'un volger d'occhi / Questo che poi vi lassa afflitti e mesti. / Però, pria che l'offesa in voi trabocchi, Armate il petto incontra alla fortuna / ché vano è l'aspettar che'l colpo scocchi» (Pércopo). - *prande*: latin., 'pasce', 'si nutre'. Cfr. Dante, *Par.* XXV, 24: «laudando il cibo che là su li prande».

¹²⁰ Cfr: Ovidio, *Met.*, VI, 489: «regales epulae mensis et Bacchus in auro / ponitur»; ma anche Virgilio, *Aen.*, I, 686: «regalis inter mensas». Cfr. anche Pontano, *Parth.*, I, 22, 3-4, nonostante sia decisamente diversa la natura, amorosa, del componimento: «Hoc condimento coelestis mensa deorum / vescitur, iccirco gratior ambrosia est».

¹²¹ -*angeliche vivande*: il concetto è poi riutilizzato in *Pasca*, VI, 37-39: «Chi 'l tuo liquor bevendo, in terra prande, / lasciando il corpo venerato in ara, cena nel cielo angeliche vivande».

¹²² Nel IV canto dell'*Inferno*, Virgilio spiega a Dante, poco prima di incontrare gli spiriti magni del nobile castello del primo cerchio infernale, il motivo per cui alle anime meritevoli di fama e onore sia stato riservato da Dio un trattamento diverso, rispetto alla moltitudine di pagani, ospitati nel Limbo e vissuti prima della venuta del Redentore. Questi spiriti, che in terra si sono distinti per valore sono eroi, uomini di governo, scienziati, filosofi, poeti, tutte grandi figure che hanno meritato, nel giudizio di Dio, un luogo distinto dal resto dell'*Inferno* ed una pena diversa, del tutto spirituale. Cariteo riadopera, variandola leggermente, proprio la risposta che Virgilio dà a Dante, per spiegare il motivo della netta separazione di quelle anime meritevoli dal resto dei pagani. È proprio l'onore, il merito guadagnato in vita, che distingue queste anime agli occhi del Signore. Cfr *Inf.*, IV, 76-78: «...L'onorata nominanza / che di lor suona su nella vita, / grazia acquista in ciel che si li avanza». Cfr. anche Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, II, 18, 1-3: «Bene ha virtute chi desia l'onore / e lode dello ben che l'uomo acquista, / ché per la fama cresce più il valore»; Petrarca, *R.V.F.*, CCXCIII, 11: «d'acquistar fama».

¹²³ -*poco pregiando l'externo*: 'poco stimando le cose esteriori'. Cfr. Dante, *Par.*, XI, 40-41: «De l'un dirò, però che d'amendue / si dice l'un pregiando...»; Boccaccio, *Filostr.*, 37, 7: «nulla pregiando ogni altra che veduta».

¹²⁴ Evidente la derivazione dei versi 127-129 da Sannazaro, *Son. e canz.*, C, 75-78: «ché quella calda et eccessiva voglia, / che sempr'ebbi in mostrar l'intera fede, / non mi fe' pregiar la cara spoglia».

¹²⁵ vv. 127-129, *Per gire...solo conquisto*: 'Per andare in Paradiso, ora in vita cerco di conseguire la gloria, il mio interesse non è di vivere nel mondo, curandomi poco delle cose futili, cerco di conseguire l'unico bene (la salvezza di Dio)'. La meditazione sul tempo e sul correre della vita alla morte sembra essere presa di peso dai *Trionfi*. Cfr. Petrarca, *T.T.*, 118-120: «Così fuggendo il mondo seco volve / e mai si posa, né s'arresta o torna / fin che v'è ricondotti in poca polve», e 25-27: «ma 'l tempo è breve e nostra voglia è lunga: / però t'avisa, e 'l tuo dir stringi e frena / anzi ch'l giorno, già vicin, n'aggiunga»; cfr anche Id., *R.V.F.*, XXX, 13-14: «Ma perché vola il tempo et fuggon gli anni / sì ch'a la morte in un punto s'arriva».

talché ciascuno affatigar si deve
in dar la vita al nome sempiterno¹²⁷.
Col bel morir s'allunga il viver breve¹²⁸!
L'animo in corpo ignavo¹²⁹ è simigliante
al serpente, sepolto in alte neve¹³⁰. 135
Fortezza alta, viril mi spinge inante¹³¹!
In far questo vittor, sol io mi glorio»¹³².
Vibrando allora il braccio armisonante¹³³:
«Non sia che si ritenga entro 'l tentorio»¹³⁴
continuò, «ch'a cui Bellona arride¹³⁵, 140
non far bel fin, se muore nel letto, inglorio¹³⁶.

¹²⁶ -*irreparabil tempo eterno*: cfr. Virgilio, *Aen.*, X, 468-469: «stat sua cuique dies, breve et irreparabile tempus / ombibus est vitae: sed famam extendere» (Pércopo), anche in *Georg.*, III, 284: «Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus» (Pércopo). Similmente il poeta in *End.*, canz. XIII, 1-3, rivolto ad Alfonso d'Avalos per consolarlo della morte della madre Antonella d'Aquino. -*tempo eterno*: cfr. Boiardo, *Am. libri*, III, 44, 10: «tempo eterno».

¹²⁷ vv. 130-132, *Fugge...sempiterno*: 'Fugge irreparabilmente il tempo eterno, tanto che ognuno si deve adoperare nel rendere il proprio nome imperituro' (operazione quest'ultima possibile solo con il conseguimento della gloria e del valore). -*nome sempiterno*: latin., 'perenne'. Per il sistema di rime con ricorso alla rima ricca, *eterno* : *sempiterno*, spesso adoperato nelle liriche del nostro, vedi Boccaccio, *Filostr.*, 16, 2-4.

¹²⁸ Sembrerebbe derivare da una sentenza latina: «Vita hominis brevis; ideo honesta mors est immortalitas» (Pércopo). Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXVIII, 2: «viver breve», da cui riprende anche il sistema di rime *deve: breve: neve* (vv. 131-135). Cfr. *Ibidem*, XV, 6: «al camin lungo et al mio viver corto», ma la concezione, allora molto diffusa, della morte gloriosa come dispensatrice di fama si ritrova in *R.V.F.*, LIX, 15: «ma perché ben morendo honor s'acquista». -*bel morir*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, LXXXVI, 4.

¹²⁹ -*corpo ignavo*: cfr. Ovidio, *Ex Ponto*, I, V, 5: «Cernis ut ignavum corrumpant otia corpus».

¹³⁰ vv. 134-135, *L'animo...alta neve*: intendi 'L'anima nel corpo ignavo è intorpidita, addormentata, proprio come il serpente, in letargo, sotto l'alta neve'. Il discorso si ricollega al pensiero cristiano. Forse un'eco di *Inferno*, III, con la rappresentazione degli ignavi che in vita non provarono stimoli di nessun genere, appunto privi di reazioni proprio come sono gli animali a sangue freddo nel periodo invernale. - *alta neve*: cfr. Seneca, *Phaedra*, 613: «Non me per altas ire si iubeas nives»; ma vedi anche Orazio, *Carmina*, I, 9, 1: «Vides ut alta stet nive candidum». Cfr. anche Lorenzo de' Medici, *De summo bono*, VI: «Vola il disio, ma poi pigra s'infigne / l'alma».

¹³¹ -*fortezza viril*: cfr. Petrarca, *Sen.*, VIII, 3.

¹³² -*questo*: si riferisce al verso precedente, cioè 'nell'andare avanti con spirito alto e virile'; -*vittor*: vincitore; -*glorio*: latin., dal verbo deponente *glorior*, vantarsi, gloriarsi.

¹³³ -*Vibrando*: si intende il Marchese. Verso fortemente onomatopeico: il ricorso al verbo *vibrare* ci riconduce al suono metallico del cigolare delle maglie dell'armatura, così come l'aggettivo *armisonante*, leggi 'rumoreggiante di armi', suggerisce l'idea di un braccio proteso nell'aria, agitante un'arma rumorosa. Cfr. Virgilio, *Aen.*, XII, 431: «...hastamque coruscant», e 442: «telum immane manu quatiens...».

¹³⁴ -*tentorio*: latin., 'tenda', da *tentorium*, tipica tenda militare (Pércopo).

¹³⁵ Bellona: dea romana della guerra, come la stessa etimologia del nome suggerisce. -*bel fin*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CXL, 14: «che bel fin fa chi ben amando more»; ma vedi anche Sannazaro, *Disp.*, IX, 8: «ché assai bel fin fa chi fa morte rara» e *Son. e canz.*, XLI, 65: «ché bel fin è morir com'uom si trova». - *arride*: latin., 'sorride, asseconda'.

Volò¹³⁷ da l'arduo Eta al cielo Alcide¹³⁸,
 Memnone non morio nel pigro letto¹³⁹,
 né morio vecchio in piuma il gran Pelide¹⁴⁰!»
 Queste parole mi squarciarò il petto¹⁴¹, 145
 e dissi: «Augura meglio, o signor mio!
 e¹⁴² se teco¹⁴³ non hai di te rispetto,

¹³⁶ Principio ricorrente nella tradizione classica, secondo il quale l'uomo valoroso doveva morire combattendo. Cfr. Virgilio, *Aen.*, II, 316-317: «...furore iraque mentem / paecipitat pulchrumque mori succurrit in armis». – *inglorio*: latin., 'senza gloria'. Cfr. Virgilio, *Aen.*, X, 52-53: «positis inglorius armis / exigat hic aevom» (Péropo); cfr. anche Ovidio, *Tristia*, III, IV, 43-44: «Vive sine invidia, mollesque inglorius anno exige».

¹³⁷ vv. 142-144, *Volò da l'arduo...gran Pelide*: 'dall'ardente Eta ascese al cielo Ercole, né morì nel letto pigro Memnone, né il grande Achille morì vecchio adagiato sulle piume'. Gli eroi della tradizione classica sono rievocati per avvalorare l'esortazione a non sprecare il breve tempo della vita in un'esistenza indolente. La fama concede all'uomo una seconda vita eterna e l'uomo deve quindi adoperarsi con tutte le sue forze, fino all'ultimo, per ottenere la vera immortalità. È quanto si legge anche nella *Commedia*, nel rimprovero che Virgilio muove Dante, durante la discesa delle Malebolge, per esortarlo a proseguire il cammino con maggior lena; cfr. *Inf.*, XXIV, vv. 46-51: «"Omai convien che tu così ti spoltre", / disse 'l maestro; "ché, seggendo in piuma, / in fama non si vien, né sotto coltre; / senza la qual chi sua vita consuma, / cotal vestigio in terra di sé lascia, / qual fummo in aere e in acqua la schiuma». Cfr. anche quanto si legge in Lucrezio, V, 16-27: «Cum tamen his posset sine rebus uita manere, / ut fama est aliquas etiam nunc uiuere gentis. / At bene non poterat sine puro pectore uiui; / Quo magis hic merito nobis deus esse uidetur, / ex quo nunc etiam per magnas didita gentis / dulcia permulcent animos solacia uitae. / Herculis antistare autem si facta putabis, / longius a uera multo ratione ferere. / Quid Nemeaeus enim nobis nunc magnus hiatus / ille leonis obsesset et horrens Arcadius sus? / Denique quid Cretae taurus Lernaeeque pestis / Hydra uenenatis posset uallata colubris?».

¹³⁸ *Alcide*: Eracle o Ercole, secondo la mitologia romana, mitico eroe greco dalle origini divine, essendo figlio di Zeus e Alcmena, una comune mortale, sposata con Anfitrione. Il nome Alcide proviene dall'avo dell'eroe, Alceo. Tra i più noti eroi greci di tutti i tempi, Ercole, dopo le sue leggendarie imprese, tra cui le cosiddette dodici fatiche, fu accolto fra gli dei del cielo, proprio per aver meritato l'immortalità con le sue celebri gesta. Cfr. anche Orazio, *Odi*, III, 3, 9-10: «Hac arte Pollux et vagus Hercules / enisus arcis attigit igneus» (Péropo). Cfr. Fedro, *Fabulae*, IV, 12, 3: «Caelo receptus propter virtutem Hercules». – *arduo Eta*: il monte Oeta, in Tessaglia, famoso per aver ospitato sulla sua sommità il rogo di Ercole, predisposto dallo stesso eroe per porre fine, con la morte, alle atroci sofferenze, causate dal veleno di cui era stata intrisa la camicia donatagli da Deianira. Fu proprio sul monte Oeta che Ercole ascese al cielo per volere di Giove, venendo accolto al convito celeste degli dei (Cfr. Ovidio, *Met.*, IX, 134-272). Del momento di apoteosi di Ercole si ricorda Alfonso, impavido della morte.

¹³⁹ *Memnone*: re degli Etiopi, figlio di Titone e di Aurora. Uno dei personaggi dell'*Iliade*, giunto a Troia in soccorso di Priamo, dopo la morte di Ettore; uccise Antiloco e si batté anche con Achille, morendo eroicamente nel duello, tanto da essere poi elevato al cielo da Giove, o secondo altre tradizioni, tramutato in uccello, dopo la morte. – *pigro letto*: ipallage, in realtà pigro è riferito a Memnone; cfr. Sannazaro, *Arc.*, V, § 9: «al suono del quale ciascuno, lasciando il pigro letto, se apparecchiò con la biancheggiante alba a li novi piaceri».

¹⁴⁰ – *in piuma*: 'sedute comode'; cfr. *Inf.*, XXIV, 47-48: «che seggendo in piuma, / in fama non si vien, né sotto coltre» (Péropo). – *gran Pelide*: Achille; cercò di astenersi dalla partecipazione alla battaglia di Troia, ma smascherato da Ulisse, dovette partire, trovandovi la morte sul campo, nel noto duello con Ettore. Cfr. *Odi*, II, XVI, 29: «Abstulit clarum cita mors Achillem» (Péropo). Cfr. anche Sannazaro, *Son. e canz.*, LXXXIX, 61: «gran Pelide».

¹⁴¹ – *squarciarò il petto*: cfr. Petrarca, *T.C.*, I, 57: «ma squarciati ne porto il petto e' panni».

¹⁴² vv. 147-1149, *e se teco...in cieco oblio*: intendi 'e se non hai rispetto verso la tua persona, almeno risveglia l'amore paterno, che sembra assopito in una cieca dimenticanza, verso quei due occhi (o forse, verso i tuoi due figli), accesa dalla tua luce'.

risveglia almen l'amor paterno e pio¹⁴⁴
 in quei due lumi, accesi del tuo lume¹⁴⁵,
 l'amor, che par che dorma in cieco oblio¹⁴⁶!» 150
 «Credi affrenarmi» ei disse¹⁴⁷ «e più m'allume
 in dispregiar la vita¹⁴⁸, come or vedi,
 per incitare i figli¹⁴⁹ al bel costume¹⁵⁰.
 Di me ponno imparar fermare i pedi¹⁵¹
 sopra vertù, dagli altri la fortuna: 155
 ch'io sol li lascerò di gloria eredi»¹⁵².

¹⁴³ -*teco*: intendi 'in te'.

¹⁴⁴ -*amor paterno e pio*: cfr. Dante, *Par.*, XXVII, 35: «... rispose quello amor paterno»; cfr. Petrarca, *Vita sol.*, I, 2: «plenus amore pio».

¹⁴⁵ *In quei...lume*: intendi, 'verso quei due lumi, irradiati della tua luce'. Cfr. Cariteo, *End.*, son. CLXXXIII, 6: «E 'l lume, che dal tuo lume s'accese»; l'immagine sembra ripresa da Dante, *Par.*, V, 118-119: «del lume che per tutto il ciel si spazia / noi semo accesi». Il poeta sembrerebbe indicare gli occhi del figlio Ferrante Francesco, riprendendo Petrarca, *R.V.F.*, CLVI, 5: «et vidi lagrimar que' duo bei lumi»; ma cfr. anche CCIV, 7; CCLVIII, 1; CCCXI, 10. Secondo Pércopo i due lumi a cui Cariteo fa riferimento potrebbero anche essere i due figli del capitano, avuti dal matrimonio con Diana di Cordona. Nelle cronache del tempo però vi sono solo riferimenti al primogenito di Alfonso, il giovane marchese Ferrante Francesco, lodato dal Cariteo nel son. CLXXXIII, fatta eccezione per un unico documento vi sono degli accenni a un certo Giovanni, indicato come secondogenito del marchese Alfonso. Cfr. *Le Rime volgari...* cit., vol. II, p. 316.

¹⁴⁶ -*l'amor...oblio*: l'immagine sembra derivare dal ragionamento dantesco espresso in *Vita nova*, §XXI: «parole per le quali io mostrassi come per lei si sveglia questo Amore; e come non solamente si sveglia là ove dorme, ma là ove non è in potentia, ella, mirabilmente operando, lo fa venire», pensiero rielaborato poi da Petrarca in *R.V.F.*, CXXV, 6: «e desteriasi Amor là dov'or dorme». -*par che dorma*: il sintagma è stato utilizzato da Pulci, *Il Morg.*, XIX, 74, 3: «che par che dorma» e Boiardo, *Orl. inn.*, III, canto VIII, 66, 3: «Sì dolcemente par che colui dorma»; -*cieco oblio*: cfr. Sannazaro, *Son. e canz.*, C, 144: «cieco oblio».

¹⁴⁷ -*ei disse*: riprende la parola il Marchese.

¹⁴⁸ -*m'allume*: 'mi infiammi'. Cfr. Dante, *Par.*, XV, 76, «però che 'l sol che v'allumò e arse», e XX, 1, «Quando colui che tutto il mondo alluma»; Petrarca, *R.V.F.*, CLXXV, 12: «et così di lontan m' alluma e 'ncende». -*dispregiar la vita*: cfr. Dante, *Vita Nova*, §21, *Venite a 'ntender li sospiri miei*, 12: «e dispregiar talora questa vita».

¹⁴⁹ Il sostantivo «figli» al plurale sembra concordare con l'ipotesi che «i due lumi» del v. 149 possano essere i due figli di Alfonso, come sostenuto da Pércopo nel commento di quel passo.

¹⁵⁰ -*bel costume*: giusti comportamenti. Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CV, 66: «e 'l bel costume», da cui riprende anche il sistema di rime *lume : costume*; anche in Boccaccio, *Ninf.*, 275, 2: «e d'ogni bel costume chiara luce».

¹⁵¹ -*fermare i pedi*: tenere i piedi ben saldi, quindi anche appoggiarsi a qualcosa. Cfr. Ovidio, *Re. am.*, 215-216: «Flebis, et occurret desertae nomen amicae, / stabit et in media pes tibi saepe via»; Petrarca, *R.V.F.*, XV, 7, «fermo le piante sbigottito e smorto», e CVIII, 2, «ov' Amor vidi già fermar le piante».

¹⁵² vv. 154-156, *Di me...di gloria eredi*: cioè, 'Da me possono imparare a tenere saldi i piedi sulla virtù (intendi, ad affidarsi alla virtù), dagli altri possono imparare a tenere saldi i piedi sulla fortuna (e quindi, ad appoggiarsi alla fortuna), poiché io li lascerò solo eredi di gloria'. Il verbo «ponno», coniugato alla terza persona plurale, ci induce a pensare che Alfonso si stia riferendo a più di un figlio, avvalorando in tal modo l'ipotesi di Pércopo. Il passo ha come fonte diretta Virgilio, *Aen.*, XII, 435-439: «Disce, puer, virtutem ex me verumque laborem, / fortuna ex aliis. Nunc te mea dextera bello / defensum dabit et magna inter praemia ducet. / Tu facito, mox cum matura adoleverit aetas, / sis memore te animo repentem exempla tuorum / et pater Aeneas et avunculos excitet Hector» (Pércopo). -*ponno*: possono.

Quelle voci cignee¹⁵³, d'una in una,
rimaser fixe in quella parte, dove
con la memoria il senso si rauna¹⁵⁴.
Ch'or m'è dinanzi: io 'l veggio, io l'odo! or move 160
l'alte parole sue¹⁵⁵, di laude digne¹⁵⁶,
che nel cor mi saran sempre più nove!
Per lo silenzio poi de le maligne
stelle¹⁵⁷ s'udío la voce, atra e funesta¹⁵⁸:
«Mort'è quel gran Marchese Avelo, insigne!» 165
Qual uom che sogna cosa che l'infesta,
e sognando vorria che sogno fosse,
e pugna per destarsi, e non si desta;
tal io rimasi¹⁵⁹, e tanto mi commosse
quel mal, ch'io fui di me subito fora, 170
per la doglia mortal che mi percosse¹⁶⁰.

¹⁵³ vv. 157-159, *Quelle voci...si rauna*: 'Quelle ultime parole mi rimasero impresse nel cuore'. -*voci cignee*: 'ultime parole'; il motivo del canto del cigno morente costituisce uno dei temi cardine del primo canzoniere del Cariteo, *Endimio a la Luna*, raccolta di liriche tutte incentrate sul lamento dell'amante, condotto alla morte per il dolore di un amore non contraccambiato. In realtà il poeta si riallaccia alla tradizione classica, attingendo soprattutto da Ovidio. Cfr., infatti, in *End.*, son. VII, che nel primo canzoniere apriva la raccolta, vv. 12-14: «Io son pur come 'l cygno in mezzo a l'onde / che quando il fato il chiama al giorno extremo / alzando gli occhi al ciel cantando more» (Pércopo), anche Ovidio, *Er.*, VII, 1-2: «Sic ubi fata uocant, udis abiectus in herbis / ad uada Maeandri concinit albus olor» e Id., *Met.*, XIV, 430: «Carmina iam moriens canit exequialia cygnus»; il motivo è presente anche in Sannazaro, *Son. e canz.*, canz. IX, 11-13: «Quasi un languido cigno su per l'erbe; / ch'allor che morte il preme / gitta le voci estreme». Ma cfr. anche Boiardo, dove il *topos* è diffuso nelle liriche degli *Am. libri*.

¹⁵⁴ Cfr. Dante, *Inf.*, XXXII, 129: «Là 've il cervel si giuge con la nuca» (Pércopo). Cfr. anche *Inf.*, XV, 82-83: «Ché in la mente m'è fitta, ed or mi accora / la cara e buona imagine» (Pércopo).

¹⁵⁵ -*Or move l'alte parole sue*: cfr. Dante, *Purg.*, XXII, 25-26: «Queste parole Stazio mover fenno / un poco a riso pria»; -*alte parole*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCIV, 4: «che scorgi al cor l'alte parole sante».

¹⁵⁶ Cfr. Dante, *Purg.*, XX, 34-36: «'O anima che tanto ben favelle, / dimmi chi fosti', dissi, 'e perché sola / tu queste degne lode rinovelle»;

¹⁵⁷ -*per lo silenzio de*: allo stesso modo Sannazaro, *Arc.*, III, §3: «...andavamo per lo silenzio de la serena notte»; -*maligne stelle*: cfr. Properzio, *Elegiae*, II, 27, 4: «Quae sit stella homini commoda quaeque mala»; Sannazaro, *Son. e canz.*, XX, 9: «...ahi fera stella».

¹⁵⁸ -*voce atra, funesta*: cfr. Stazio, *Theb.*, VII, 785: «nunc voce suprema».

¹⁵⁹ vv. 166-171, *Qual uom...percossa*: l'immagine è ripresa chiaramente da *Inf.*, XXX, 136-140: «Qual è colui che suo dannaggio sogna, / che sognando desidera sognare, / sì quel ch'è, come non fosse, agogna, / tal mi fec'io, non possendo parlare» (Pércopo). -*pugna*: latin., combatte. -non si desta: cfr. Dante, *Inf.*, VI, 93-94: «Più non si desta / di qua dal suon de l'angelica tromba».

¹⁶⁰ vv. 169-171, *e tanto...percossa*: fin troppo evidente il rimando a *Inf.* V, 139-142: «Mentre che l'uno spirto questo disse, / l'altro piangea, sì che di pietade / io venni men così com'io morisse; / e caddi come corpo morto cade». Come Dante, colpito dalla troppa compassione per i due amanti, anche Cariteo viene colto da un fortissimo dolore alla notizia della morte del marchese Alfonso d'Avalos. Ripresi i sensi, il poeta si duole di non poter morire di dolore, essendo impossibile accettare un lutto così grave e doloroso.

Poi ch'io¹⁶¹ non fui del tutto extinto allora,
 che fortuna a virtù fe' sì gran torto,
 non si può dir che di dolor si mora¹⁶²!
 In quel punto io non fui vivo, né morto, 175
 ma di vita e di morte in tutto privo¹⁶³,
 perduto il mio presidio e 'l mio conforto¹⁶⁴.
 O gloria delle Muse¹⁶⁵, o di Gradivo¹⁶⁶
 invidia, o petto puro¹⁶⁷ e senza frode,
 per virtù sempiterno e redivivo¹⁶⁸; 180
 Alfonso, del mio onor fermo custode¹⁶⁹,
 se cosa alcuna¹⁷⁰ i miei versi potranno¹⁷¹,

Anche il sistema di rime *fosse : commosse: percosse* è tratto dalla *Commedia*: cfr. *Purg.*, XXX, 38-42. - *doglia mortal*: cfr. Angelo Galli, *Canzoniere*, CXXVIII, 6: «la mia, pur ne porto mortal doglia».

¹⁶¹ È il poeta a parlare e raccontare le proprie emozioni.

¹⁶² Allo stesso modo Petrarca in *R.V.F.*, CCLXXI, 4: «...né credo ch'uom di dolor mora» (Pércopo).

¹⁶³ vv. 175-176, *In quel punto...privo*: intendi 'in quel momento (quando appresi la notizia della morte di Alfonso) io non fui né vivo, né morto, ma mi sentii privo dell'uno e dell'altro stato'. Per esprimere il gran dolore provato alla notizia della morte del marchese, Cariteo ripensa allo sgomento e al brivido di terrore che percorse Dante alla visione orrenda di Lucifero. Per fornire al colto lettore, a cui si rivolge, una precisa idea dell'intensa sofferenza provata in quell'istante, chiama Dante come metro di paragone per quantificare il suo sconcerto dinanzi ad una notizia così inaspettata; cfr. *Inf.*, XXXIV, 25-28, da cui riprende anche il sistema di rime *privo: gradivo: redivivo*: «Io non mori', e non rimasi vivo: / pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno, / qual io divenni, d'uno e d'altro privo» (Pércopo); Vedi anche *R.V.F.*, XXIII, 89: «mezzo tutto quel di tra vivo e morto» (Pércopo). Ma la presenza del costrutto «in quel punto» riporta a Sannazaro; cfr. *Arc.*, VIII, § 35: «Io per me non so se morto in quel punto o vivo mi fusse», chiara ripresa dei vv. di *Inf.*, XXXIV, cit.

¹⁶⁴ -*l mio presidio*: latin., 'la mia difesa', 'protezione'. Locuzione ampiamente attestata nella tradizione latina; cfr. Orazio, *Carmina*, I, 1, 1: «O et presidium et dulce decus meum» (Pércopo). - *l mio conforto*: perifrasi con la quale più volte Dante nella *Commedia* appella Virgilio. Cfr. *Purg.*, III, 22: «e'l mio conforto»; *Purg.*, IX, 43; *Par.*, XVIII, 7-8 (Pércopo). Chiara, a questo punto, la funzione di guida che era stata demandata al Marchese, da parte del poeta bisognoso di protezione.

¹⁶⁵ Cfr. Boccaccio, *Am. visione*, V (a proposito di Dante): «gloria fu delle Muse mentre visse»; Sannazaro, *Arc.*, XI, §7: «Caracciolo, non picciola gloria de le volgari Muse».

¹⁶⁶ -*gradivo*: latin., epiteto solitamente attribuito a Marte. Cfr. Virgilio, *Aen.*, III, 35: «gradivomque patrem» e X, 542: «rex gradivus». Cfr. anche Ovidio, *Met.*, VI, 427: «...genus a magno ducentem forte Gradivo». L'autore anticipa brevemente il motivo dell'invidia di Marte nei confronti del Marchese; proprio da questo argomento muoverà il racconto del canto successivo.

¹⁶⁷ -*petto puro*: cfr. Lucrezio, V, 18: «At bene non poterat sine puro pectore uiui»; Orazio, *Saturae*, I, 6, 64: «Non patre praeclaro, sed uita et pectore puro»; Boccaccio, *Fiamm.*, §8: «Questo fu quel giorno nel quale primamente i venerei veleni contaminarono quel puro e casto petto».

¹⁶⁸ Anche per il re Alfonso vale il discorso sulla gloria sostenuto dal marchese d'Avalos. L'epica vittoria contro i Turchi ha regalato ad Alfonso una gloria imperitura, che neanche lo scorrere del tempo potrà cancellare.

¹⁶⁹ Il verso è stato riportato da una lirica di *End.*, son. CXXVIII, dedicata al Marchese (Pércopo).

¹⁷⁰ -*se cosa alcuna*: cfr. Dante, *Vita Nova*, 4, §6: «Ma tuttavia, di queste parole che teco ò ragionate, se alcuna cosa ne dicessi, dille nel modo...». Sannazaro, *Arc.*, VIII, §4: «Per la qual cosa (se luogo alcuno hanno i preghi miei) io ti prego...».

vivran sempre il tuo nome, onori e lode¹⁷².
Ai!, saggio animo, altero, or quale inganno,
qual arte, o qual maligno, iniquo ingegno¹⁷³ 185
ti trasse al caso, al mondo ingiuria e danno¹⁷⁴,
perpetuo pianto al re, d'imperio degno¹⁷⁵.

¹⁷¹ Cfr. Boccaccio, *Com.*, XLIV: «O deità sacra, parimenti de' cieli e della terra, se tu ad alcuno priego ti pieghi».

¹⁷² Cfr. Virgilio, *Aen.*, IX, 446-449: «Fortunati ambo! Siquid mea carmina possunt, / nulla dies umquam memori vos esime aevo, / dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum / accolet imperiumque pater Romanus habebit» (Pércopo); Ibidem, I, 607-610: «In freta dum fluvii current, dum monti bus umbrae / lustrabunt, convexa polus dum sidera pascet, / semper buono nomenque tuum laudesque manebant, quae me cumque vocant terrae» (Pércopo). Da Virgilio, Petrarca riprese il medesimo *topos* letterario, in *R.V.F.*, CCCXXVII, 12-14: «et se mie rime alcuna cosa ponno, / consacrata fra i nobili intellecti / fia del tuo nome qui memoria eterna»; Cfr. anche Ovidio, *Tristia*, I, 6, 35-36: «Quantumcumque tamen praeconia nostra ualebunt, / carminibus uiues tempus in omne meis». Sannazaro, *Son. e canz.*, VII, 12-14, «farei, ti te cantando, tal volume, / che fusse il nome tuo per mille carte / memoria al mondo sempiterna e lume», e LXXXIX, 92: «se tanto ai versi miei prometter lice»; Id., *Arc.*, XI^e, 157-160: «spero che sopra te non avrà possa / quel duro, eterno, inexcitabil sonno / d'averti chiusa in così poca fossa; / se tanto i versi miei prometter ponno».

¹⁷³ vv. 184-185, *Ai!*, *saggio...iniquo ingegno*: Si rivolge ad Alfonso, con il sintagma «saggio petto». Il passo è preso di peso da Sannazaro, *Son. e canz.*, C, 97-98: «E quel animo vasto e sì profondo/ iniqua frode in sì brev'ora oppresse». Cfr. anche, per la struttura del verso Petrarca, *R.V.F.*, CCXXI, 1: «Qual mio destin, qual forza o qual inganno» . *-maligno, iniquo ingegno*: cfr. Prudenzio, *Hamartigenia*, 189: «Et dolor ingenium subitus conclavi inquam».

¹⁷⁴ Ugualmente Sannazaro si rivolge al Marchese nel componimento dedicato alla commemorazione della sua morte. Cfr. *Son. e canz.*, C, 85-87: «O anima, diss'io nel ciel gradita, / qual forza ti ristrinse al duro varco, / che sì subito sei del corpo uscita», poco più avanti, ai vv. 97-99: «E quell'animo vasto, e sì profondo / iniqua frode in sì brev'ora oppresse, / col chiaro ingegno, a null'altro secondo» (Pércopo).

¹⁷⁵ *Al re d'imperio degno*: Ferrandino. Intendi '(Alfonso) causa di pianto senza fine per il re, degno di governare un impero'. Anche Sannazaro ci racconta delle preoccupazioni del re Ferrandino per le imprudenze del marchese d'Avalos. *-d'imperio degno*: cfr. *R.V.F.*, CCLXVII, 7: «alma real, dignitissima d'imperio» (Pércopo). La locuzione *d'imperio degno*, fu già utilizzata da Cariteo con riferimento ad Alfonso, duca di Calabria, in un sonetto, indirizzato al marchese Alfonso d'Avalos, risalente agli anni 1482-1484, dove chiedeva notizie del duca. Vedi *End.*, son. XCI, 5: «Che fa quel ch'oggi è sol d'imperio degno?». Il sintagma è poi presente anche nel son. CXIV, al v. 11; il componimento, rivolto ad un pontefice, fu composto in occasione della discesa di Carlo VIII del 1494, per esortare il papa a non accordarsi con i Francesi, affidando, invece, la difesa della città eterna ad un valoroso principe degli Aragona. Pércopo nell'analisi del sonetto crede che il testo sia indirizzato ad Alessandro VI e che il principe in questione possa essere identificato con Ferrandino, che nel 1494 si trovava nei pressi di Roma, essendo di ritorno dalla campagna di Romagna. Cfr. Pércopo, *Le Rime volgari...* cit, vol. II, *End.*, son. CXIV, p. 134.

CANTO III

Progenie alma di Iove, inclite Muse¹,
aprite il fonte lucido², che lava
le machie nel leteo rivo perfuse³!
L'invido Marte⁴ intento un dì mirava⁵
tra l'Aragonee squadre⁶ il gran Marchese, 5

¹ Il canto si apre con la tradizionale invocazione alla Muse per chiedere loro illuminazione e capacità creativa, essendosi innalzata la materia del componimento. Il poeta si ricollega alla tradizione dei poemi epici, con i quali intende direttamente gareggiare con la narrazione delle vicende che decretarono la morte del marchese Alfonso d'Avalos. -*progenie alma di Giove*: tutto il verso sembra molto vicino ad un verso del rifacimento dell'*Iliade* di Poliziano. Cfr. *Iliadis*, II, 496: «proles Iovis inclitya, Musae...». cfr. Valerio Flacco, *Arg.*, V, 550-551: «O Iovis alma / progenies...»; ma cfr. anche Catullo, *Carm.*, XXXIV, 6.

² vv. 1-2, *Progenie alma...fonte lucido*: 'Alma progenie di Giove, inclite Muse, fate scorrere le acque della fonte Castalia, grazie alle quali (quindi con la poesia, direttamente ispirata da quelle acque) è possibile lavare le macchie della storia, bagnate nel fiume della dimenticanza (intendi, attenuare gli eventi nefandi, eternandoli e nobilitandoli con l'altezza del canto). Ha riformulato Virgilio; cfr. *Aen.*, VII, 641-646: «Pandite nunc Helicon, deae, cantusque movete / qui bello exciti reges, quae quemque secutae / complerint campos acies, quibus Itala iam tum / floruerit terra alma uiris, quibus arserit armis; / et meministis enim, diuae, et memorare potestis; / ad nos uix tenuis famae perlabitur aura» (Pércopo). Alla fonte cara alle Muse accenna anche Petrarca, nell'*incipit* del suo poema epico; cfr. *Africa*, I, 4-6: «Hunc precor exhausto liceat mihi sugere fontem / ex Elicone sacrum, dulce mea cura, Sorores, / si vobis miranda cano...». -*fonte lucido*: cfr. Poliziano, *Iliadis*, II, 317: «fons lucidus». L'autore si riferisce alla fonte Castalia, sorgente cara ad Apollo e alle Muse, che per questa ragione erano chiamate anche Castalidi. I romani attribuirono alle acque della fonte la capacità di ispirare la creazione poetica. Cariteo invoca l'aiuto delle Muse, le sole capaci di far scorrere le acque dell'ispirazione poetica, rendendo, attraverso la bellezza delle sue opere, immortale l'autore, il cui spirito continuerà ad aleggiare nei versi della sua poesia. Il concetto della poesia esternatrice è un tema caro al poeta, più volte affrontato nei suoi versi.

³ -*Leteo rivo*: Il Lete, secondo la mitologia classica, fiume infernale della dimenticanza, le cui acque, ingerite, avevano il potere di far dimenticare ai defunti il loro passato. Cfr. Ovidio, *Met.*, II, 603: «rivus aquae Leethes». Cfr. Silio Italico, *Punica*, XIII, 554-555; cfr. Virgilio, *Aen.*, VI, 705. Dante, mentre attraversa il bosco del Paradiso terrestre, si imbatte nel fiume Lete, che anche nella *Commedia* ha la funzione di cancellare il ricordo del peccato: cfr. *Inf.*, XIV, 137-139, «Lethe vedrai, ma fuor di questa fossa; / Là, ove vanno l'anime a lavarsi, quando la colpa pentuta è rimossa», e *Purg.*, XXVIII, 130. Cfr. anche Sannazaro, *Arc.*, XII^c, 325: «se nel passar di Lete amor non perdesi». - *perfuse*: latin., 'bagnate'. Cfr. Virgilio, *Georg.*, I, 78: «Urunt Lethaeo perfusa papavera somno» (Pércopo).

⁴ -*invido*: latin., 'invidioso'. Cfr. Sannazaro, *Arc.*, X^c, 147: «il fiero Marte».

⁵ Episodio centrale del canto è la morte del Marchese, già raccontata con termini simili in un sonetto di *End.*, son. CLII, composto dopo la morte di Alfonso, quindi tra gli ultimi mesi del 1495 e il 1496. Nel testo sono esposti sinteticamente tutti passaggi basilari in cui è articolato l'episodio, rievocato nel canto con più largo respiro. Nel sonetto, senza accennare all'agguato di Pizzofalcone, l'autore riconduce il misfatto all'invidia di Marte, geloso delle capacità belliche dimostrate in guerra dal Marchese. Non riuscendo a vincere il cavaliere in duello, il dio ricorse all'inganno, uccidendolo di notte con uno strale. Ma, come sarà detto poi nel canto, l'anima del magnanimo Marchese, vittima della crudeltà di Marte, parteciperà della beatitudine del cielo, godendo della benevolenza di Dio. Cfr. *End.*, son. CLII (vedi cap. II, a cui rimando anche per un approfondimento sull'episodio).

che Pallade, più ch'altro, al mondo amava⁷.
Coverto d'arme fiammeggianti, accese⁸
d'un ardente splendor, d'oro e di smalto⁹,
e 'l cor li fulgurava intro¹⁰ l'arnese.
Levavalo il destrier di salto in salto¹¹, 10
e con gli spron l'abene eran sì pronte¹²,
che 'l facevan volar pe' l'aure¹³ in alto.
Qual nel Pegaso fu Bellerofonte¹⁴,

⁶ Tra le fila dell'esercito aragonese, Marte nota il valente marchese Alfonso, l'eroe prediletto di Atena. Nell'anno della morte del Marchese, il 1495, l'esercito che lo stesso comandava, in qualità di primo capitano del re, era impegnato nella campagna di riconquista dei territori meridionali contro le truppe francesi (Pércopo).

⁷ La fonte è Omero, *Il.*, V, 1-5. Nel rievocare la morte del marchese d'Avalos, trasfigurata nel duello tra il dio della guerra e il Marchese, Cariteo tenne presente, come lo stesso ci dice al v. 33 «e Marte sente un altro Diomede», soprattutto la narrazione omerica del mitico duello tra Diomede e Marte. Il V libro dell'*Iliade* è principalmente dedicato all'eroico re di Argo, e sin dall'inizio del canto il poeta non cela la diretta provenienza dei suoi versi, riprendendo esattamente l'*Iliade*. Per questo cita Minerva, allo stesso modo dell'*incipit* del V libro dell'*Iliade*, e sempre pertale ragione rappresenta il Marchese vestito di un'armatura rilucente, o per meglio dire, fiammeggiante. Cfr. Poliziano, *Iliadis*, V, 1-5: «Atque hic Tydidæ vires animumque Minerva / sufficit in cunctis celebrem quo redderet illum / argolicis, clarumque viro accumularet honorem. / Ardet inexpletum galea clypeoque coruscat / ignis agens flammâs...». –*più ch'altro, al mondo amava*: cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, XII, 64, 2: «Per quella cosa che più al mondo amava». Come nota M.G. CIANI, nel commento all'*Iliade* omerica, curata per la collana *Classici Utet* (vol. I, p. 272), «il paragone del guerriero con un astro vale a sottolineare l'*aristeia* di molti eroi. La similitudine insiste sulla luminosità, sulla luce fulgidissima, con termini che riflettono il, valore bivalente ed ambiguo della manifestazione luminosa. Lo “splendore guerriero” è a un tempo espressione di quella potenza eccezionale che gli dei concedono agli eroi; ed è un presagio sinistro e segnale di morte». La studiosa rimanda inoltre ad un altro intervento più esteso sull'argomento: cfr. Ead., *Phaos e termini affini nella poesia greca. Introduzione a una fenomenologia della luce*, Olschki, Firenze 1974.

⁸ Il Marchese viene presentato come il perfetto cavaliere rinascimentale: vestito di un'armatura splendente, ricoperta con decori d'oro e smaltata, cavalca leggiadro sul suo destriero. –*coverto d'armi*: cfr. Boccaccio, *Filoc.*, §LIX: «O giovane, coperto delle nuove armi». Cfr. anche Virgilio, *Aen.*, XI, 187: «Ter circum accensus cincti fulgentibus armis».

⁹ –*ardente splendore*: cfr. *Ilias latina*, 665: «Princeps Tydides fulgens ardentibus armis»; vedi anche Cino da Pistoia, *Poesie*, LXXIV, 6: «dalla quale esce un ardente splendore». –*di oro e di smalto*: anche S. Aquilano, *Le Rime*, LIV, 4: «Ancor che ornato sei di smalto e d'oro», che sicuramente si ispirò alla poesia del nostro. Per il sistema di rime *smalto* : *salto* : *alto* cfr. Petrarca, *R.V.F.*, LXX, 22-23.

¹⁰ –*intro*: latin., 'dentro'.

¹¹ –*di salto in salto*: cfr. Sannzaro, *Son. e canz.*, LXXV, 37: «cadendo poi di salto in salto», e LXXXVII, 14-15: «Questo è il camin che al ciel di salto in salto / conduce al fin con palma e con vittoria».

¹² vv. 11-12, *Et con gli...in alto*: intendi 'e le redini erano così in simbiosi con gli speroni che lo facevano cavalcare in alto per l'aria'. Con termini simili aveva celebrato Ferrandino nella canzone VII di *End.*; cfr. vv. 77-81: «Né l'ingegno ti manca, o forza, o ardire / ha regere l'aspro, indomito destriero / col freno, o con li sproni, in pugna o giostra, / sempre in ogni exercito si dimostra / il viso tuo leggiadro, grave, altiero». Cfr. anche Tibullo, *Elegiae*, III, 7, 90-91: «Aut quis equum celeremque arto compecere freno / possit et effusas tardo permettere habenas» –*abene*: latin., 'redini, briglie'.

¹³ –*aere*: latin., 'aria'.

¹⁴ *Bellerofonte*, eroe greco, figlio del re di Corinto. Il suo nome è solitamente legato a quello del suo mitico destriero Pegaso, che l'eroe era riuscito a domare grazie ad un morso d'oro ricevuto da Atena. Bellerofonte, con l'aiuto del suo cavallo, riuscì ad uccidere Chimera e sempre in groppa a Pegaso tentò

tal si mostrava; et eragli scolpito
 in cima all'elmo il carro di Fetonte¹⁵. 15
 Vedendol¹⁶ Marte allor forte e munito
 di fulgent'arme¹⁷, andar col cor quièto¹⁸
 per la planizie, presso al dolce lito,¹⁹
 lito napolitan²⁰ tranquillo e lieto²¹,

l'ascesa al cielo; per tale presunzione fu punito da Giove che aizzò Pegaso, disarcionando l'eroe. – *nel...tal*: leggi 'sul, in groppa a Pegaso, tale si mostrava'. Sono elogiate le doti di cavaliere di Alfonso, che portava egregiamente il suo destriero, tanto da ricordare il mitico Bellerofonte in groppa a Pegaso nel cielo. Cfr. Orazio, *Carmina*, III, 12, 7-8: «eques ipso melior / Bellerophonte...» (Pércopo).

¹⁵ Le armi nell'epica classica rivestono una funzione importante, in quanto costituiscono con le loro particolarità il primo elemento della caratterizzazione dell'eroe. Cariteo riprende l'uso dell'epica classica, descrivendocelo con il fine di identificare il guerriero; per tale ragione fornisce una descrizione dettagliata dell'armatura di Alfonso, lucente per i metalli adoperati e fregiata finemente. – *carro di Fetonte*: Fetonte, figlio del Sole e Climene. Mori fulminato da Giove per aver tentato di guidare il carro del sole. Cfr. Ovidio, *Met.*, II, 1-339. Cfr. Seneca, *Phaedra*, 1092: «Phaethonta currus». Entrambi i miti ricorrono insieme in Orazio, *Carmina*, IV, 11, 25-28: «Terret ambustus Phaethon avaras / spes, et exemplum grave praebet alces / Pegasus terrenum equitem gravatus / Bellerophontem».

¹⁶ -*vedendol*: Marte nota il Marchese.

¹⁷ Il verso sembra ispirato direttamente dal passo omerico. Cfr. Poliziano, *Iliadis*, V, 689: «Terrificamque manu quassat Mars impius hastam». Similmente in *Ilias latina*, 805-807: «Non valet ulterius cladem spectare suorum / Patroclus subitoque armis munitos Achillis / provolat et falsa conterret imagine Troas». – *fulgent'armi*: sintagma ricorrente nella tradizione classica. Cfr. ad esempio Virgilio, *Aen.*, XI, 187: «Ter circum accensos cincti fulgentibus armis», ma anche Ovidio, *Tristia*, III, 1, 34-35: «Singula dum miror, video fulgentibus armis / conspicuos postes tectaque digna deo»; Ripreso da Pontano, in *Urania*, IV, 841: «Hinc Rutulum manus, hinc fulgentibus Arcades armis».

¹⁸ vv. 18-22, *andar col cor...nitido Sebeto*: 'vedendolo Marte...andare, con il cuore sereno, per la pianura napoletana, vicino alla piacevole spiaggia, tranquilla e felice, dove il Sebeto congiunge le sue acque dolci a quelle salate del mare, venne (Marte) con sembianze diverse, ma...'. È un calco dall'*Iliade*, dove, poco prima dello scontro tra l'eroe e il dio, si ha una similitudine raffigurante una pianura con un corso di un fiume e la sua foce; l'immagine è inserita da Omero forse con il fine di quantificare l'improvviso stupore dell'eroe una volta riconosciuto lo stesso Marte in battaglia. Cfr. Omero, *Il.*, 594-598. Cfr. Poliziano, *Iliadis*, V, 691-695: «...tum vero aetolius heros / ut Martem agnovit, pavidus vestigia pressit. / Ceu quondam imbellis gradiens per plana viator / substitit ad fluvium, quum rauco murmure vidit / cogentem spumam, trepidusque repente refugit». Anche Cariteo, dopo aver descritto la terrificante immagine di Marte, ci riporta con la mente ad una pianura solcata dalle acque del fiume Sebeto, proprio in prossimità della sua foce. Colpisce il ricorso alla stessa situazione, che l'autore esplicitamente ripropone, anche se l'adattamento non è dei più felici. – *cor quièto*: vedi anche Pontano, *Urania*, III, 380: «...non corda quietem». Cfr. Lorenzo de' Medici, *Canz.*, CXX, 5: «Stassi lieto il tuo cor, quieto e mite»; Sannazaro, *Son. e canz.*, XIX, 11.

¹⁹ -*planizie*: latin., 'pianura'. – *dolce lito*: cfr. Boccaccio, *Am. visione*, XXIX, 47: «dolce lito». Poliziano, *Iliadis*, II, 361: «dulcissima litora».

²⁰ vv. 20-22, *lito Napolitan...nitido Sebeto*: il riferimento è alla foce del Sebeto, leggendario fiume della Campania, che anticamente con il suo corso divideva Napoli da Partenope. Le acque del Sebeto nascevano da una sorgente del monte Somma ed il suo letto scorreva nella zona ad est di Napoli. Questo mitico fiume, celebrato dai versi di Virgilio (cfr. *Aen.*, VII, 733-740) e Stazio (cfr. *Silvae*, I, 2, 260-263), ricordato anche da Columella (cfr. *De re rustica*, X, 134), è stato minato dalle numerose eruzioni, che hanno occluso alcune sorgenti, limitandone enormemente la portata, dalla costruzione di dighe e, infine, dallo sviluppo della città di Napoli, che ha prima ridimensionato e poi interrato il corso del fiume. Già Petrarca e Boccaccio, sulle orme di Virgilio, Tito Livio e Strabone, cercarono il fiume Sebeto, che in quel tempo doveva essere poco più che un rigagnolo. Il Sebeto nel XIV secolo fu largamente celebrato nei versi dei più importanti umanisti meridionali, Pontano, dedicò al fiume un'intera egloga, *Lepidina*, e

là dove giunger suol con l'onde salse²² 20
 le sue dolci acque il nitido Sebeto²³,
 venne²⁴ sotto mentite imagin false²⁵,
 ma fu ben conosciuto in un momento²⁶,
 ché trasformarsi in Cimbri non gli²⁷ valse²⁸.
 Seco portando orror, di morte ostento²⁹, 25
 corse conta 'l Marchese, il qual com'era
 d'alto cor, l'affrontò senza spavento³⁰.

Sannazaro, che nella XII prosa dell'*Arcadia* rievoca la zona dove scorreva il fiume come un luogo di delizie. Secondo le fonti, il Sebeto sfociava presso il ponte della Maddalena, in prossimità del mare, situato tra il borgo di San Giovanni a Teduccio e le mura della città. Anche Pércopo, individua il luogo indicato da Cariteo nella spiaggia presso il ponte della Maddalena. Cfr. *Le Rime volgari...* cit., vol. II, p. 320.

²¹ *-tranquillo e lieto*: similmente Sannazaro, descrive con gli aggettivi «bello e lieto» la zona dove presumibilmente scorreva il Sebeto. Cfr. *Arc.*, XI, §2: «...mi pareva fermamente essere nel bello e lieto piano che colui dicea, e vedere il placidissimo Sebeto, anzi il mio napolitano Tevere, in diversi canali discorrere per la erbosa campagna, e poi tutto insieme raccolto passare soavemente sotto le volte d'un picciolo ponticello, e senza strepito alcuno congiungersi col mare».

²² vv. 21-22, *là dove... dolci acque*: cfr. Lucrezio, VI, 894: «quod dulcis inter salsas intervomit undas»; Catullo, *Carm.*, LXIV, 6-7. Ma Lucrezio sembra essere combinato con Petrarca, *T.P.*, 163-164: «Era 'l trionfo dove l'onde salse / percoton Baia...», da cui riprende anche il sistema di rime valse : salse dei vv. 160-163.

²³ Similmente Sannazaro in *Arc.*, X^c, 16-18: «Amico, io fui tre Baie e 'l gran Vesuvio / nel lieto piano, ove col mar congiungersi / il bel Sebeto, accolto in picciol fluvio». Vedi anche Boccaccio, *Filoc.*, §40: «...là dove il Po le sue dolci acque mescola con le salse». *-dolci acque*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CXXVI, 1: «Chiare, fresche et dolci acque». Ma si veda anche Ovidio, che con espressione simile descrive la fusione delle acque fluviali con quelle marine presso la foce; cfr. *Met.*, XV, 285-286: «...non et Scythicis Hypanis fe montibus ortus, / qui fuerat dulcis, salibus vitiatur amaris?».

²⁴ *-venne*: Marte.

²⁵ vv. 22-24, *Venne sotto...non li valse*: 'Marte venne con sembianze diverse, ma fu riconosciuto immediatamente, poiché non lo aiutò l'assumere l'aspetto di Cimbri (quindi di un guerriero dell'esercito avversario)'. Come nell'*Iliade*, Marte si presenta con aspetto umano: cfr. Poliziano, *Iliadis*, V, 700-701: «...En nunc Mavors, en ille figuram / mortalem indutus». *-sotto mentite imagin*: cfr. Poliziano, *Rime*, CXXVI, 24: «gli suol mostrar sotto mentite forme». *-imagin false*: cfr. Boccaccio, *Am. visione*, XXIX, 14: «porgi con falsa immagine letizia».

²⁶ *-ben conosciuto*: cfr. Boccaccio, *Dec.*, V, 4: «e avendo ben conosciuto Ricciardo...». *-in un momento*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCLXXXIII, 5: «In un momento ogni mio ben m'ài tolto».

²⁷ Probabile errore di stampa; Summonte, Pércopo: *li* in luogo di *gli*.

²⁸ *Cimbri*: antico popolo germanico, forse di origine danese, che, insieme ai Teutoni, invasero l'impero romano verso la fine del II secolo a.C. L'autore fa riferimento alla componente multietnica dell'esercito francese, sicuramente riferendosi ai mercenari Alemanni. Cfr. *End.*, son. CLIII, 1-2: «Mentre che d'Aragona il sommo honore / tra Galli e Cymbri il suo destrier regira» (Pércopo). Cariteo, nel trasfigurare l'episodio dell'uccisione del Marchese, immagina che Marte abbia assunto le false sembianze di un soldato mercenario. La trasformazione si rivelò inutile, dal momento che Alfonso riconobbe subito di doversi scontrare non con un comune soldato, ma con Marte in persona. *-non li valse*: cfr. Boccaccio, *Am. visione*, XXXIV, 62: «e non li valse niente...».

²⁹ *-seco*: latin., 'con sé'. *-ostento*: latin., 'prodigio, portento di morte'.

³⁰ *-d'alto cor*: intendi 'di nobile, valoroso cuore'. Cfr. Dante, *Purg.*, XXVI, 72: «lo qual nelli alti cuor tosto s'attuta»; Petrarca, *R.V.F.*, CXXVII, 25: «fiamma d'amor che 'n cor alto s'edonna». *-senza spavento*: cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, VIII, 56, 1: «Solo è Ranaldo lui senza spavento». Cfr anche Seneca,

Al³¹ primo colpo Marte la cimera³²
gli fe' volar, né danno altro gli diede;
ma quel gli ruppe l'asta in la visera. 30
Poi sovra Marte volge³³, e chiaro vede³⁴
che contra Marte pugna, e nulla teme³⁵;
e Marte sente un altro Diomede³⁶.

Troades, 877. Ovidio, *Fasti*, I, 251. Continua il ritratto a tutto tondo che Cariteo fornisce del prode capitano: Alfonso, da valoroso cavaliere, nonostante abbia capito di doversi battere contro Marte, avanza coraggioso contro il peggiore dei nemici, portento di morte e orrore.

³¹ Inizia il racconto dell'epico duello tra Alfonso, redivivo Diomede, e Marte. È interessante notare la fusione tra l'epica classica e quella cavalleresca che Cariteo cerca di attuare in questi versi. Su un impianto narrativo mitologico, desunto principalmente dal V libro dell'*Iliade*, l'autore innesta la tradizione del racconto cavalleresco, che già nel XIV secolo, con Pulci e con Boiardo, poteva vantare una produzione volgare di un certo valore letterario. Cariteo utilizza la fonte classica dell'*Iliade*, rendendola in volgare con i moduli narrativi dell'epica cavalleresca, come si deduce dalle Le riprese di sintagmi o interi versi estrapolati dall'*Orlando* del Boiardo. Tutto la narrazione del duello ricalca il racconto omerico. Cfr. Omero, *Il.*, 850-860. Cfr. anche Poliziano, *Iliadis*, V, 985-994: «At postquam alterno ventum in certamina cursu est, / fulmineam princeps contendit protinus hastam / lora iugumque super saevo canamine Mavors, / quam prope exceptam dextra in diversa repellit / innocuamque rotis obliquat caesia Pallas. / Continuo aeratum Continuo aeratum Diomedes missile contra / exigit: ast inum directa cuspidis virgo / impellit ventrem, praeductaque texta penetrat, / et lacerat pulchrum teli violentia corpus; / Hinc hastam evellit...». vv. 28-29, *Al primo colpo...gli diede*: cfr. Poliziano, *Iliadis*, V, 16-19: «...sed cum vicina in proelia ventum est, / continuo Phegeus abducta missile dextra / contorquet supraque humerum fugit irrita laevum / cuspis et illaesum praetervolat...». -*al primo colpo*: frequente in Boiardo, *Orl. inn.*, cfr. ad esempio il canto VII, 25, 6: «Al primo colpo il getta de l'arcione»; cfr. anche Pulci, *Morg.*, VIII, 94, 3: «al primo colpo rimase codardo». -*cimera*: 'cimiero', figura in rilievo posta sull'elmo. Attraverso la sineddoche vuole indicare in realtà l'elmo. Cariteo ai vv. 14-15 di *Metamorfosi*, III, aveva informato il lettore che Alfonso portava un elmo decorato con l'effigie di Fetonte sul carro del Sole. In epoca rinascimentale il cimiero era molto importante, la sua funzione non era semplicemente decorativa. Spesso rappresentava i simboli delle famiglie nobiliari, altre volte le caratteristiche dei proprietari. In questo caso, Cariteo sceglie il mito di Fetonte, il figlio del Sole, che volle comportarsi come un Dio, perdendovi la vita; questo mito racchiude il significato del limite posto agli uomini, ma anche della loro ineluttabile caducità. La vicenda di Fetonte ricorda quella del Marchese, che, animato dalla voglia di conquistare il sommo bene, incurante delle conseguenze, si scontrò con il dio della guerra, superando il limite imposto agli uomini, e perdendo, proprio come il figlio del Sole, la vita come monito da parte di un dio.

³² -*al primo colpo*: frequente in Boiardo, *Orl. inn.*, cfr. ad esempio il canto VII, 25, 6: «Al primo colpo il getta de l'arcione»; cfr. anche Pulci, *Morg.*, VIII, 94, 3: «al primo colpo rimase codardo». -*cimera*: cimiero, figura in rilievo posta sull'elmo. Attraverso la sineddoche vuole indicare in realtà l'elmo. Cariteo ai vv. 14-15 di *Metamorfosi*, III, aveva informato il lettore che Alfonso portava un elmo decorato con l'effigie di Fetonte sul carro del Sole. In epoca rinascimentale il cimiero era molto importante, la sua funzione non era semplicemente decorativa. Spesso rappresentava i simboli delle famiglie nobiliari, altre volte le caratteristiche dei proprietari. In questo caso, Cariteo sceglie il mito di Fetonte, il figlio del Sole, che volle comportarsi come un Dio, perdendovi la vita; questo mito racchiude il significato del limite posto agli uomini, ma anche della loro ineluttabile caducità. La vicenda di Fetonte ricorda quella del Marchese, che, animato dalla voglia di conquistare il sommo bene, incurante delle conseguenze, si scontrò con il dio della guerra, superando il limite imposto agli uomini, e perdendo, proprio come il figlio del Sole, la vita.

³³ Cfr. Dante, *Purg.*, XXV, 70-71: «Lo motor primo a lui si volge lieto / sovra tant'arte di natura...».

³⁴ Cfr. Petrarca, *Tr. Fama*, I, 116: «...ché non chiaro si vede»; Boccaccio, *Rime*, CXVI, 4: «E nostri pensier sien chiaro discerni».

³⁵ Cfr. sempre Boiardo, *Am. libri*, I, 45, 8: «che nulla teme il freddo aspro e noioso», e *Orl. inn.*, XV, 10, 7: «lui nulla teme e i compagni conforta».

Allor si parte³⁷, e tanto grida e freme³⁸
 per gli alti, eterii spazii, immensi e ampi³⁹, 35
 quanto grida un million⁴⁰ d'uomini insieme.
 Tremaro l'Alpe e i largi itali campi⁴¹
 di tal fragore, e fure irato Giove⁴²;
 ond'arse il ciel seren⁴³ tutto di lampi⁴⁴.
 Venuto inanzi a quel, che 'l mondo move⁴⁵, 40
 incominciò l'armipotente idio⁴⁶:
 «Tu vedi, o padre, in terra or cose nove⁴⁷!
 Vedi⁴⁸ in contempto il tuo gran nume e 'l mio,

³⁶ Intendi 'e marte si riconosce un altro Diomede'. È esplicitamente rivelata la fonte del canto. *Diomede*: re di Argo, figlio di Tideo e Deipile. Partecipò alla guerra di Troia e fu con Achille fra gli eroi più valorosi. Si scontrò in duello con i maggiori guerrieri troiani, arrivando a ferire in battaglia anche Afrodite e Ares.

³⁷ vv. 34-36, *Allor si parte...d'uomini insieme*: l'immagine è presa di peso da un passo omerico. Cfr. Omero, *Il.*, V, 861-864. Cfr. anche Poliziano, *Iliadis*, V, 994-996: «Tum vero saucius altum / eiulat armipotens, quanto clamore novena / millia bellantum clament aut dena virorum». -*Allor si parte*: cfr. Guido Cavalcanti, *Rime*, XVI, 12: «Allor si parte ogni virtù da miei».

³⁸ -*grida e freme*: locuzione poi riutilizzata da Ariosto, in *Orlando furioso*, XVIII, 89, 3-4: «Chi li bestemmia, chi lor dietro freme / chi grida impicca, abrucia, squarta, ammazza»; Tasso, *Gerusalemme liberata*, XX, 3, 8: «-Dà- grida-il segno, invitto duce -, e freme».

³⁹Cfr. Seneca, *Medea*, 1026: «Per alta vade spatia sublime aetheris».

⁴⁰ Cariteo esagera il numero di voci: nella versione originale sono novemila (cfr. Omero, *Il.*, 858-859), nel riadattamento del mito operato da Cariteo, le voci ululanti diventano un milione (Pércopo).

⁴¹ vv. 37-39, *Tremaro l'Alpe...tutto di lampi*: i versi sembrano rielaborare da un passo delle *Georgiche*. Cfr. Virgilio, *Georg.*, I, 474-475: «Armorum sonitum toto Germania caelo / audiit, insolitis tremuerunt montibus Alpes», e 487-488: «Non alias caelo ceciderunt plura sereno / fulgura nec diri totiens arsere cometae» (Pércopo). L'immagine è presente anche in *End.*, canz. XIX, 64-64 (Pércopo)

⁴² -*fure*: intendi, ne fu di questo. -*irato Giove*: cfr. Seneca, *Hercules furens*, 932-933: «nullus irato Iove / exiliat ignis»; ma cfr. anche Ovidio, *Am.*, II, 5, 51-52: «...qualia possent / excutere irato tela trisulca Iovi». Per il sistema di rime *Giove : move* cfr. Dante, *Inf.*, XXXI, 92-96.

⁴³ -*ciel sereno*: cfr. Petrarca, *T.M.*, I, 153: «fatto avea in quella parte il ciel sereno»; Id., *R.V.F.*, CCCXII, 1: «Né per sereno ciel ir vaghe stelle».

⁴⁴ Anche nell'*Iliade*, dopo l'urlo potente di Marte, nel cielo si addensano le nuvole. Cfr. Omero, *Il.*, V, 862-863; Poliziano, *Iliadis*, V, 997-999: «Hic qualis coeli facies, quum nubibu atris / conditur in tenebras, sicco quas flamine ventus / contrahit humentes...».

⁴⁵ Nell'episodio omerico, il dio della guerra, dopo essere stato ferito da Diomede, sale in cielo per parlare con Giove. Giunto dinanzi al re degli dei, Marte si lamenta dell'accaduto, chiedendo al padre il motivo della sua indifferenza davanti a tali oltraggi. Cfr. Poliziano, *Iliadis*, V, 1006-1008: «Iupiter omnipotens, ecquid sceleris ista quietus / usque ferēs? Quotiens alternis numina divum / confligere odiis, humani germinis ergo!»

-*quel, che 'l mondo move*: con questa perifrasi Cariteo si riferisce a Dio; cfr. Dante, *Par.*, I, 1: «La gloria di colui che tutto move» (Pércopo); *Par.*, XXIV, 130-131; *Par.*, XXXIII, 145.

⁴⁶ -*armipotente idio*: Giove; l'epiteto sembra ricavato dalla versione dell'*Iliade* latina di Poliziano, che aveva designato Marte con l'aggettivo *armipotens*. Cfr. *Iliadis*, V, 995: «eiulat armipotens, quanto clamore novena».

⁴⁷ -*cose nove*: cfr. Dante, *Par.*, VII, 72: «a la virtute delle cose nove», da cui riprende anche il sistema di rime *move : piove : nove*, dei vv. 68-72.

vedimi ogni or più dispregiato in terra,
 che di mortali il più nocente e rio. 45
 Bellona ha fatto un altro dio di guerra⁴⁹,
 c'ha avuto ardir di me ferir nel viso⁵⁰,
 il cui nome i Briganti e i Cimbri atterra⁵¹.
 E, s'io non fusse dio, mi avrebbe ucciso⁵²!»
 Tacque e si fece allor tutto vermiglio, 50
 tanto che nullo in ciel contenne il riso⁵³.
 Ma quel, che col fulgente superciglio
 tempra degli elementi il moto vario⁵⁴,
 rispuose irato a l'indignato figlio⁵⁵:

⁴⁸ Vv. 43-45, vedi in contempto...nocente e rio: intendi 'Vedi in disprezzo la tua grande autorità divina e la mia, mi vedi ad ogni ora dispregiato di più del più nocente e malvagio dei mortali'; -*contempto*: latin., 'spregio, disprezzo'. -*gran nume*: latin., intendi 'divinità'. Locuzione latina molto frequente. Cfr. Lucrezio, VI, 1270-1271: «Nec iam religio diuum nec numina magni / pendebantur enim...»; Virgilio, *Aen.*, II, 623: «numina magna deum».

⁴⁹ Alfonso viene considerato un nuovo Marte.

⁵⁰ Cfr. Poliziano, *Iliadis*, V, 1017-1019: «Nam Venerem extremae collisam margine palmae / perculit; inde mihi, violenti daemonis instar, / congressus telo est...». -*C'ha avuto ardir*: cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, III, 24, 4: «Che ha avuto ardir a sturbar la mia festa».

⁵¹ Cariteo si riferisce ai mercenari dell'esercito di Carlo VIII, timorosi delle azioni del valente Marchese. Similmente in *Pascaa*, V, 150: «Che, già da mo Briganti, & Cymbri atterra!». La fonte è Petrarca, *T.F.*, I, 109: «Mario poi, che Iugurta e' Cimbri atterra». *Briganti*: come nota Pércopo, il poeta allude agli Svizzeri, mercenari al servizio dell'esercito francese, così chiamati dall'antica cittadina romana Brigantium, l'odierna Bregenz, situata presso il lago di Costanza, anticamente denominato *Lacus Brigantinus*. Prima di essere conquistata dai Romani, la città era un'importante roccaforte celtica, dal nome Brigation. Nel 259-260 fu conquistata dagli Alemanni. Cfr. Pontano, *Urania*, V, 221: «quibus et fera regna Brigantum»; Id., *De hort. Hesp.*, I, 329-330: «O felix obitu, quae non violenta Brigantum / perpessa imperia...» (Pércopo); Id., *Ecl.*, IV, 154: «Surripiunt fures, ah, monstra pudenda Brigantum» (Pércopo). *Cimbri*: Alemanni; cfr. *Metamorfosi*, III, 24.

⁵² Cfr. Omero, *Il.*, V, 880-882; Poliziano, *Iliadis*, V, 1019-1022: «...Sed enim discrimina cursu / evasi. Quod ni mea sors impervia leto / lege foret superum, diris cruciatibus ictus / inter defunctos penetrassem in Tartara manes».

⁵³ L'umiliazione del superbo dio della guerra, che per l'imbarazzo dell'offesa subita da un mortale diviene addirittura vermiglio, suscita il riso sulla vetta del monte Olimpo. Il precedente si può ravvisare in Ovidio, *Met.*, IV, 188-189: «Superi risere diuque / haec fuit in toto notissima fabula caelo» (Pércopo); Su una comune memoria letteraria agirono Pontano, *Urania*, III, 502, «Riserunt Superi, et plausum cava tecta dedere» e G. Altilio, *Carmina*, I, 82: «...risit Olympus».

⁵⁴ vv. 52-53, *Ma quel...moto vario*: Giove. Allo stesso modo si era espresso Cariteo, in *End.*, canz. VI, 47-49: «L'unico padre e dio d'huomini & divi, / che tempra col suo grave superciglio / foco, aria, terra & i rivi»; Cfr. Petrarca, *T.E.*, 55-56: «Quei che 'l mondo governa pur col ciglio, / che conturba et acqueta gli alimenti»; Id., *R.V.F.*, CCCLXIII, 13; Dante, *Par.*, I, 74. La fonte classica può ravvisarsi in Orazio, *Carm.*, I, 12, 15-16, «Qui mare ac terras uariisque mundum / temperat horis?», e III, 1, 6-8, «Reges in ipsos imperium est Iovis, / clari giganteo triumpho, / cuncta supercilio moventis» (Pércopo); similmente Virgilio, *Aen.*, IX, 106 e X, 115; -*tempra...vario*: tempra, intendi 'accorda'; cfr. Petrarca, *T.M.*, I, 70-71: «Come piace al Signor che'n cielo stassi, / et indi regge e tempra l'universo». Molto vicino all'espressione adoperata da Sannazaro in *Arc.*, V^c, 25-26: «temprando gli elementi / col suon de' novi inusitati accenti»; Id., *Son. e canz.*, LXIX, 65-68.

«Nume⁵⁶ non è nel ciel, che più contrario 55
 che 'l tuo mi sia, né più d'ira cagione,
 ché mi sei figlio, e pur sempre avversario.
 Ben mostri che⁵⁷ dall'aspra, impia Giunone⁵⁸,
 e mia soro e moglier⁵⁹, nascesti, avversa
 al mio voler, non men ch'a la ragione. 60
 Ma, benché tua natura è sì perversa⁶⁰,
 poiché mi sei figliuol, conven ch'io assenta⁶¹
 ad opra dal mio petto assai diversa⁶².
 Or va⁶³, del tuo furore il freno allenta!⁶⁴»
 Così disse⁶⁵, e colui⁶⁶ più non contende⁶⁷ 65

⁵⁵ Cfr. Poliziano, *Iliadis*, V, 1023-1024: «Talia dicentem, iam dudum lumine torvo / defigit genitor, tum contra ita farier infit». Cfr. anche De Jennaro, *Rime*, LI, 5-6: «L'aura soave al mio pregar risponde / irata, sibillando, prona e sperta». –*l'indignato figlio*: cfr. Stazio, *Theb.*, XI, 304: «...tanto indignissime nato».

⁵⁶ vv. 55-60, Nume...ragione: 'Non vi è dio in cielo che mi sia più invisio di te, né che mi dia più motivi per adirarmi, benché tu mi sia figlio, e nonostante questo anche avversario. Ben dimostri che dell'aspra e impia Giunone, mia sorella e moglie, nascesti, contraria ai miei ordini, nonché alla ragione'. Cfr. Omero, *Il.*, V, 884-889; Poliziano, *Iliadis*, V, 1026-1030: «unum te ex omnibus odi / caelitibus, rutili quot sustinet axis Olympi: / semper enim strages rixas et proelia et arma / mente agitas, matrisque tibi intolerabilis haeret / Iunonis furor et rabidae vis effera mentis»;

⁵⁷ -*Ben mostri che*: cfr. Tebaldeo, *Rime*, LXXXI, 4: «Ben mostri che de nui hai poca cura»; F. Gallo, *Rime*, LV, 76: «Ben mostri essar Filen, di fede or zoppo».

⁵⁸ -*aspra, impia Giunone*: cfr. Virgilio, *Aen.*, I, 279: «aspera Iuno»; Properzio, *Elegiae*, IV, 73: «...cui iam favet aspera Iuno»; *Ibidem*, VII, 287: «Saeva Iovis coniunx aurasque invecta tenebat» (Pércopo); Ovidio, *Met.*, IX, 199: «Saeva Iovis coniunx».

⁵⁹ Cfr. Virgilio, *Aen.*, I, 46-47: «regina Iovisque / et soror et coniunx» (Pércopo); Ovidio, *Met.*, XIII, 574: «...et ipsa Iovis coniunxque sororque». Orazio, *Carm.*, III, 3, 64: «Coniuge me Iovis et sorore». –*soro*: latin., 'sorella'.

⁶⁰ vv. 61-63, *Ma, benché...assai diversa*: intendi, 'Ma, nonostante la tua natura così malvagia, dal momento che sei mio figlio, è necessario che io acconsenta ad un'azione molto lontana dal mio cuore'. Giove, nonostante sia decisamente contrario alla richiesta di Marte, non può esimersi dall'accontentare il figlio, essendo stata offesa la sua stessa natura divina. Cfr. Omero, *Il.*, V, 894-898. Cfr. anche Sacchetti, *Trecentonovelle*, CCXII: «io ho una natura sì perversa, che spesse volte io divento lupo...»; Tebaldeo, *Rime*, XLI, 9: «Ben fu troppo Natura empia e perversa».

⁶¹ -*assenta*: latin., 'acconsenta' (Pércopo).

⁶² -*assai diversa*: cfr. Boccaccio, *Filoc.*, V, §28: «E con voce da questa assai diversa seguì queste altre parole».

⁶³ -*or va*: Giove rivolto a Marte. Espressione tipicamente dantesca. Nella *Commedia* si ritrova diverse volte, come nelle altre opere dell'Alighieri. Cfr. ad esempio *Inf.*, II, 139: «Or va, ch'un sol volere è d'ambidue».

⁶⁴ -*il freno allenta*: vedi Poliziano, *Stanze*, I, 1, 2: «della città che 'l freno allenta e stringe»; Petrarca, *Ep. metr.*, I, 10, 48: «...calcar rabidis et frena remittit». Boiardo, *Am. libri.*, II, XCVI, 1-2: «Ben cognosco oramai che il mio furore / non ha più freno on di ragion obietto». –*in terra scende*: cfr. Guittone d'Arezzo, *Rime*, CLXVI, 6: «reconvertese 'n acqua e 'n terra scende», da cui riprende anche il sistema di rime *scende* : *offende* dei 6-8.

⁶⁵ -*Così disse*: 'Giove, così si era espresso'. Modulo narrativo assiduo nella *Commedia*, ma utilizzato largamente da Boccaccio. Cfr. *Inf.*, IX, 58: «Così disse 'l maestro»; Boccaccio, *Filoc.*, I, §1: «e così disse»; *Id.*, *Dec.*, *Introduzione*: «ai quali ella disse così».

de di, ma corre a l'arte fraudolenta⁶⁸.
 D'invidia pieno, e d'ira, in terra scende⁶⁹,
 prendendo in compagnia maligna sorte⁷⁰,
 che va con lui, quando i migliori offende⁷¹.
 E vedendo il marchese invitto e forte⁷², 70
 sotto l'insidie de la notte incerta⁷³,
 gli dié⁷⁴ da lunge⁷⁵ inopitata⁷⁶ morte.

⁶⁶ vv. 65-66, e colui...fraudolenta: 'e Marte non combatte più alla luce del solo (scopertamente), ma ricorre alla frode'.

⁶⁷ -*contende*: latin., 'gareggiare' (Pércopo), 'combattere'. Da intendersi con riferimento a di, giorno. Pércopo spiega questo passaggio con l'intenzione, da parte del Cariteo, di indicare che il Marchese venne ucciso di notte. Per questo è detto che Marte abbandona l'idea di gareggiare di giorno, risolvendo di ricorrere all'inganno. Cfr. Sannazaro, *Arc.* IX^c, 139: «Mal fa chi contra al ciel pugna o contende».

⁶⁸ -*arte fraudolenta*: cfr. Dante, *Inf.*, XXVI, 61: «Piangevisi entro l'arte ...»; può darsi che Cariteo con la specificazione di 'arte' abbia accennato all'episodio dell'inganno del cavallo di Troia, l'archetipo di tutte le frodi, narrato da Dante nel canto XXVI dell'*Inferno*. Anche il periodo in cui si verificarono entrambi gli eventi coincide, in quanto entrambi avvennero di notte, lasso di tempo che il poeta sente di dover sottolineare. Anche nel sonetto CLII di *End.*, dedicato alla rievocazione di questo episodio, l'inganno è appellato come *arte fraudolenta*. Il sonetto, composto sicuramente a ridosso di questo luttuoso evento, venne poi ripreso a distanza di anni nella rielaborazione degli avvenimenti, operata nelle *Metamorfosi*; partendo proprio da questo testo il poeta ampliò l'episodio, rispettandone però i punti cardine, che nel sonetto, proprio per la sua sinteticità, sono messi ben in evidenza. Il ricorso alle stesse immagini, ai termini identici e agli stessi epiteti, così come alle parole messe in rima, sono ulteriori elementi che confermano la redazione primaria del sonetto e la stesura successiva del canto.

⁶⁹ -*D'invidia pieno, e d'ira*: cfr. Dante, *Par.*, XXXII, 157: «poi di sospetto pieno e d'ira crudo»; Petrarca, *R.V.F.*, XXXVII, 82: «d'invidia molta ir pieno»; Boiardo, *Orl. inn.*, XXIII, 32, 1: «Aquilante de orgoglio e d'ira pieno»;

⁷⁰ Per la struttura del verso cfr. F. Gallo, *Rime (a Caterina Cornaro)*, II, 76-77: «quando in mia compagnia sorte condusse / di quella alta prosapia». -*maligna sorte*: cfr. Petrarca, *Buc.*, V, 50-51: «Cui numquam speranda quies; nos sorte maligna / vivere per silva ulla vix possumus arte»; Sannazaro, *Arc.*, XI^c, 26: «per aspra sorte», ma anche Id., *Son. e canz.*, XXVII, 7: «tra prosperi successi avversa sorte».

⁷¹ Cfr. Dante, *Inf.*, XVIII, 97: «Con lui sen va chi da tal parte inganna».

⁷² -*invitto e forte*: questa coppia di aggettivi è spesso usata dal poeta. Cfr. in *End.*, canz. III, 35; canz. VII, 56; canz. IX, 23; canz. XVI, 71. Nel son. CLII, si ha la presenza degli attributi «horrendo e forte», con riferimento a Marte, invidioso di Alfonso. Tra le possibili fonti sembra più vicino al Petrarca, in *T.F.*, II, 82-84: «Poi quel buon Iuda, a cui nesun pò tòrre / le sue leggi paterne, invitto e franco / come uom che per giustizia a morte corre»; Tebaldeo, *Rime*, CCLV, 120: «de quei dui gran roman' più forte e invitto».

⁷³ La mancanza di luce, tipica della notte, rende le ore notturne pericolose, soprattutto in ambienti rischiarati solo dalla luce della Luna, come potevano essere di notte le città o i borghi cinquecenteschi. Cfr. Virgilio, *Aen.*, VI, 268-272: «Ibant obscuri sola sub nocte per umbram / perque domos Ditis vacua set inania regna, / quale per incertam luna sub luce maligna / est inter in silvis, ubi caelum condidit umbra / Iuppiter et rebus nox abstulit atra colorem»; Id., *Georg.* I, 426: «hora, neque insidiis noctis capiere serena»; cfr. Dante, *Par.*, XXIII, 3: «la notte che le cose ci nasconde»; Boccaccio, *Gen.*, VI, §14: «Eum scilicet nocte ad tentorium Achillis accessisse, eumque dormientem iuvenisse, adeo ut eum occidere potuisset». Pontano, *Ecl.*, V, 80-83: «Parve Amor, heu deserte Amor, heu puer une sub umbra, / nec comes aut custos, non tibi mater adest, / fraudes insidia eque assunt, male credit silvis, / ah sopor, ah tanto conscia ripa dolo»;

⁷⁴ -*li dié*: Marte al marchese Alfonso.

⁷⁵ -*da lunge*: da lontano, espressione tipicamente petrarchesca e frequente nella poesia delle origini. Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, LI, 1-2: «Poco era ad appressarsi agli occhi miei / la luce che da lunge gli abbarbaglia». L'accenno alla freccia che da lontano prese il Marchese alla gola, si legge anche in Sannazaro, nel

Subito fu la frode scoperta⁷⁷,
ché non fu quella impresa d'uom mortale⁷⁸,
né d'esso Marte ancora in pugna aperta. 75
Nasconda pur quel clandestino strale⁷⁹,
ché quel⁸⁰, tradito in notte insidiosa⁸¹,
lo vince in ciel, ché 'n ciel fraude non vale⁸²!
Or ti conforta⁸³, o mente dolorosa⁸⁴:
ché la morte di quei, che son fattura 80

componimento dedicato allo stesso personaggio. Cfr. *Son. e canz.*, C, 107-108: «è 'l segno che lasciò l'empia saetta, / c'al mio punto fatal volò sì presta». In questo verso si può cogliere un'allusione alle modalità del che proprio in quegli anni stavano mutando radicalmente. Il Marchese, non a caso, non viene ferito con un pugnale o con una spada, tipiche armi del duello medievale; nella realtà, così come nella finzione letteraria architettata da Cariteo, viene colpito alla gola da una freccia, scagliata da lontano, circostanza che l'autore non a caso sottolinea. Inoltre il sottrarsi di Marte al duello, la scelta di colpire da lontano Alfonso, ricorrendo per altro ad un inganno per assicurarsi la presenza della vittima di notte, sono tutti indizi che l'autore dissemina per connotare in maniera negativa il dio della guerra, simbolo del male e della frode, incapace di vincere con uno scontro onesto il capitano. Facile comprendere come la caratterizzazione negativa dell'antagonista Marte sia un ulteriore espediente per omaggiare ancora una volta la figura del Marchese, le cui doti, fisiche e morali, lo rendono invincibile anche per un dio, costretto, come in questo caso, a ricorrere all'inganno. -inopinata: latin., inaspettata. Cfr. Silio Italico, *Punica*, VII, 134-135: «Atque inopinatadetur circumdare fraude, / nunc nocturna parat caecae celanti bus umbris».

⁷⁶ -*inopinata*: latin., 'inaspettata'. Cfr. Silio Italico, *Punica*, VII, 134-135: «Atque inopinatadetur circumdare fraude, / nunc nocturna parat caecae celanti bus umbris».

⁷⁷ Anche Sannazaro parla di frode: cfr. *Son. e canz.*, C, 97-98: «e quell'animo vasto e sì profondo / iniqua frode in sì brev'ora oppresse».

⁷⁸ Lo scontro tra il Marchese e il dio della guerra non avviene in battaglia aperta. Marte, dopo essere stato ferito in duello da Alfonso, desideroso solo della vendetta, abbandona lo scontro diretto, per colpire, celato dall'ombra della notte, scorrettamente colui che l'aveva sfidato. -*d'uom mortale*: per il sintagma cfr. Petrarca, *T.P.*, 7-9, di cui riprende lo stesso sistema di rime: «ché s'io veggio d'un arco e d'uno strale / Febo percosso e 'l giovane Abido, / l'un detto deo, l'atro uom puro mortale». Ma cfr. Petrarca anche per il sistema di rime *vale* : *strale* : *mortale*, *R.V.F.*, CCXLI, 1-5; Id., *Ep. metr.*, III, 27, 51-52; Sannazaro, *Son. e canz.*, XCII, 10: «se questi è uom mortale»; Pontano, *Carminum appendix*, X, 22. Tra le fonti classiche cfr. Lucrezio, I, 67.

⁷⁹ -*nasconda pur*: Marte. -*clandestino strale*: Marte da lontano scaglia la freccia della belestria, in modo tale che il colpo arrivi in maniera del tutto imprevedibile. (Pércopo) In questo verso abbiamo una insolita raffigurazione del dio Marte, che viene rappresentato con l'iconografia classica del dio Amore, solitamente ritratto nell'atto di lanciare il suo dardo, lontano dagli amanti. Non a caso, il termine *strale*, scelto dal poeta, attinge direttamente dal repertorio della poesia due-trecentesca, incentrata maggiormente sulla lirica d'amore.

⁸⁰ -*quel*: il marchese Alfonso. vv. 76-78, 'Marte nasconda anche la freccia clandestina, perché nil Marchese, ucciso nella notte piena di insidie, lo vince in cielo, poiché in quel luogo non vale l'inganno'.

⁸¹ Cariteo non perde occasione per sottolineare che Alfonso d'Avalos venne attirato sulle mura della fortezza di Pizzofalcone con un inganno.

⁸² Il verso coincide con quello conclusivo del sonetto CLII di *End.*, 14. Cfr. Seneca, *Herc. f.*, 69-70: «et posse caelum viribus vinci suis / didicit ferendo».

⁸³ Cfr. Dante, *Purg.*, X, 92: «Or ti conforta»; Similmente nel sonetto CXVIII di *End.*, al v. 12 si legge: «Hor non t'affliggere, alma dolorosa» (Pércopo).

⁸⁴ Cfr. Dante, *Vita Nova*, XIII, *Se' tu colui ch'ài tractato sovente*, 8: «puncto celar la dolorosa mente»; Guittone d'Arezzo, *Rime*, CXXXI, 1: «La dolorosa mente, che eo porto»; Boccaccio, *Filoc.*, III, §11: «però che altro pensiero che di voi m'occupa la dolorosa mente».

santa de Dio⁸⁵, nel ciel è preziosa⁸⁶.
Sovente assale i buon morte immatura⁸⁷,
ché 'l ciel non vuol che l'alma pia⁸⁸ sostegna
guerra intestina, sanguinosa e dura⁸⁹.
Poiché di tanto mal la vede indegna⁹⁰, 85
toglier la suol da mezzo a genti prave⁹¹:
ché 'n terra serve, in ciel trionfa e regna⁹².

⁸⁵ *-fattura santa de Dio*: opera diretta di Dio, quindi spiriti eletti, superiori al resto degli uomini. Cfr. Par., XXXIII, 5-6: «nobilitasti sì, che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura»; vedi anche Lucano, IX, 604: «Nunc, olin, factura deum es»; Petrarca, *Africa*, I, 189-190: «Is tibi, nate, labor superest, ea gloria iusto / Marte parem factura deis»; cfr. Sacchetti, *Trecentonovelle*, LIX: «e questo credo fosse fattura di Dio».

⁸⁶ Questo verso ci riconduce ai martiri perpetrati a danno dei cristiani, facendo del marchese un martire del malvagio Marte. Cfr. Prudenzio, *Peristephanon*, X, 839-840: «Pretiosa sancti mors sub aspectu dei, / tuus ille servus, prolis ancillae tuae».

⁸⁷ *-Sovente assale i buon*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCXLVIII, 5-6: «...perché Morte fura / prima i migliori, et lascia stare i rei» (Pércopo). *-morte immatura*: cfr. Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, III, 44: «...non immaturam, sed impiaet indigna morte preverteret»; Sannazaro, *Arc.*, XI, §26: «meritò per la sua immatura morte essere da me pianto», e in *A la Sampogna*, §6: «e di piangere amaramente con teco il duro e inopitato caso de la sua immatura morte»; Properzio, *Elegiae*, III, 7, 2: «Per te immaturum mortis animus iter». Così Cariteo, nel *Cantico de dispregio del mondo*, aveva spiegato il caso della anime pie, chiamate precocemente in cielo, 118-120: «Questi son quei che 'l cielo onora & ama / poi che lor non amaro altro che 'l cielo, / et di continuo a sé gli tira e chiama. / Però i migliori più spesso il mortal velo / lascian, senza aspettare età matura, / ch' ai tali vieta Idio cangiare il pelo».

⁸⁸ Cfr. Virgilio, *Aen.*, VII, 401: «si qua piis animis manet infelicis Amatae»; Boccaccio, *Bucc.*, X, 56-57: «...Quis nectare mentes / atque pios animos potuit vincere ginestis?»; Pontano, *Laud.*, VI, 27-28: «Inde pias anima set coelo digna secutas / eximis, et superum munera ad alta vocas».

⁸⁹ vv. 83-84: nel *Cantico de dispregio del mondo*, aveva espresso esattamente, con leggerissime variazioni, lo stesso concetto; cfr. vv. 124-126: «Non pate, che 'n pregon tetra & oscura / la nitida alma & candida sostegna / guerra civil, pericolosa & dura». Sostiene in questi versi che Dio misericordioso chiami a sé, liberandole dal carcere della vita terrena, quelle anime elette, facendole partecipi anzitempo della beatitudine celeste, motivo che verrà ripreso e sviluppato nei vv. seguenti. Serpeggia in questi versi un'amara critica alla guerra, argomento molto sentito dal poeta e da tutti gli umanisti meridionali, direttamente chiamati a confrontarsi quotidianamente con le conseguenze della discesa dei Francesi. Si registra in questi versi la crisi del sistema bellico medievale, il duello in battaglia, basato sul codice cortese, e quindi sostanzialmente sul rispetto reciproco dell'avversario; scompariva, rimanendo solo un ricordo leggibile nelle pagine dei poemi cavallereschi, che proprio in quegli anni registravano un crescente interesse di pubblico. Per un approfondimento sulle modalità belliche del Cinquecento vedi F. TALLET, *War and society in Early-modern Europe- 1494-1715*, Routledge, London 1992; C. DONATI, *Eserciti e carriere militari nell'Italia moderna*, Unicopli, Milano 1998.

⁹⁰ vv. 85-87, *Poiché di tanto...trionfa e regna*: similmente ai vv. 127-129 del *Cantico de dispregio del mondo*: «Poi che di tanto mal la vede indegna / toglier la suol da cui l'affligge e preme: / ché'n terra serve, in ciel triompha e regna». Cfr. De Jennaro, *Rime*, XI, 12: «Anima, dunque, poi ch'attorto indegna».

⁹¹ *-genti prave*: sintagma già presente al v. 34 nella canzone XVI, dedicata alla celebrazione dell'ascesa al trono di Alfonso II. Cfr. Stazio, *Theb.*, III, 563-564: «Nos, pravus et flebile vulnus / scrutati penitus superos...»; anche se sembra più vicina l'influenza del celebre monito dantesco di *Inf.* III, 82-84: «Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo, / gridando: guai a voi anime prave», di cui riprende anche il sistema di rime dei vv. 80-84.

⁹² Similmente Sannazaro, in *Son. e canz.*, LXXXVII, 9-14: «Indi le statue d'or con tanta gloria / dopo la morte ai buon fur poste in alto, e de' crudeli estinta ogni memoria. / Questo è il camin che al ciel di salto

Qual padre⁹³, che magior pensier non have
 che liberar d'alcun carcere il figlio⁹⁴
 o d'altra servitude, iniqua e grave⁹⁵; 90
 tal è 'l signor, che, quando in quel periglio
 gli animi puri⁹⁶, integri, adven che veggia,
 uscir gli fa di quel fero bisbiglio⁹⁷;
 onde 'l mio gran Ferrando in ciel fiammeggia⁹⁸,
 nova stella⁹⁹, ch'umani e divi abbaglia, 95
 che più che Marte luce¹⁰⁰, e 'l Sol pareggia.¹⁰¹

in salto / conduce al fin con palma e con vittoria, / né di morte o di tempo teme assalto»; cfr. anche Petrarca, *Sen.*, XIII, 2.

⁹³ Boccaccio ha espresso in modo simile l'immagine presente ai vv. 88-90, in *Filoc.*, §55: «Gran cosa è quando un servo per la liberazione del signore, o l'uno amico per l'altro, o l'uno per l'altro fratello, o 'l padre per il figliolo, o 'l figliolo per il padre prende morte».

⁹⁴ Per l'usata metafora dell'anima imprigionata dal corpo cfr. Petrarca, *T.M.*, II, 34-36: «La morte è il fin d'una pregione oscura / all'anime gentil; all'altre è noia, / c'hanno posto nel fango ogni lor cura», ma anche in *R.V.F.* ritorna con insistenza la stessa rappresentazione : cfr. LXXII, 20; LXXXVI, 5; CCLXIV, 7-8; CCCVI, 4; CCCXXV, 9-10, 101; CCCXLIX, 9-11; CCCLXIV, 12. (cfr. M. SANTAGATA, *Canzoniere*, LXXII, 20 e rimandi). L'immagine è derivata dalla tradizione classica e cristiana: cfr. Cicerone, *Somnium Scipionis*, III, 2: «hi vivunt, qui e corporum vinclis tamquam e carcere evolaverunt»; Agostino, *Contra Academicos*, I, 3, 9: «Hoc corpus, hoc est tenebrosus carcerem». Il concetto è stato poi ripreso dal Cariteo nel *Canto de dispregio del mondo*, dove al v. 124 si legge: «Non pate, che'n pregion tetra & oscura».

⁹⁵ Cfr. Alberti, *De amore*, §2: «ove te revochi da tanta e sì iniqua servitù».

⁹⁶ -*animi puri*: cfr. Dante, *Conv.*, III, *Amor che nella mente mi ragiona*, 30: «la sua anima pura».

⁹⁷ -*fero bisbiglio*: Petrarca in *T.F.*, I, 34, scriveva «nobile pispiglio»; cfr. *End.*, son. CLXXVIII, diretto al marchese Gianvincenzo Carafa (Pércopo). Al verso 6 si ha il lemma «fero bisbiglio», con riferimento ad un attacco teso ai danni di Ferrandino, durante una battaglia contro i Francesi. Grazie al coraggio e alla prontezza del marchese, Ferrandino preservò la sua vita. Nei versi delle *Metamorfosi*, Cariteo riutilizza gli stessi termini, riferiti al re Ferrandino, per comunicare esattamente il contrario, ovvero che Dio, come ogni padre magnanimo, vedendo intrappolate le anime dei giusti nel martirio della vita terrena, ha preferito salvare i suoi figli, accogliendo le loro anime nel cielo. Questa premessa è necessaria all'autore per poter iniziare a tessere le lodi del re Ferrandino e giustificare la sua prematura morte, avvenuta nel 1496, come dono elargito dal Signore alle anime migliori. Nei versi che seguono, come farà anche in molti altri testi, il poeta piange la morte del suo amato Re.

⁹⁸ Cfr. Orazio, *Carm.*, I, 12, 46-48: «micat inter omnis / Iulium sidus velut inter ignis / Luna minores» (Pércopo); Petrarca, *Tr. Fama*, I, 43-45: «Poi fiammeggiava a guisa d'un piropo / colui che col consiglio e co la mano / a tutta Italia giunse a magior uopo».

⁹⁹ Cfr. Petronio, *Bellum civile*, 139-140: «Fax stellis comitata novis incendia ducit / sanguineoque recensdescendit Iuppiter imbre»; Virgilio, *Georg.*, I, 32: «Anne novum tardis sidus te mensibus addas» (Pércopo); Pontano, *Urania*, 158-162: «Ipse novis laetus stelli set vellere dives / hoc solium sibi constituit, quo rite quotanti, / dum rerum generis atque hominum dum consulit, / orbi et dicis legs naturae wt iura recludit»; N. de' Rossi, *Canzoniere*, CCCLXI, 1-4; Lorenzo de' Medici, *Canz.*, LXXXVII, 9-10; Pontano, *Urania*, 158-162: «Ipse novis laetus stelli set vellere dives / hoc solium sibi constituit, quo rite quotanti, / dum rerum generis atque hominum dum consulit, / orbi et dicis legs naturae wt iura recludit».

¹⁰⁰ -*luce*: latin., brilla; cfr. Petrarca, *T.F.*, III, 39-40: «Varrone, il terzo gran lume romano, / che, quanto il miri più, tanto più luce».

¹⁰¹ Cfr. Guido Cavalcanti, *Rime*, II, 3-4: «e ciò che luce ed è bello a vedere; / risplende più che sol vostra figura»; Petrarca, *R.V.F.*, CCLXXV, 1-2: «Occhi miei, oscurato è il nostro sole; / anzi è salito al cielo, et ivi splende». Nel II canto del *Purgatorio* Dante, abbagliato dallo splendore dell'angelo, paragona la luce

O¹⁰² dextra invitta, o fulgor di battaglia,
 nel vencer e nel dar sempre più verde¹⁰³,
 teco la tua virtù sola s'aggiuglia¹⁰⁴.
 Miser chi d'improvviso il suo ben perde¹⁰⁵! 100
 Io, miser, per tua morte caddi al fondo¹⁰⁶,
 e vidi in punto secco il fiore e 'l verde¹⁰⁷.

di questi al bagliore di Marte alle prime luci dell'alba. Cfr. vv. 13-18: «Ed ecco, qual sorpreso del mattino, / per li grossi vapor Marte rosseggia / giù nel ponente sovra 'l suol marino, / cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia, / un lume por lo mar venir si ratto, / che 'l muover suo nessun pareggia». –*sol pareggia*: cfr. Cariteo, *End.*, son. LXXVI, 5: «Così quello splendor, che 'l sol pareggia». Cfr. anche Boiardo, *Am. libri*, I, XLII, 1-2: «Chi non ha visto ancora il gentil viso / che solo in terra se pareggia al sole».

¹⁰² Rivolto a Ferrandino, l'autore ne elogia le qualità militari, riprendendo il *topos* abbastanza comune dell'imbattibilità in duello. –*dextra invitta*: latin., invincibile. Cfr. Virgilio, *Aen.*, VI, 878-879: «Heu pietas, heu prisca fides invictaque bello dextera!» (Percopo); Petrarca, *Africa*, VI, 414: «dixit et invictae lacrimans dedit oscula dextre». –*fulgor di battaglia*: numerosi sono i componimenti in cui Cariteo celebrò il suo caro Ferrandino. Ad esempio, nel son. CXIV, di *End.*, l'autore, rivolgendosi ad un pontefice, parla di un *fulgore d'Aragona*, che Percopo riconduce a Ferrandino. Cfr. E. Percopo, *Le Rime volgari... cit.*, vol. II, pp. 128-129n e 9-11: «Tu vedi hor d'Aragona un tal fulgore / che da presso reluce e da lontano, d'imperio degno e d'immortale honore». Tra le possibili fonti cfr. Lucrezio, III, 1032: «Scipiadas, belli fulmen, Chartaginis horror» (Percopo); Virgilio, *Aen.*, VI, 842: «quis Gracchi genus aut geminis, duo fulmina belli» (Percopo); Petrarca, *T.F.*, I, 105: «Quei tre folgori, e tre scogli di guerra»; Pontano si esprime similmente in un testo teso ad elogiare Alfonso II, allora duca di Calabria; cfr. *Lyra*, VII, 29-30: «Fulmen en belli venit, en Gradivi / efferi vultus...». Cariteo, nella canzone XIX di *End.*, anche questa dedicata ad Alfonso, al v. 71, sembra aver tratto ispirazione da Pontano: «Quel Giove, & questo un fulgore di guerra».

¹⁰³ –*nel vencer...più verde*: vale a dire ' (Ferrandino) nel vincere e nel dare di spada sempre più promettente', perché Ferrandino con le sue doti militari faceva sperare in una rimonta del regno napoletano sui contendenti stranieri. Ma intendi anche 'nel vincere e nel dar sempre più rigoglioso', in quanto le virtù del giovanissimo Re erano nel pieno della loro fioritura. Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXV, 31-32: «A le pungenti, ardenti et lucide arme, / a la victoriosa insegna verde».

¹⁰⁴ Similmente il poeta catalano loda le qualità belliche di Ferrandino nel III sonetto di *Endimione*, dedicato all'amato principe; cfr. i vv. 13-14: «Tu non ritroverai nel mondo eguale, / se già tu stesso teco non contendi» (Percopo). –*s'aggiuglia*: intendi, 'si parifica', 'si confronta'; cfr. Sannazaro, *Son. e canz.*, LXII, 11: «che aggiugliar non la pòte ingegno o stile».

¹⁰⁵ Petrarca in *R.V.F.*, LXXXVI, 9-11, riferendosi alla condizione dell'anima che ha speso i suoi giorni a rincorrere un falso bene: «Misera, che dovrebbe essere accorta / per lunga experientia omai che 'l tempo / non è chi 'ndietro volga, o chi l'affreni». Con parole simili, Boiardo lamentava la perdita di un caro affetto in *Am. libri*, II, LXI, 12-14: «Deh, chi può ben morir, adesso mora: / ché chiunque il suo ben perde e dipoi campa, / campano mille morte el giorno prova»; Cfr. anche Sannazaro, *Son. e canz.*, LXXXIII, 24-25: «or mi conven di voi pur viver privo, / se chi perde un tal ben si può dir vivo».

¹⁰⁶ –*caddi al fondo*: cfr. *Dec.*, II, 5: «e se egli non si fosse bene attenuto, egli sarebbe infin nel fondo caduto forse non senza suo gran danno o morte»; Tebaldeo, *Rime*, LXXIII, 42: «mi vedo in tutto esser caduto al fondo». Per il sistema di rime *fondo*: *mondo* cfr. *R.V.F.*, CCCIII, 10-13.

¹⁰⁷ vv. 101-102, io miser... e 'l verde: corretta l'interpretazione di Percopo, che parafrasa 'Con la tua morte io perdetti ogni speranza che le mie fatiche sostenute per te, -quand'ero tuo primo segretario, -avessero una ricompensa'. Con la morte di Ferrandino, Cariteo cade in una profonda disperazione: perde insieme al suo affetto più caro anche la speranza e, in un momento, il futuro gli appare privo di prospettive. –*vidi in punto*: 'vidi in un momento, in un istante'. Vedi B. Pulci, *Poesie*, LXXXII, 5-8: «vidi solo in un punto / del mio lucido sol cangiare il volto! / Misero, allor fu tolto / ogni sperar, che mi potea far lieto, / gioir nel foco e ne' sospir contento». Cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXIII, 59: «quasi sdegnando, e 'n punto disperse»; Sannazaro, *Arc.*, XII, 33. –*secco il fiore e 'l verde*: sfiorito, privo di vita;

Troppo pareo felice il nostro mondo¹⁰⁸,
 se costui ne la età de viver lassa¹⁰⁹
 scarcava¹¹⁰, e non sì presto, il nobil pondo¹¹¹. 105
 Ché quando perfezion tra noi s'abbassa
 suol mostrarsi e sparir¹¹², per legge iniqua¹¹³,
 qual lampo, che ne gli occhi splende e passa¹¹⁴.
 Rado, o non mai, mostrò natura obliqua¹¹⁵
 frutto senil nel fior di gioventude¹¹⁶, 110

cfr. Petrarca, *R.V.F.*, XXXIII, 9: «quando mia speme già condotta al verde», e CCCXXII, 57: «et quel vivo humor secco». La metafora sembra ripresa da Dante, *Purg.*, III, 135: «Mentre che la speranza ha fior del verde» (Pércopo), da cui riprende anche il sistema di rime *verde : perde : verde*, dei vv. 131-135; B. Daniello, spiega il passo dantesco riconducendolo alle candele «c'hanno quel poco di verde in fine, al qual come giunge la fiamma, havendo già il bianco della candela consumato, si dice esser giunta al verde» (SANTAGATA, *Canzoniere*, XXXIII).

¹⁰⁸ vv. 103-105 *Troppo pareo...nobil pondo*: cioè 'Troppo sarebbe parso felice il nostro mondo, se Ferrandino avesse lasciato il nobile peso della vita nella vecchiaia (appunto l'età stanca della vita), e non così presto (come in realtà è avvenuto)'. Cariteo, nel comporre questi versi dedicati a Ferrandino, guardò alla descrizione del valente Marcello; infatti l'espressione ricorda quella di Anchise rivolto ad Enea nel tessere le lodi di Marcello, in *Aen.*, VI, 870-871, passo per altro già ricordato con la locuzione «destra invitta» al v. 97: «Nimium vobis Romana propago / visa potens, superi, propria haec si dona fuissent» (Pércopo). –*troppo pareo felice*: il passo virgiliano (*Aen.*, VI, 870-871) è contaminato con dei versi di Poliziano; cfr. *Stanze*, XXXV, 1-4: «Sotto cotali ambagi al giovinetto / fu mostro de' suo' fati il leggier corso: / troppo felice, se nel suo diletto / non metteva morte acerba il crudel morso».

¹⁰⁹ –*de viver lassa*: latin., stanca. Intendi, 'stanca di vivere'. Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCLXIV, 27: «Se già gran tempo fastidita et lassa». Cfr. Ovidio, *Am.*, II, 13, 2: «in dubio vitae lassa Corinna iacet»; Pontano, *Tum.*, II, 25, 15-16: «Sic mihi viva vales, sic est mihi grata senectus / ut tua mors lasso vita sit ipsa seni».

¹¹⁰ Cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, XXII, 4, 7: «ché addosso se gli scarca un gran romore»; Sannazaro, *Son. e canz.*, LXIX, 74-75: «Però con l'alma scarca / di sospetto e di sdegni».

¹¹¹ –*non sì presto*: cfr. Petrarca, *T.P.*, 49-51: «ché già mai schermidor non fu sì accorto / a schifar colpo, né nocchier sì presto / a volger nave da gli scogli in porto»; Sannazaro, *Arc.*, IX, 9. Negli anni successivi il poeta lamenterà ancora la prematura morte di Ferrandino, come in *Pasca*, I, 45: «del Re, che 'l cielo inanzi tempo volle». –*pondo*: latin., peso. Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXXVIII, 4: «grave pondo», da cui prende anche le rime con *mondo* e *fondo*, nel testo ai vv. 1-5. È molto provabile che Cariteo abbia avuto in mente questo sonetto per la comunanza del tema trattato: Petrarca, essendo morta Laura, sente tutto il peso della disperazione. Cfr. anche F. Gallo, *Canzoniere*, CCLVII, 108: «scarche nel fine lo suo mortal pondo».

¹¹² vv. 106-108, *Che quando...splende e passa*: 'Perché quando la perfezione scende tra noi è solita, secondo un costume ingiusto, mostrarsi per poco e subito andare via, come la luce di un lampo che illumina il cielo e poi svanisce'. Traduce il medesimo passo virgiliano, utilizzato anche nei versi immediatamente precedenti (III, 103-105) di *Aen.*, VI. Nel frangente però riformula i versi 869-870, qui postosi rispetto al testo virgiliano: «Ostendent terris hunc tantum fata neque ultra / esse sinent» (Pércopo).

¹¹³ –*per legge iniqua*: cfr. Orazio, *Saturae*, I, 3, 67: «Quam temere in nosmet legem sancimus iniquam»;

¹¹⁴ cfr. Dante, *Par.*, XXX, 46-47: «Come subito lampo, che discetti / li spiriti visivi».

¹¹⁵ vv. 109-111, *Rado, o non mai...gioventude*: intendi, 'Di rado, o forse mai, la natura ostile accordò vita longeva a chi in gioventù diede prova di una maggiore maturità'. –*obliqua*: latin., fig. ostile, avversa. Cfr. Petrarca, *T.C.*, III, 148-150: «Dura legge d'amor ma ben che obliqua / servir conviensi, però ch'ella aggiunge / di cielo in terra, universale, antiqua» (Pércopo), versi che Cariteo guardò sicuramente anche per il sistema di rime *iniqua : obliqua : antiqua* (vv. 146-150).

che non privasse l'uom d'etade antiqua.
Mille altre palme ancor gli eran devute¹¹⁷,
se la guerra crudel¹¹⁸ vincer poteva,
che fortuna suol far contra vertute¹¹⁹.
Ché, se gli dava il ciel vita longeva, 115
in cima¹²⁰ a l'Aragonia arce¹²¹ superba,
del mondo il sommo imperio¹²² si vedeva
Ai!, chiaro, inclito Re¹²³, la morte acerba¹²⁴

¹¹⁶ Il verso ricalca il petrarchesco «frutto senile in sul giovenil fiore» di *R.V.F.*, CCXV, 3; ma il *topos* del *puer senilis*, di origine tardo-antica è presente largamente nella produzione di Petrarca. Cfr. ad esempio *ibid.*, CCXIII, 3, «Sotto biondi capei canuta mente», e *T.P.*, 88: «pensier canuti in giovenile etate».

¹¹⁷ vv. 113-114, *Mille altre palme...contra virtute*: intendi 'Mille altre vittorie avrebbero atteso Ferrandino, se questi avesse vinto la crudele guerra che la fortuna muove contro la virtù'. Per le sue indiscutibili doti, elogiate nei versi precedenti, un susseguirsi di vittorie avrebbe atteso il Re, se l'inaspettata morte prematura non avesse interrotto la sua promettente carriera militare. Cfr. Petrarca, *T.P.*, 96: «mille vittoriose e chiare palme». Si ricollega al sentito motivo umanistico-rinascimentale dell'inconciliabilità tra fortuna e virtù.

¹¹⁸ -*guerra crudel*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CXXVIII, 11: «di che lievi cagion' che crudel guerra»;

¹¹⁹ Cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, XXI, 44, 4-5: «Ahi, Fortuna crudel, come a gran torto / presa hai la guerra contra 'a fatti miei!»;

¹²⁰ Cariteo fantastica sulle mancate glorie del sovrano, il quale, se la sorte gli avesse concesso una vita longeva, avrebbe certamente superato in onore gli illustri antenati, meritando il posto in cima al superbo arco trionfale aragonese. Similmente Sanazzaro, nel componimento dedicato al marchese Alfonso, auspica per Ferrandino grandi vittorie ed un futuro sempre più roseo: *Son. e canz.*, C, 118-123: «Diralii ancor che lieta et impensata / vittoria al suo favor spiegherà l'ale, / quando da lui sarà più desiata; / onde con fama eterna et immortale / alzerà insino al cielo i suoi trofei; / e fia il gran nome a' suoi gran gesti eguale».

¹²¹ -*arce superba*: cfr. Stazio, *Silvae*, I, 3, 86: «arcesque superbae». Secondo Pércopo, Cariteo allude all'arco trionfale di Castel Nuovo. La congettura di Pércopo sembrerebbe attendibile in quanto con il termine *arce*, da *arx* roccaforte, Cariteo avrebbe potuto indicare la fortezza più importante di Napoli con l'arco trionfale di età aragonese, voluto da Alfonso I (costruito tra il 1452 e il 1465, per celebrare l'ingresso a Napoli, avvenuto nel 1453, del sovrano). Nell'arco, i cui fregi sono completamente dedicati alla celebrazione del Re, al suo ingresso e all'incoronazione, vi è anche un'epigrafe dettata dal Panormita, in cui si legge «Alfonsus regum princeps hanc condidit arcem». Sulla urbanistica di Napoli negli anni del dominio aragonese cfr. M. ROSI, *Napoli entro e fuori le mura: le trasformazioni urbanistiche, demografiche, e territoriali di un'antica capitale rimasta per troppo tempo vincolata dalle sue stesse mura*, Newton & Compton, Roma 2003; È plausibile che con «arce» il poeta si riferisca proprio all'epigrafe del Panormita, utilizzando quel termine per collegarsi alla monumentale opera voluta da Alfonso.

¹²² -*Del mondo il sommo imperio*: cfr. Petrarca, *Africa*, VII, 708: «Imperium mundique caput»;

-*sommo imperio*: locuzione utilizzata anche in *End.*, canz. XVI, 67, e in *Canzone in laude de la Humilitate*, 35. Cfr. Petrarca, *Africa*, VII, 1033-1035: «Hoc equidem mundi campo commissa patenti / nutabat Fortuna die, quis iura supremi / imperii summumque gradum, quis scepra teneret»; *Id.*, *Buc.*, X, 232: «summo imperio».

¹²³ Cfr. Petrarca, *Africa*, I, 38: «Suspice, iamque precor, regum inclite»; Sannazaro, *Epigrammi*, III, IV, 5: «Es fateor magnus pulsus, Rex inelyte, gallis».

¹²⁴ -*morte acerba*: sul *topos* della morte immatura cfr. Virgilio, *Aen.*, VI, 429: «et funere mersit acerbo»; Ovidio, *Met.*, XIV, 87: «Ut vero fuga vos ab acerba morte reduxit». Petrarca, *R.V.F.*, CCLXXX, 13: «per la memoria di tua morte acerba»; CCCXXIII, 11; CCCXXV, 111; CCCXXXII, 7; CCCLX, 57. *Id.*, *Africa*, V, 83, e VI, 24; Cfr. anche Cino da Pistoia, *Poesie, Io fu' 'nsu l'alto*, 5-7: «e ch'ella chiuse d'ogni

a te, che aumenti il numero di dei,
 fu vita, onde 'l mio duol si disacerba¹²⁵. 120
 Tu, liber da gli inganni iniqui e rei¹²⁶,
 sciolto da le mortali, umane reti¹²⁷,
 di spoglie opime carico e di trofei¹²⁸,
 lasciando tutti i tuoi tanto inquitati,
 per l'ampia eterea via¹²⁹, ch'a gloria duce¹³⁰, 125
 volando andasti a i luoghi ameni e lieti¹³¹,
 dove fulge e corusca un'aurea¹³² luce¹³³,
 dov'altro sol si vede, e altre stelle¹³⁴,
 e senza notte un giorno eterno luce¹³⁵.

vertù il fonte / quel giorno che di morte acerbo passo / fece la donna de lo mio cor»; Poliziano, *Stanze*, XXXV, 4; Pontano, *Phart.*, I, 19, 17: «Quamvis causa meae fueris tu mortis acerbae»; Tebaldeo, *Rime stravaganti*, 556, 7.

¹²⁵ Agisce il petrarchesco «perché cantando il duol si disacerba» di *R.V.F.*, XXIII, 4, contaminato con CCLXXXVII, 8: «onde col tuo gioir tempro 'l mio duolo» (Péropo).

¹²⁶ *-iniqui e rei*: cfr. Guittone d'Arezzo, *Rime*, CLXXXVIII, 9: «Tu omni iniqui e rei vinci de leve». I due attributi già ricorrono insieme in *End.*, canz. X, 11: «Ne'n colpo i duri fati, iniqui e rei».

¹²⁷ Cfr. Cicerone, *Somnium Scipionis*, III, 2: «hi vivunt, qui ex corporum vinclis tamquam e carcere evolaverunt, vestra vero, quae dicitur vita, mors est». Il concetto è espresso anche in *End.*, son. CXCVIII, 12-13: «Ma che può mai l'huom fare in quest'inferno / chiamato vita, & veramente è morte-» (Péropo). *-sciolto da le...reti*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, XXVIII, 13: «la condurrà de' lacci antichi sciolta» (Péropo); Sannazaro, *Arc.*, V^e, 1-3: «Anima beata e bella / che da' legami sciolta / nuda salisti nei superni chiostrì».

¹²⁸ Il verso sembra derivare da Sannazaro, *Son. e canz.*, LXXXIX, 120: «carco tornar di spoglie e di trofei» (Péropo). Cfr. i versi di *Endimione* riferiti ad Alfonso II, in canz. VI, 265 e 270, e canz. XVI, 60. *-spoglie opime*: cfr. Virgilio, *Aen.*, VI, 855-856: «Aspice, ut insignis spoliis Marcellus opimis / ingreditur victorque viros supereminet omnis» (Péropo).

¹²⁹ *-eteria via*: cfr. Ovidio, *Er.*, XVI, 71-72: «Neve recusarem, verbis Iovis imperat et se / Protinus etherea tollit in atra via».

¹³⁰ *-ch'a gloria duce*: latin. Cfr. Petrarca, *T.C.*, I, 13-15: «Vidi un vittorioso e sommo duce / pur com' uom di color che 'n Campidoglio / triumphal carro a gran gloria conduce».

¹³¹ vv. 124-126, *Lasciando tutti...ameni e lieti*: «Lasciando tutti i tuoi cari tanto sofferenti, volando per quella vasta via del cielo che conduce alla gloria, ti dirigesti verso luoghi piacevoli e felici?». Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCLXXXVII, 1-4: «Senuccio mio, benché doglioso et solo / m'abbi lasciato, i' pur mi riconforto, / perché del corpo ov'eri preso et morto / alteramente sè levato a volo» (Péropo).

¹³² Probabile errore di stampa; Summonte, Péropo: una aurea.

¹³³ *-fulge e corusca*: entrambi i termini sono dei latinismi. Intendi, brilla e si scurisce. Cfr. Cicerone, *Fragmenta poetica*, 96: «Illae, quae fulgent lucas ex ore corusco». Petrarca, *Vita sol.*, II, 9: «fulgoribus coruscantem»; Boccaccio, *De mul.*, XXVII: «Multis olim dotibus Ytalia pre ceteris orbis regionibus florida fuit et fere celesti luce corusca». *-aurea luce*: cfr. Pontano, *De hort. Hesp.*, I, 469: «Nitet in mediis stirps aurea lucis».

¹³⁴ Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, C, 1-2: «Quella fenestra ove l'un sol si vede / quanto a lui piace, et l'altro in su la nona». Per il sistema di rime *stelle*: *quelle*: *belle* cfr. Dante, *Inf.*, I, 38-42.

¹³⁵ La raffigurazione del Paradiso, risente della descrizione dell'Eliso, fatta da Virgilio in *Aen.*, VI, 637-641: «His demum exactis, perfecto munere divae, / devenere locos laetos et amoena virecta / fortunato rum nemorum sedisque beatas. / Lagior hic campos aether et lumine vestit / purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.» (Péropo); Cfr. anche Claudiano, XXXV, 282-284: «Amissum ne crede diem Sunt alta nobis / sidera, sunt orbe salii, lumenque videbis Purrus»; cfr. Omero, IV, 563-569 (Péropo). *-e*

Del qual fulgor participi fai quelle 130
anime grandi d'Avelo e d'Aquino¹³⁶,
chiare per lor virtù, per te più belle:
lo strenuo Roderigo¹³⁷, e 'l bel Martino¹³⁸,
con Ippolita dea¹³⁹, che più risplende¹⁴⁰,
a chi 'l padre mostrò l'alto camino¹⁴¹. 135
E nei siderei campi¹⁴², ove si rende
per seme de virtù frutto di gloria¹⁴³,
frutto ch'ogni altro di dolci trascende¹⁴⁴,
del tuo padre immortal cantan l'istoria¹⁴⁵

senza notte un giorno eterno luce: lo stesso concetto è espresso da Sannazaro in riferimento al Paradiso, dove l'anima del marchese Alfonso è stata accolta dopo la morte, in *Son. e canz.*, C, 138: «non più soggetto a bruma et a solstizio».

¹³⁶ Sono le famiglie di origine di Alfonso, appartenente agli Avalos, per via paterna, e ai d'Aquino, per via materna; Cariteo ricorda i fratelli del marchese Alfonso, tutti venuti a mancare negli anni precedenti, tranne Inico, che morirà nel 1503 e Costanza, ultima e unica erede di questi due importanti casati. Tra i congiunti trapassati di Costanza, manca solo Inico, morto nel 1503. La sua assenza tra i defunti ricordati aiuta a datare il testo e a fissare come termine *post quem* della stesura dell'opera il mese di settembre del 1503, in quanto in essa manca ogni riferimento alla morte di Inico, che Cariteo celebrerà con la composizione successiva di un canto, pensato come *consolatio* alla superstita Costanza. Cfr. a riguardo E. Pércopo, *le Rime volgari...cit.*, vol. I, pp. CLXVIII-CLXIX. –*anime grandi*: cfr. Dante, sempre riguardo ad anime meritevoli di onore, in *Inf.*, IV, 83: «grand'ombre». –*d'Avelo e d'Aquino*: cfr. *In la morte de don Innico de Avelos*, 34-36: «Quattro colonne d'Avelo & d'Aquino / tre gran Marchesi e uno inclyto Conte / ha posto a terra acerbo, impio destino» e 58-66: «Il viso oscuro in pianto si corrompe / privo di quei fulgenti, Aveli lumi, / per li quai un dolor l'altro interrompe. / O di vertute & candidi costumi / regula santa!, o bel Martin, che pria / la terra, hor di beltade il cielo allumi; / Dove sei?... Dove tu, che l'ardua via / prendesti al cielo, o Roderico eterno, / in regione, che santa esser solia?».

¹³⁷ Roderigo, conte di Mondoriso e marchese del Vasto, morto nel gennaio del 1497.

¹³⁸ Martino, conte di Mondoriso, morto nel settembre del 1488.

¹³⁹ Ippolita d'Avalos, sorella del marchese, è celebrata come dea per via del suo matrimonio con un esponente della famiglia reale, essendo la moglie di Carlo d'Aragona, nipote illegittimo di Ferrante I. Ippolita morì forse tra 1501-1502. Anche Sannazaro, nel canto dedicato al Marchese, ricorda Ippolita; cfr. *Son. e canz.*, C, 130-132: «Or è ragion c'adempia il suo bel nome, / onde Ippolit mia prendendo esempio, / le man non ponga in su l'aurate chiome».

¹⁴⁰ –*che più risplende*: cfr. Guido Cavalcanti, *Rime*, II, 3: «risplende più che sol vostra figura».

¹⁴¹ –*a chi*: a questi, ai figli (Pércopo). –*l padre*: Inico d'Avalos, marchese di Pescara e conte di Monteodoriso, ricordato da Cariteo in diversi componimenti. –*mostrò l'alto camino*: Cfr. Petrarca, *R. V. F.*, LXVIII, 4: «et la via de salir al ciel mi mostra» (Pércopo). Cfr. anche Dante, *Inf.*, XV, 48: «e chi è questi che mostra 'l camino?». –*alto camino*: *Inf.*, II, 142: «Entra per lo alto camino et silvestro».

¹⁴² –*siderei campi*: cfr. Pontano, *Urania*, V, 130: «Sidereosque deum campos rutilantiaque arva».

¹⁴³ Il verso sarà ripreso successivamente in *In la morte de don Innico de Avelos*, 148-150: «Frutto di gloria in quei campi si rende / per seme di vertute: o quel beato, / che per tal margarita il suo dispende». – *frutto di gloria*: cfr. Pontano, *De hort. Hesp.*, II, 381-383: «Quo ramo ex uno atque uno de palmite fructus / non uni veniant, sit honosque et gloria ruri, / gaudeat insolito natura adiuta favore».

¹⁴⁴ –*trascende*: latin, eccede, supera.

¹⁴⁵ –*tuo padre immortal*: Cariteo riporta il discorso, dopo la breve parentesi dedicata alla prole di Inico d'Avalos, su Ferrandino, elogiando il padre, Alfonso II, degno di durevole fama per l'epica impresa di Otranto, che aveva inferto un duro colpo all'offensiva dei Turchi. Vincitore, Alfonso rientrò trionfalmente a Napoli il 25 ottobre del 1481. Sulla presa di Otranto cfr. *Otranto 1480: Atti del convegno internazionale*

ch'Italia liberò da Turchi immani¹⁴⁶; 140
onde in silentio lui lieto si gloria,
e spregia i perituri regni umani¹⁴⁷!

di studi promosso in occasione del V centenario della caduta di Otranto ad opera dei Turchi (Otranto, 19-23 maggio, 1980), a cura di C.D. FONSECA, Galatina 1986; *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito*, a cura di H. HOUBE, Congedo, Galatina 2008; e in particolare F. TATEO, *Gli umanisti e la guerra otrantina. Testi dei secoli XV e XVI*, a cura di L. R. GUALDO, I. NUOVO, D. DE FILIPPIS, Dedalo, Bari 1982. Su Alfonso II d'Aragona cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, voce a cura di F. Mormone, vol. II, Treccani, Roma 1960; ma cfr. anche E. Pontieri, *Per la storia...cit., passim*. Sul verso e le sue possibili fonti cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CXIX, 91: «Sì come piacque al nostro eterno padre». –*cantan l'istoria*: cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, XVI, 1, 1: «La bella istoria che cantando io conto».

¹⁴⁶ Cfr. *End.*, XVI, 54-55: «Un principe, anzi un dio tra gli altri humani, / ch'Italia liberò dai Turchi immani».

¹⁴⁷ –*perituri regni umani*: cfr. *End.*, XIII, 38: «La terra e 'l mare e i perituri regni humani». Tra le fonti classiche cfr. Virgilio, *Georg.*, II, 498: «Non res romanae periturae regna».

CANTO IV

La notte era passata¹ e l'orizzonte
si coloria di quella, che ristaura
la luce, con la sua rosata fronte².

¹Cariteo inizia quest'ultimo canto fornendo subito al lettore un'indicazione temporale. L'insolita avventura del nostro aveva avuto inizio il giorno precedente, in un orario non ben specificato. Mentre il poeta, seduto su una rupe scruta l'orizzonte dominato dal lontano promontorio sorrentino, il cielo improvvisamente si scurisce, illuminato solo dalla luce dei lampi che rintuonano nell'oscurità, le onde del mare si ingrossano e tutto il paesaggio subisce una profonda trasformazione. Solo con l'arrivo delle Sirene, il tempo sembra rasserenarsi, ma ormai la notte è inoltrata. Dopo il lungo dialogo con Partenope, al ricordo del Marchese, il poeta riprende la parola per narrare le cause e gli avvenimenti che portarono all'assassinio di Alfonso d'Avalos. Poco prima di concludere il canto, l'autore omaggia con parole piene di affetto l'amato Ferrandino, che immagina godere, insieme ad Alfonso ed altri, della gloria del Cielo. Tutto avviene nell'arco di una lunga notte, alla fine della quale, sempre più affranto, il poeta, abbandonato dalle Sirene, che in realtà escono di scena dopo il secondo canto, si ritrova a vagare senza meta, giungendo così alla foce del Sebeto (sulla localizzazione del leggendario fiume napoletano cfr. il commento a *Metamorfosi*, III, 18), dove sulle sponde del fiume con il sorgere del Sole sopraggiunge anche il sonno. Il *topos* dell'insonne che si addormenta alle prime luci del giorno è in realtà un motivo caro alla poesia d'amore, molto adoperato dal poeta nella composizione dei versi raccolti nell'*Endimione* (cfr. ad esempio il sonetto XLV, 3-8: «Il di languendo e sospirando, spero / la notte trovar pace ai miei martiri. / Nel letto poi raddoppian li sospiri, / l'angoscia e'l duol si paventoso & fero, / che tra speme e paura io pur despero / et moro, ovunque il corpo ardente io giri»). Recuperando gran parte del suo repertorio lirico e tematico, in questo canto il poeta racconta la trasformazione della sirena Inarime nell'isola di Ischia, per l'improvvisa partenza della cara amica Febe. -*la notte era passata*: cfr. Dante, *Inf.*, II, 1-4: «Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / dalle fatiche loro; ed io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì della pietate»; cfr. anche Petrarca, *T.M.*, II, 1-5: «La notte che seguì l'orribil caso / che spense il sol, anzi 'l ripose in cielo, / di ch'io son qui come uom cieco rimasto, / spargea per l'aere il dolce estivo gelo / che con la bianca amica di Titone / suol da' sogni confusi torre il velo»; in realtà pare più vicino all'ultima canzone della raccolta sannazariana, dove si parla di una giornata appena trascorsa e del poeta che si addormenta e sogna il dio del fiume Arno; cfr. *Son. e canz.*, CI, 1-9: «La notte, che dal ciel, carica d'oblio / sol portar tregua a' miseri mortali, / venuta era pietosa al pianger mio; / e già con l'ombra de le sue grand'ali / il volto de la terra avea coverta / e tacean le contrade e gli animali; / quando me lasso e di mia vita incerto, / non so come in un punto il sonno prese / sotto l'asse del ciel freddo e scoperto». Rispetto a Sannazaro che si assopisce al calar della sera, Cariteo ambienta il canto alle prime luci dell'alba, ora da sempre ritenuta propria alla manifestazione di sogni veritieri e visioni.

² L'Aurora. Cfr. Lucrezio, II, 578: «...neque nocte aurora secuast»; Virgilio, *Aen.*, VI, 535-537, «Hac vice sermonum roseis Aurora quadrigis / iam medium aetherio cursu traiecerat axem; / et fors omne datum traherent per talia tempus», e 584-585, «Et iam prima novo spargebat lumine terras / Tithoni croceum linquens Aurora cubile»; VII, 25-26: «Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto / Aurora in roseis fulgebat lutea bigis». -*si coloria*: cfr. Sannazaro, *Arc.*, XII, 11: «E stando qui per bono spazio, la Aurora già incominciava a rosseggiare nel cielo, risvegliando universalmente i mortali e le opre loro». -*rosata fronte*: il colore rosa è caratteristica classica dell'Aurora: cfr. Virgilio, *Aen.*, VI, 535: «roseis Aurora quadrigis» e VIII, 25-26: «Iamque rubescebat radiis mare et aethere ab alto / Aurora in roseis fulgebat lutea bigis»; Ovidio, *Met.*, VII, 705: «...Quod sit roseo spectabilis ore». Cfr. anche anche

Spirava³ quella estiva, soave aura⁴,
 che move il sol nel mar coi caldi ardori⁵, 5
 quando le summità di monti inaura⁶.
 Et io, fuggir credendo i miei dolori⁷,
 mutando luogo⁸, andai dove Sebeto⁹

Petrarca, *R.V.F.*, CCXCI, 1-2: «Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora / co la fronte di rose et co' crin' d'oro»; Pontano, *De hort. Hesp.*, I, 395: «Ad frontem roseus diffulgebat hyachintus». Dante, *Purg.*, IX, 1-4.

³ vv. 4-6, *Spirava quella...monti inaura*: 'Soffiava quella estiva, dolce brezza, che accompagna il sorgere del sole dal mare con i suoi caldi vapori, quando inizia a indorare le parti più alte dei monti'. Il poeta fornisce una precisissima indicazione temporale. È estate e siamo alle primissime luci del nuovo giorno, in quanto sono illuminate solo le vette dei monti; il sorgere del sole è accompagnato da una leggera brezza estiva e dal tremolio dell'acqua del mare, causato dallo stesso calore dei raggi solari.

⁴ Similmente il Petrarca, *T.M.*, 4: «spargea per l'aere il dolce estivo gelo», ma vedi anche per il chiaro lemma di ascendenza petrarchesca *soave aura* i versi 9-11 del son. CIX di *R.V.F.*: «L'aura soave che dal chiaro viso / move col suon de le parole accorte / per far dolce sereno ovunque spira» ma anche il ciclo dei sonetti dell'aura (CXCIV, CXCVI-CXCVIII). –*estiva...aura*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCXII, 2: «d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva», e CCLXXIX, 2; il modello va ricondotto a l'oraziano «arboe aestiva recreatur aura» di *Carm.*, I, 22, 18. Pontano, *Lyra*, 8, 14: «auraque aestivos relevat calores».

⁵ Forse un ricordo dantesco di *Purg.*, I, 115-117: «L'alba vincea l'ora mattitina / che fuggia innanzi, si che di lontano / conobbi il tremolar della marina».

⁶ Cfr. Dante, *Inf.*, I, 13-18: «Ma poi ch'ì fui al piè d'un colle giunto, / là dove terminava quella valle / che m'avea di paura il cor compunto, / guardai in alto, e vidi le sue spalle / vestite già de' raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle». –*inaura*: latin., 'indorare, coprire d'oro'. Cfr. Cariteo, *End.*, CXCIV, 1-3: «Quell'Aragonio sol, che d'occidente / saetta con soi rai la gente Maura, / la sommità del tuo Mont'alto inaura» (Pércopo). Cfr. Boccaccio, *Dec.*, VIII, *Introduzione*: «Già nella sommità de' più alti monti apparivano, la domenica mattina, i raggi della surgente luce»; Sannazaro, *Arc.*, IX, §7: «Ma venuto il chiaro giorno e i raggi del sole apparendo ne le sommità di alti monti...» e soprattutto XII, §1, facendo riferimento ai raggi al tramonto: «quando tra le sommità de' monti il sole, bassando i rubicondi raggi verso lo occidente, ne fe' conoscere l'ora esser tarda». –*caldi ardori*: Boccaccio, *Am. visione*, XL, 30: «dal sole e dalli suoi già caldi ardori».

⁷ Cfr. Dante, *Inf.*, XIII, 71: «credendo col morir fuggir disdegno»; Sannazaro, *Son. e canz.*, CI, 94-96: «Ma credendo fuggir Ponto o Numidia, / di Padua mi parti', venendo in loco, / ove, lasso, trovai frode e perfidia».

⁸ –*mutando luogo*: cfr. Orazio, *Epistolae*, I, 11, 37: «Caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt» (Pércopo); Lucrezio, I, 376: «et mutare locum, quamvis sint omnia plena»; Ovidio, *Tristia*, III, 6, 24: «mutatoque minor sit mea poena loco»; Pontano, *Urania*, III, 576: «mutatque locos inceptaque»; Boccaccio, *Dec.*, V,5: «E così l'uno non poteva l'altro far mutar di luogo». –*dolci umori*: cfr. Lucrezio, II, 474: «umor dulcis»; Virgilio, *Buc.*, III, 82: «Dulce satis umor»; Petrarca, *R.V.F.*, CCXXVIII, 6: «e 'l piover giù dalli occhi un dolce umore».

⁹ –*andai dove Sebeto*: anche Petrarca nella celebre canzone XXIII, si reca presso le sponde del fiume per dare sfogo al suo dolore; cfr. *R.V.F.*, XXIII, 61: «Così lungo le amate rive andai». Nell'ultima prosa dell'*Arcadia*, Sincero, angosciato per uno strano sogno premonitore avuto poco prima, alle prime luci del giorno si reca penseroso, quasi in trance, presso le rive di un fiume, luogo preposto all'incontro con la ninfa che lo guiderà nel viaggio sotterraneo fino al ritorno a Napoli; cfr. *Arc.*, XII, §10: «Così di passo in passo, non sapendo io stesso ove andare mi dovesse, guidandomi la fortuna, pervenni finalmente a la falda di un monte, onde un gran fiume si movea con un ruggito e mormorio mirabile, massimamente in quella ora che altro romore non si sentiva». Rispetto a Sincero, Cariteo nei canti precedenti ha già vissuto la straordinaria esperienza dell'incontro con le Sirene; ora, provato dalla lunga notte, nel tentativo di dare pace al suo animo tormentato, si porta presso le sponde dell'amato Sebeto. La situazione è quindi speculare a quella di Sincero: entrambi, giunti all'ultimo atto della loro narrazione, all'alba si ritrovano vicino ad un rivo poco prima di vivere l'ultima, risolutiva avventura. Altro fattore da non sottovalutare è

con l'onde salse mischia i dolci umori¹⁰.
 E perché vigilante e inquieto 10
 solea passar le notti insonne e triste¹¹,
 perduto il bene ond'io non fui più lieto¹²
 al dolce murmurar dell'onde miste¹³,
 tra pensier mille¹⁴, il somno si interpose¹⁵,
 ché chi più sol veghiar men li risiste¹⁶. 15

l'atmosfera onirica che si percepisce nell'aria, dove tutto appare come sospeso in uno spazio incantato, altro, svolto tra l'ambientazione fantastica e quella onirica.

¹⁰ In questo verso il poeta indica la foce del fiume Sebeto. Cfr. *Metamorfosi*, III, 21-22 e n., anche per la presunta localizzazione della foce del Sebeto; la fonte è in Lucrezio, VI, 894: «quod dulcis inter salsas intervomit undas».

¹¹ L'autore ricorre al *topos* classico dell'amante sofferente ed insonne per le pene d'amore. Proprio la notte con tutti i suoi pensieri impedisce all'innamorato di addormentarsi, divenendo il momento di maggiori sofferenze. Il motivo dell'insonnia è largamente presente nella tradizione classica (anche biblica per dire il vero, cfr. *Ct.*, 5, 2: «ego dormio et cor meum vigilat») e Cariteo, fine conoscitore della cultura classica e trobadorica, lo ripropone nelle sue liriche d'amore. Cfr., ad esempio, Virgilio, *Aen.*, IV, 5: «nec placidam membris dat cura quietem»; Properzio, *Elegiae*, III, 15, 2; Ovidio, *Er.*, XI, 29-30; XII, 57-58 e 169-170: «Non mihi grata dies; noctes vigilantur amarae, / et tener a misero pectore somnus abit». Vedi anche il riuso del tema in Petrarca, *R.V.F.*, CCXXIII, 9-11: «Il sonno è 'n bando, et del riposo è nulla; / ma sospiri et lamenti infin a l'alba, / et lagrime che l'alma a li occhi invia». –*solea passar le notti*: cfr. Boccaccio, *Dec.*, III, 3: «passar vi solea»; In Petrarca, il motivo ricorre con frequenza in *R.V.F.*; cfr. ad esempio la sestina CCCXXII.

¹² È il lamento per la condizione dell'innamorato infelice, stato d'animo cantato in molte liriche del canzoniere cariteano. In questo caso però il malessere, di cui l'autore scrive, si carica di un duplice significato: è sicuramente un ricordo della sua precedente esperienza; ma il bene di cui nel testo lamenta la scomparsa sembra riferirsi non all'amata Luna, ma alla dipartita di Ferrandino, morte che, come sappiamo, segnò profondamente Cariteo, o tutt'al più a quella di Alfonso d'Avalos, entrambi ricordati nel canto precedente. –*perduto il bene*: cfr. Dante, *Inf.*, III, 17-18: «che tu vedrai le genti dolorose / c'hanno perduto il ben dell'intelletto». –*non fui più lieto*: cfr. Pulci, *Morg.*, XXIV, 26, 1: «Tanto è che Carlo non fu poi più lieto»

¹³ Si riferisce alla foce del Sebeto. Similmente in *End.*, LXIX, 3: «Al dolce murmurar de le sacre onde». Cfr. Seneca, *Phaedra*, 513-514: «Defundit undas, sive per flores novos / fugiente dulcis murmurat rivo sonus». L'immagine del poeta dolente per le pene d'amore, seduto presso le sponde di un rivo si ritrova anche in Petrarca, *R.V.F.*, CCLXXIX, testo che pare presente nella memoria poetica del poeta per le indubbe riprese testuali che si riscontrano in questi primi versi del IV canto; cfr. i vv. 2-5: «mover soavemente a l'aura estiva, / o roco murmurar di lucide onde / s'ode d'una fiorita et fresca riva, / là 'v'io seggia d'amor pensoso et scriva». Vedi anche Boccaccio, *Bucc.*, II, 38-39; Pontano, *De am. con.*, II, 7, 10-12: «Hic illic placida membra quiete levant, / aura movet virides ramos, vaga murmurat unda / et dulce in solis garrula cantat avis», ma anche *Parth.*, II, 14, 28.

¹⁴ Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, LXXI, 79-81: «la qual ogni altra salma / di noiosi pensier' disgombra allora, / si che di mille un sol vi si ritrova»; Lorenzo de' Medici, *Canz.*, XXXV, 34: «col pensier m ille volte il di ritorno», e LX, 37-38: «Or, questo più dolor nel cor accoglie: / che tra mille pensioer' che in lui s'aduna»; Tebaldeo, *Rime*, DCXLI, 10: «cussi tra pensier' mille a un tracto involto».

¹⁵ L'immagine del sopraggiungere del sonno tra mille pensieri è raccontata da Boccaccio, in *Com.*, XXXV: «Ma già, fuggita ogni luce, la notte occupava le terra, quando a me, in questi pensieri involuto, non senza molta fatica il sonno, imitante la morte, entrò nel mio misero petto». Cfr. anche Sincero, in *Arc.*, XII, 4, prima dell'unico sogno dell'intero romanzo, ha la mente occupata da molti pensieri: «Quando io (non so se per le cose vedute il giorno, o che che se ne fusse cagione), dopo molti pensieri, sovrappreso da grave sonno, varie passioni e dolori sentiva ne l'animo». Sempre Sannazaro, in *Son. e canz.*, CI, 7-9: «quando me lasso e di mia vita incerto, / non so come in un punto il sonno prese / sotto l'asse del ciel freddo e scoperto».

Ivi¹⁷, tra le populee fronde ombrose¹⁸,
 veder mi parve il dio del sacro fiume¹⁹,
 cinto di gionchi e di canne frondose²⁰,
 tutto coperto d'un ceruleo lume²¹,
 ch'a guisa di Zaffiro era fulgente²², 20
 nel cui volto splendea divino nume²³.

¹⁶ -*veghiar*: 'vegliare', cfr. *End.*, son. XVI, 10: «dormendo i sensi, fa vegghiar la mente». Intendi, 'che colui che più suole vegliare, meno resiste al sonno'. Forse un ricordo di Dante, *Purg.*, XXXII, 64-66: «S'io potessi ritrar come assonnaro / li occhi spietati udendo di Siringa, / li occhi a cui pur vegghiar costò si caro». Cfr. sul motivo dell'insonnia d'amore Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXXII, 21: «et vegghiar mi facea tutte le notti». Anche Boccaccio dà una descrizione del sofferente d'amore; cfr. *Dec.*, VIII, 7: «e cominciò accompagnata da amarissimi pensieri a aspettare: e ora pensando e ora piangendo, e d'un pensiero in altro saltando, sì come quella che dal dolore era vinta e che niente la notte passata aveva dormito, s'adormentò».

¹⁷ vv. 16-21, *Ivi, tra le...divino nume*: 'Lì, tra le fronde di pioppi, mi parve di riconoscere Seбето, cinto di gionchi e di canne con fronde. Seбето era tutto coperto da una luce cerulea, tanto era splendente da sembrare uno zaffiro, nel cui volto splendeva una luce divina'. L'episodio vissuto dal protagonista ripropone l'incontro tra Enea e il dio del fiume Tiberino, all'altezza del libro VIII dell'*Aen.*, 26-34: «Nox erat et terras animalia fessa per omnis / alituum pecudumque genus sopor altus habebat: / cum pater in ripa gelidique sub aetheris axe / Aeneas, tristi turbatus pectora bello, / procubuit seramque dedit per membra quietem. / Huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno / populeas inter senior se attollere frondes / visus: eum tenuis glauco velabat amictu / carbasus et crinis umbrosa tegebat harundo» (Pércopo). Anche Sannazaro, in *Son. e canz.*, CI, 10-15, immagina di avere in sogno l'apparizione del dio Arno: «Ed ecco il verde dio del bel paese, / Arno, tutto elevato sopra l'onde, / s'offerse agli occhi miei pronto e palese. / Di limo un manto avea sparso di fronde / e di salci una selva in su la selva, / con la qual gli occhi e 'l viso si nasconde», e *Arc.*, XII, §37, descrivendo il dio Seбето: «Così per occolto canale indirizzatomi, tanto in qua e là andai che finalmente, arrivato a una grotta cavata ne l'aspro tofo, trovai in terra sedere il venerando idio, col sinistro fianco appoggiato sovra un vaso di pietra che versava acqua; la quale egli in assai gran copia facea maggiore con quella che dal volto, da' capelli e da' peli de la umida barba piovendoli continuamente li aggiungeva. I suoi vestimenti a vedere parevano di un verde limo; in la dextra mano tenea una tenera canna e in testa una corona intessuta di giunchi e di altre erbe provenute da le medesime acque» (Pércopo); Pontano, *Ecl.*, I, 5, 96-101: «Nove nupte, nuces para et indue vestem / quam tibi acerranae musco flavente Napaeae / neverunt, quam pinxit acu Pomelia, ut imo / fronderet limbo patulis satureia ramis, / sibilet ut tenui de fronde locusta susurro, / indue et intextum buxo frondente galerum».

¹⁸ -*populee*: latin., 'di pioppi'. -*fronde ombrose*: cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, XXII, 61, 2: «perse il cervo per le fronde ombrose».

¹⁹ -*veder mi parve*: cfr. Cino da Pistoia, *Poesie*, CXLVIII, 12: «Io non so dir quel che veder mi parve»; *Purg.*, XXXIII, 112-113: «Dinanzi ad esse Eufràtès et Tigri / veder mi parve uscir d'una fontana»; Petrarca, *T.E.*, 20: «veder mi parve un mondo»; -*sacro fiume*: anche in Sannazaro, *Son. e canz.*, VII, 10: «ove Ippocrene versa il sacro fiume»; ma cfr. anche Dante, *Purg.*, I, 1: «O tu che se' di là dal fiume sacro».

²⁰ -*cinto di...frondose*: cfr. Sannazaro, *Arc.*, XII, § 23: «sappi che quello a cui tutti gli altri fanno tanto onore, è il triunfale Tevere, il quale non come gli altri è coronato di salci o di canne, ma di verdissimi lauri, per le continue vittorie de' suoi figliuoli».

²¹ -*ceruleo lume*: nell'iconografia classica le divinità fluviali erano contraddistinte quasi sempre dal colore azzurrino, proprio a simboleggiare la presenza dominante dell'elemento acqueo. Cfr. Ovidio, *Consolatio ad Liviam*, 93: «Lumina caerulea iam iamque natantia morte», e 223-224: «Tum salice implexum muscoque et harundine crinem / caeruleum magna legit ab ore manu» (Pércopo); Id., *Met.*, II, 8: «Caeruleos habet unda deos...».

²² Lo splendore turchino del dio Seбето è paragonato alla lucentezza di uno zaffiro.

²³ -*divino nume*: cfr. Lucrezio, I, 154: «divino numine».

E cominciò parlar sì dolcemente
 che 'l molle mio dormir fe' più profondo
 e 'l suono ancor mi suona entro la mente:²⁴
 «Dal mio secreto, ameno antro²⁵, giocondo 25
 vengo per dar remedio al tuo cordoglio²⁶
 con l'exemplo del mal, che 'n l'onde ascondo.
 Lontan da la mia luce anch'io mi doglio!²⁷
 Amor, che fece me liquido rivo²⁸,
 Inarime²⁹ or ha volta in duro scoglio³⁰». 30

²⁴ vv. 22-24 *E cominciò...entro la mente*: il dolce mormorio del dio del fiume sortisce sul poeta l'effetto di una cantilena, facendolo cadere in un sonno profondo. È evidente la derivazione dantesca dell'immagine; cfr. *Purg.*, II, 113-114: «cominciò elli allor sì dolcemente / che la dolcezza ancor dentro mi suona» (da cui riprende anche il sistema di rime dei vv. 113-117 *dolcemente* : *gente* : *mente*, che nel testo viene variato in *fulgente* : *dolcemente* : *mente*), ma anche *Conv.*, II, *Amor che ne la mente mi ragiona*, 5: «Lo suo parlar sì dolcemente sona». –*molle mio dormir*: *molle* latin., 'lieve'. Cfr. Lucrezio, III, 112: «Praeterea molli cum somno dedita membra»; Catullo, *Carm.*, LXVIII, 5: «quem neque sancta Venus molli requiescere somno»; Ovidio, *Met.*, I, 685: «Ille tamen pugnat molles evincere somnos».

²⁵ - *secreto, ameno antro*: cfr. Ovidio, *Fasti*, VI, 116: «Si secreta magis decis in antra, sequor»; Stazio, *Theb.*, IX, 617: «Nec mihi secretis culpam occultare sub antris»; M. Marullo, *Epigrammaton libri*, III, 7, 2: «Qui secreta patrum recludis antra»; Cfr. Properzio, *Elegiae*, I, 1, 11-12: «Non modo Partheniis amens errabat in antris / ibat et irsuta ille videre feras».

²⁶ Similmente Sanazzaro, in *Arc.*, XII^e, 82: «Vegna Vesevo, e i suoi dolor racontici».

²⁷ Cfr. Lorenzo de' Medici, *Canz.*, XXXVII, 3-4: «perché non pare io possa o sappi o spero / viver lieto lontan dalla mia luce».

²⁸ Sebeto accenna alla sua metamorfosi in fiume narrata da Pontano nel *Parth.*, II, 14, 53-58: «Cum subito ex alto vox reddita: "Numen aquarum / Sebethos fonti est nomen honosque suo". / Nec mora: qua iacuit, vitrei fluxere liquores, / in laticemque abeunt membra soluta novum; / e puero liquidus fit fons, fit numen et idem / ex homine; hinc subitis in mare currit aquis». Cfr. anche i vv. 13-18: «Amnis, arundinea velans sua tempora mitra, / et dolor et carae Doridos aptus amor, / quis tua tam riguo mutavit membra liquore? / Nunc amnis, certe candidus ante puer. / Forma tibi nocuit, nocuit placuisse puellae, / iraque coerulei quam male nota dei». –*liquido rivo*: cfr. Virgilio, *Georg.*, II, 200: «Non liquidi gregibus fontes» e IV, 18 (Pércopo).

²⁹ Per primo Virgilio nominò erroneamente l'isola di Ischia, Inarime, corrispondente di *Aenaria*, ma ricavato dal nome omerico *Εἰ'Αρίμοις* (cfr. *Iliade*, II, 781-783, Pércopo). La nascita dell'isola, sin dai tempi più remoti spiegata con i fenomeni tellurici e l'attività vulcanica, si lega al mito di Tifeo e alla destinazione dell'isola come giaciglio per l'insolente mostro, voluta da Giove. L'immagine omerica fu poi tramandata da Esiodo (*Theogonia*, 305) e da Pindaro (*Prosodia*, frag. 70) e venne assorbita dalla cultura latina che fuse i due termini greci *Εἰ'Αρίμοις* nel latino *Aenaria*. Una prima attestazione della denominazione dell'isola la ritroviamo in Virgilio, che nell'*Aen.* riprende fedelmente la versione omerica: cfr. i vv. 715-716: «Tum sonitu Prochyta alta tremit durumque cubile imposta Typhoëo». Similmente in Lucano (*Phars.*, V, 101), Stazio (*Thebais.*, 10, 917 e *Sylvae*, II, 2, 86) e Silio Italico (*Punica*, VIII, 541 e XII, 148). Anche Ovidio in *Met.*, XIV, 89, utilizza la denominazione virgiliana per ricordare le isole che costeggiano il promontorio napoletano, terre da sempre abitate dalle Sirene: «Quasque rates Iris Iunonia paene cremarat / solvit, et Hippotadae regnum terraqueo calenti / sulphure fumantes Acheloiadumque relinquit / Sirenum copulo; orbataque praeside pinus / Inarimen Prochytenque legit sterilique locatas / colle Pitheculas, habitantum nomine dictas».

³⁰ L'immagine del cuore impietrito a causa del dolore è presente anche nel sonetto introduttivo del canzoniere di De Jennaro; cfr. *Rime*, I, 2: «Et farse contro amore un duro sasso». L'autore per la prima volta accenna alla metamorfosi conclusiva dell'opera, raccontata dal dio Sebeto al Cariteo, con l'esplicito

Allor³¹ contrassi il ciglio in modo schivo,
 qual uom cui d'improvviso spina offende
 o dente d'animal tetro e nocivo,
 ché 'l nome di colei³², che luce e splende³³
 tra le Sirene, erranti in l'onde varie³⁴, 35
 il cor mi circondò di spine orrende³⁵.
 «E quali stelle or son tanto contrarie³⁶
 a la beltade», io dissi «o flavio santo,
 ch'aggian forza a mutar³⁷ la bella Enarie?».
 Rispuose: «Io non Peneo, Volturmo o Xanto³⁸, 40

intento di offrire una consolazione alle sue pene. Sebeto nei versi successivi narrerà la trasformazione della bella Sirena in duro scoglio, vale a dire nell'isola d'Ischia. Un precedente dell'episodio può essere riscontrato in Ovidio, dove il fiume Achelòo narra a Teseo della trasformazione della fanciulla Perimele, amata dallo stesso fiume, nell'isola dall'omonimo nome; dopo aver subito violenza dal fiume, la giovane, ripudiata dal padre, viene gettata da una scogliera. Invocato da Achelòo per la salvezza dell'amata, Nettuno trasforma Perimele, morente, in isola. Cfr. Ovidio, *Met.*, VIII, 577-610.

³¹ vv. 31-33, *Allor contrassi...tetro e nocivo*: intendi 'Allora strinsi l'occhio, assumendo un'espressione di dolore, come se fossi stato punto da una spina o dal morso di un animale tetro e velenoso'. La prima parte della similitudine rende perfettamente la meraviglia del poeta dinanzi all'anticipazione sul racconto del Dio. L'accenno alla trasformazione della Sirena viene accolto dal poeta come un'ennesima sofferenza, paragonata al dolore inaspettato di una spina o, peggio, al morso di un animale, forse un serpente. Si potrebbe leggere in questi versi un'allusione al mito di Orfeo, addolorato per la morte dell'amata Euridice in seguito al morso del serpente. *-contrassi ciglio*: tipico lemma latino, *supercilium contrahere*, utilizzato per esprimere una sensazione di stupore.

³² *-il nome di colei*: Inarime. Cfr. per il costrutto Dante, *Purg.*, XXVI, 86-87: «quando partinci, il nome di colei / che s'imbestiò ne le 'mbestiate schegge»; Sannazaro, *Arc.*, VIII, §28: «...e 'l nome di colei che di ciò mi era cagione gli facesse chiaro».

³³ *-luce e splende*: sintagma già presente in *End.*, ballata IV, 7: «Quanto più luce e splende» e nella successiva *Pasca*, I, 40: «là conven che'l mio nome plenda & luca». Cfr. Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, II, 18, 11: «E né tesoro ciò che luce e splende», da cui riprende anche il sistema di rime (nel testo ai vv. 32-34) *offende: splende* dei vv. 8-11. Cfr. Filenio Gallo, *Rime, A Safira*, CCIIIIV, 11.

³⁴ Cfr. Virgilio, *Aen.*, III, 200: «Excutimur cursu et caecis erramus in undis»; Ovidio, *Met.*, VI, 190: «Hospita tu terries eras, ego - dixit - in undis». Vedi anche Pontano, *Urania*, III, 77-78: «tritonida ad undam errantem»; *-onde varie*: cfr. Lucrezio, IV, 675: «Unde flues voluat varius se fluctus odorum»; Seneca, *Agamennon*, 138: «fluctibus variis».

³⁵ Cfr. Catullo, *Carm.*, LXIV, 71-72: «A! misera, assiduis quam luctibus externavit / spinosas Erycina serens in pectore curas / illa tempestate...» (Pércopo). Cfr. anche Ovidio, *Met.*, II, 798-799: «iussa facit pectusque manu ferrugine tincta / tangit et hamatis praecordia sentibus inplet». Una simile immagine di ritrova in *End.*, son. XXXIX, 12-13: «Ha sementato in mezzo del mio core / mille pungenti, avelenate spine» (Pércopo).

³⁶ *-stelle...contrarie*: cfr. Ovidio, *Am.*, I, 8, 29: «Stella tibi oppositi nocuit contraria Martis». Cfr. anche Pontano, *De am. con.*, I, 6, 25: «Me coeli pluvias, sidera iniqua pati».

³⁷ L'espressione sembra ripresa da Boccaccio: vedi *Fiamm.*, II, §6: «entrino le mie parole nella tua anima con forza di mutare il proposito» e *Dec.*, I, 8: «ella ebbe forza di fargli mutare animo».

³⁸ L'espressione ricorda il celebre verso dantesco di *Inf.*, II, 32: «Io non Enea, io non Paulo sono». Il dio Sebeto, prima di rispondere alla domanda del poeta, con modestia riconosce la sua impossibilità di conoscere tutte le cose, per via della sua condizione di divinità minore, rispetto alle altre grandi divinità fluviali, come Peneo, Volturmo e Xanto, dei di grandi e importanti fiumi. Peneo, celebre fiume della Tessaglia, e Xanto, altro nome del fiume Scamandro, che scorreva nella regione della Troade (Asia

né son più che Seбето, e sol comprendo
 la terra e 'l mar, del ciel non mi dò vanto³⁹.
 Non fu d'Endimione il duol sì orrendo⁴⁰,
 quando in occaso⁴¹ il mar prese la Luna⁴²,
 e 'l misero ne pianse⁴³, amando, ardendo⁴⁴. 45
 Né fu la sorte a me tanto importuna⁴⁵,
 quando 'l pianto mi fe' cangiar figura⁴⁶
 per Napol, che cangiò volto e fortuna⁴⁷,

minore), nominato Xanthòs nell'*Iliade* di Omero. Seбето, oltre a Peneo e Xanto, chiama anche il dio Volturno, caro alla regione Campania e spesso ricordato nelle opere letterarie, come nella XII^e dell'*Arc.*, quando insieme al dio Seбето, sono menzionate anche le divinità dei fiumi Volturno e Sele, i maggiori fiumi della Campania (cfr. *Arc.*, XII^e, 121: «Or vo' che 'l senta pur Volturno e Silare»). Non sembra casuale l'accostamento di questi fiumi; già Petrarca, in *T.T.*, 107-109, aveva citato con altri fiumi il Peneo e lo Xanto: «Quanti fur chiari fra Peneo et Ebro, / che son venuti e verran tosto meno! / quanti sul Xanto, e quanti in val di Tebro!».

³⁹ Cfr. Angelo Galli, *Canzoniere*, CXLIII, 3: «troppo sarebbe, né me ne do vanto», e CCXVI, 52: «...del viver non me ne do vanto», da cui sembra anche riprendere il sistema di rime dei vv. 52-54, *vanto* : *sancto*.

⁴⁰ vv. 43-45, *Non fu...amando, ardendo*: «Non fu così orrenda la sventura di Endimione, quando il mare portò Luna in occidente e il misero pianse, amando e ardendo». Con questi versi Seбето allude alla vicenda d'amore vissuta dal poeta e raccontata nell'*Endimione*. Cfr. i sonetti, canz. XI, canz. XII,

⁴¹ *-ocasso*: latin., 'occidente'; in quanto Luna si era imbarcata per la Spagna, navigando verso ovest. Cfr. *End.*, son. CXLII, 1-2: «Vago, salubre, estivo & grato vento, / che da l'ocasso hor vien per colorire». Il riferimento cardinale ritorna in relazione al viaggio verso la Spagna; cfr. *End.*, canz. XV, 46-49: «Sorte maligna & ria, / che due volte in occaso / hai voluto eclipsare / le due luci più chiare».

⁴² Abbiamo un esplicito riferimento a Luna, la donna amata dal poeta e a cui dedicò gran parte delle liriche dell'*Endimione*. Il poeta tenderà nel canto a sovrapporre alla vicenda di Inarime la propria, tanto che le due figure arriveranno proprio a confondersi.

⁴³ Con questo verso il poeta riassume tutta la sua precedente produzione, e in particolar modo la sofferente relazione con Luna. In diversi sonetti l'autore si compiange, descrivendo come misera la sua condizione di amante non ricambiato: cfr. *End.*, son. XIII, 5: «misero, sitibondo fuggo l'onde»; canz. II, 15; son. XXIII, 14: «me, misero!, converte in fiamma ardente»; son. XXXIII, 5; canz. VIII, 74; sestina V, 58; son. CXXXIII, 5-7 *et alii*. L'immagine è presente anche in Seneca, *Octavia*, 895: «Flentem miseram»; Boccaccio, *Bucc.*, XI, 167-168: «Plutarcus tristior antro / flet misere stauratque»; insiste sul motivo Pontano, in *Iambici*, IV, 13-18: «Heu heu, miser parens, miser quid agam senex? / Senex miser, pater miserior, quidnam ages? / Senex quid aget, aut quid pater miserrimus? / Lugete mecum, o hortuli miserrimi, / lugete, amaraci, fleant et lilia, / fleantque myrti longe amatum villicum».

⁴⁴ *-amando, ardendo*: cfr. *End.*, son. XLVIII, 4: «Amando, ardendo, il proprio cor devoro» e son. LII, 11: «et mustran ch'io languisco ardendo, amando». L'uso del gerundio è un costrutto che ritorna con frequenza in Cariteo. Sicuramente l'uso è derivato da Petrarca: cfr. *R.V.F.*, CCLXV, 12-13, «Non è sì duro cor che, lacrimando, / pregando, amando, talor non si mova», e CCCXXXVII, 11, «tremando, ardendo, assai felice fui» (Percopo); Id., *T.C.*, II, 124. (Percopo). Ma cfr. anche Tebaldeo, *Rime stravaganti*, 40, 10. La passione dell'amante è descritta nell'*Endimione* come un fuoco che arde l'anima: cfr. son. VI, 2: «Napol, dove il mio core ardendo visse»; son. XL, 9-10; son. LXXXIII, 11; canz. X, 7.

⁴⁵ *-sorte a me tanto importuna*: cfr. *End.*, son. XIX, 12, «importuna sorte», e son. CCIX, 3, «sorte importuna». Per il sistema di rime *Luna* : *importuna* : *fortuna* vedi il son. XXXVI, 1-8.

⁴⁶ Seбето allude alla sua trasformazione in fiume, in questo caso imputata alla sofferenza dopo la discesa dei Francesi e alla conseguente rovina di Napoli.

⁴⁷ Un concetto simile si ritrova espresso nell'*Arcadia*, nell'egloga XII, che ha come personaggi proprio Cariteo, nelle vesti del pastore Barcinio, e Summonte, chiamato Summonzio. Nell'egloga sannazariana,

quanto d'Enarie⁴⁸ ria fu la ventura⁴⁹,
 partendosi di lei l'unica luce⁵⁰, 50
 onde s'è convertita in pietra dura⁵¹.
 Va sen' per l'onde⁵², e 'n sino al ciel reluce⁵³,

Barcinio riporta il lamento del pastore Meliseo, il poeta Pontano, per la morte dell'amata Filli. Rivolgendosi al fiume Sebeto, Pontano lamenta la trasformazione della città, non solo per via del lutto familiare, che, di fatto, ha privato la città di Napoli della presenza di Filli, ma anche alludendo esplicitamente alla grave crisi politica in cui era stato coinvolto il Regno; cfr. *Arc.*, XII^c, 115-117: «Dunque, miser, perché non rompi e scapoli / tutte l'onde in un punto et inabissiti, / poi che Napoli tua non è più Napoli?». –*cangiar volto*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, XXX, 25: «l' temo di cangiar pria volto et chiome»; Sannazaro, *Arc.*, I^c, 59: «che t'ha fatto cangiar volto e costume».

⁴⁸ *Enarie*: come ho spiegato precedentemente (si veda IV, v. 30 e n.) con il termine *Enarie*, Cariteo si riferisce all'isola di Ischia. Cfr. la spiegazione fornita dalla ninfa a Sincero, a proposito dell'isola d'Ischia, in Sannazaro, *Arc.*, XII, § 30: «et appresso poi sotto la famosa Enaria, la quale voi mortali chiamate Ischia, ti mostrarei il furioso Tifeo, dal quale le estuanti acque di Baia e i vostri monti del solfo prendono il lor calore». Anche Panormita, in *De dictis et factis Alphonsi regis*, II, 9: «Cum esset rex apud Enariam insulam». –*ria fu la ventura*: 'fortuna'; cfr. Boccaccio, *Filostr.*, I, 13, 5: «...Lascia con la ria ventura» e IV, 88, 7: «veduto mai, poi che si ria ventura». Giusto de' Conti, *Canzoniere*, XCI, 2: «che Amor sempr'arde, et ria ventura affrena».

⁴⁹ Con riferimento alla trasformazione della Sirena in scoglio a seguito della partenza di Febe, a cui il poeta allude con il sintagma *unica luce*. –*Partendosi di lei*: 'allontanandosi da lei, da Enarie'. –*l'unica luce*: Febe. Cfr. Boccaccio, *Com.*, XLIV: «parimenti de' cieli e della terra unica luce». Così Cariteo aveva lamentato l'allontanamento di Luna, in *End.*, canz. XV, 46-49: «Sorte maligna & ria, / che due volte in occaso / hai voluto eclipsare / le due luci più chiare». Concordo con Pércopo nel ritenere che Febe, la ninfa imbarcata verso occidente, sia poi la stessa Luna, cantata dal poeta nell'*Endimione*, come si legge espressamente nei versi successivi. Cariteo recupera in quest'ultima sezione delle *Metamorfosi* la sua precedente posizione di poeta d'amore: torna a riconoscersi come vinto d'amore, a compatire la sua situazione di amante sofferente, che è poi una condizione comune in natura e che si ritrova in uomini, dei e semidei, come le storie di Sebeto, di Endimione e di Luna ben dimostrano.

⁵⁰ –*l'unica luce*: Febe. Cfr. Boccaccio, *Com.*, XLIV: «parimenti de' cieli e della terra unica luce». Così Cariteo aveva lamentato l'allontanamento di Luna, in *End.*, canz. XV, 46-49: «Sorte maligna & ria, / che due volte in occaso / hai voluto eclipsare / le due luci più chiare». Concordo con Pércopo nel ritenere che Febe, la ninfa imbarcata verso occidente, sia poi la stessa Luna, cantata dal poeta nell'*Endimione*, come si legge espressamente nei versi successivi. Cariteo recupera in quest'ultima sezione delle *Metamorfosi* la sua precedente posizione di poeta d'amore: torna a riconoscersi come vinto d'amore, a compatire la sua situazione di amante sofferente, che è poi una condizione comune in natura e che si ritrova in uomini, dei e semidei, come le storie di Sebeto, di Endimione e di Luna ben dimostrano.

⁵¹ –*pietra dura*: cfr. Ovidio, *Met.*, II, 688-707, dove viene narrata la trasformazione dell'anziano Batto in una pietra da parte del dio Mercurio, adirato per il tradimento dell'uomo; cfr. i vv. 704- 707: «Risit Atlantiades et : "Me mihi, perfide, prodis? / me mihi prodis?" ait, periuraque pectora vertit / in durum silicem, qui nunc quoque dicitur index, / inque nihil merito vetus est infamia saxo». L'episodio è stato ripreso da Petrarca nella canzone ispirata alle *Metamorfosi* ovidiane, dove nella IV stanza, il poeta immagina di essere tramutato in un sasso dall'amata: cfr. *R.V.F.*, XXIII, 78-80: «ed ella ne l'usata sua figura / tosto tornando, fecemi, oimè lasso, / d'un quasi vivo et sbigottito sasso». Il sintagma rimanda anche alla celebre sestina dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, in *Rime*, 5.

⁵² vv. 52-54, *Va sen'...or la conduce*: la terzina si riferisce a Febe; intendi 'Febe se ne va via attraversando il mare, e la sua luce risplende sino al cielo, (tanto che) Nettuno, che ora la conduce nei suoi regni (Febe sta navigando, per questo attraversa il regno del dio del mare), rimane impressionato della bellezza di questa'. –*va sen' per l'onde*: intendi 'se ne va per le onde'.

⁵³ Cfr. Dante, *Par.*, V, 118: «del lume, che per tutto'l ciel si spatia»; –*n'sino al ciel*: cfr. Tebaldeo, *Rime*, 290, 87: «questa, che hor sino al ciel manda le cime». Forse si potrebbe leggere una lontana eco del sonetto XVII della *Vita Nova*, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, 7-8, «e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare», a cui sembra rimandare anche il verso seguente, dove lo spavento del

di cui beltà Neptuno spaventato
riman, che pei suoi regni or la conduce⁵⁴.
Era il dolore alquanto mitigato⁵⁵ 55
de la comune⁵⁶ italica pernicie⁵⁷,
scesa dal ciel per implacabil fato.
Inarime⁵⁸ con sue dolci blandizie⁵⁹

dio Nettuno per la bellezza della donna si potrebbe ricollegare ai vv. 3-4 del componimento dantesco: «ch'ogne lingua deven tremando muta / e gli occhi no l'ardiscon di guardare».

⁵⁴ Similmente aveva celebrato la bellezza di Luna, in *End.*, canz. XI, 64-68: «Splendeva ovunque andava la mia diva, / talché Neptuno intento la ammirava, / dicendo: / che giamai tanta beltade / si vide in nulla etade / passar l'ondante regno», riprendendo da Catullo, *Carm.*, LXIV, 12-18: «Quae simul ac rostro ventosum proscidit aequor, / tortaque remigio spumis incanduit unda, / emersere freti cadenti e gurgite vulnus / aequoreae monstrum Nereides admirantes. / Hac, illa atque alia viderunt luce marinas / mortales oculis nudato corpore Nymphas / nutricum tenus extantes e gurgite cano» (Pércopo). Sul costruito «pei suoi regni or la conduce» cfr. Petrarca, *Ep. metr.*, III, 6, 20-22: «Adriaci quem stagna maris Thirrenaque late / quora permetuunt, quem transalpina verentur / seu cupiunt sibi regna ducem».

⁵⁵ Cfr. Petrarca, *De viris illustribus*, I, §40: «Hec narranti iurantique Iulio fides habita et divinitatis solatio mitigatus dolor mortis et lenita ira», e *Epystole familiares*, XXIII, 12, §7: «sed fomentis non verbis dolor tollitur; quanquam et verbis mitigatur dolor et frangitur»; Boccaccio, *Am. visione*, XXXVI, 31-32: «dolore mitigato». Cfr. anche per la tradizione classica Orazio, *Epistulae*, I, 1, 34.

⁵⁶ Cfr. canz. XVII di *End.* e in particolare i vv. 55-60: «Ché già l'alma natura / havea munita la bella planicie / contra 'l superbo Gallico furore; / hor l'infinito ardore / d'imperio, hor le private inimicizie / han la via trita in publica pernicie», dove la rovina è imputata all'esercito di Carlo. Se accogliamo la datazione di Pércopo, che aveva individuato la composizione del componimento intorno al 1494, allora potremmo supporre che il poeta in questo passo abbia fatto riferimento proprio a quel flagello (non a caso riutilizza il latinismo *pernicie*), dicendoci quindi che era passato un certo lasso di tempo, magari i cinque anni che intercorrono tra la prima e la seconda invasione francese, 1495-1501, necessari a lenire superficialmente la ferita provocata dalla rottura del 1494.

⁵⁷ *-comune italica pernicie*: latin., 'rovina, sventura'. Cfr. Petrarca, *Epystole familiares*, IX, 6, §3: «comuni pontificum principumque pernicie»; Valla, *Gesta Ferdinandi*, I, 2, §11: «Aiunt fuisse Rogerium quendam, cui cognomen erat Catalo, ad debellandas Hispanias a Carolo Mano missum cum magno exercitu ac flore Galliarum, eumque, cum vix quippiam Hispanie subegisset, breve intra tempus morbo extinctum, cum summa post eius obitum pernicie suorum» e II, 5, §16: «Cui detur iterum grassandi materia, iam denuo de nostra pernicie cogitabit». I nota inoltre che pernicie è in rima imperferra con blandizi e delizie; si può pertanto supporre un errore di stampa, dovuto probabilmente all'originale grafia dell'autografo.

⁵⁸ vv. 58-60, *Inarime...in delizie*: vuol dire 'Inarime con le sue dolci parole giorno e notte consolava il dolore di Febe ed erano entrambe sempre gioiose'. Il senso di questi versi si chiarisce solo alla luce della terzina precedente: Febe è addolorata a causa della «comune italica pernicie», che aveva portato al tracollo del Regno degli Aragona, e a Inarime spetta il compito di assisterla giorno e notte, nel tentativo di attenuarle il dolore. È difficile ipotizzare l'identità delle due figure, celate dietro ai nomi di Febe e Inarime, in quanto l'autore è ben attento a non concedere troppi indizi sulle loro rispettive identità. L'episodio raccontato dal poeta nel IV canto delle *Metamorfosi* si sovrappone alla storia che lo stesso ha vissuto e rielaborato nell'*Endimione*: l'ennesima vicenda di abbandono, ripetutasi ancora con la partenza di Federico per l'esilio. Forse fu proprio questo avvenimento ad ispirare il poeta, dopo aver visto Isabella rimanere sulla sponda dell'isola d'Ischia ad osservare la nave del marito, sempre più lontana (come si racconta nel II canto, vv. 61-69). Ma, ammettendo quest'ipotesi, c'è da chiedersi come mai il poeta abbia deciso di inventare una storia di profonda amicizia, e non d'amore, avente per protagoniste due figure femminili (nelle quali non possiamo certo ravvisare il re Federico). L'altra ipotesi, quella che appare più verosimile, è che Cariteo abbia in realtà voluto rendere omaggio a Costanza d'Avalos, la dama molte volte celebrata nei suoi testi e signora di Ischia. Cfr. cap. II.

la notte e 'l dì⁶⁰ raconsolava⁶¹ il duolo,
et erano ambedue sempre in delizie⁶². 60
Non⁶³ apparea sovra 'l terreno suolo,
né s'ascondeva⁶⁴ il sol dietro a le Gade⁶⁵,
che non fussero insieme in luogo solo⁶⁶.
L'una specchio si fea⁶⁷ de la beltade⁶⁸

⁵⁹ -*dolci blandizie*: latin., lusinghe, dolci parole. Cfr. Ovidio, *Am.*, II, 19, 17: «Quas mihi blanditias, quam dulcia verba parabat!»; Pontano, *Parth.*, I, 22, 1-2: «Blanditiis amor est et succo mollior omni, / melle quoque est dulci dulcior ac melior».

⁶⁰ -*la notte e 'l dì*: sintagma petrarchesco, cfr. *R.V.F.*, CIX, 2; CCLXIV, 13: «ma di et notte il duol ne l'alma accolto»; Sannazaro, *Arc.*, XII^e, 69: «benchè 'l mio duol da sé di e notte invitimi».

⁶¹ -*raconsolava*: Pércopo corregge in racconsolava; qui si segue come da Summonte. 'confortava', termine molto usato da Boccaccio. Cfr. ad esempio *Filoc.*, II, 65: «là ove io poi il lasciai facendo sì grandissimo pianto e duolo di ciò che avvenuto t'è, che niuna persona il poeta né può racconsolare», e *Fiamm.*, VIII, 13: «ma egli non fu così, ché se essa del suo partire si doleva, d'altra parte con allegrezza avanzante ogni tristizia la raconsolava l'esserle rimasto di lui un figliuolo, e il restituito regno». Cfr. anche Sannazaro, *Arc.*, II, 4; X, §49: «A tutti parve ragionevole quello che Selvaggio disse, e con espediti passi, l'un dopo l'altro, molto con parole raconsolando il piangente Ergasto, vi andammo».

⁶² -*delizie*: latin., 'piaceri, gioie'.

⁶³ vv. 61-63, *Non apparea...Gade*: continua la descrizione del rapporto istauratosi fra Inarime e Costanza, a detta del poeta inseparabili; intendi 'Il sole non sorgeva illuminando il suolo terreno, né tramontava nascondendosi dietro alle isole di Gade, che le due creature, Inarime e Febe, non stessero insieme nello medesimo posto'. Nell'*Arcadia*, Carino descrive il suo rapporto con la pastorella con parole e costrutti simili; cfr. *Arc.*, VIII, §9-10: «...la quale però che dai teneri anni a' servigii di Diana disposta, et io similmente nei boschi nato e nudrito era, volentieri con meco et io con lei per le selve insieme ne demesticammo, e (secondo che volsero gli dii) tanto ne trovammo nei costumi conformi, che uno amore et una tenerezza sì grande ne nacque fra noi, che mai né l'uno né l'altro conosceva piacere né diletto, se non tanto quanto insieme eravamo. Noi parimente nei boschi di opportuni instrumenti armati a la diletta caccia andavamo; né mai da li cercati luoghi carichi di preda tornavamo, che prima che quella tra noi divisa fusse, gli altari de la santa Dea non avessimo con debiti onori visitati et accumulati di larghi doni, offerendogli ora la fiera testa del setoso cinghiale, et ora le arboree corna del vivace cervo sovra gli alti pini appiccandoli.»

⁶⁴ vv. 60-61: il poeta deve aver tratto ispirazione dalla canzone petrarchesca *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, dove Petrarca per descrivere il tramonto del Sole ricorre proprio alla metafora del sole che si tuffa nell'oceano occidentale. Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, L, 44, «gettan le membra, poi che 'l sol s'asconde», e 46-48, «Ma io, perché s'attuffi in mezzo l'onde, / et lasci Spagna dietro a le sue spalle, / et Granata et Marocco et le Colonne». Così Dante, in *Par.*, XII, 49-51. Ma cfr. anche Virgilio, *Georgicon*, I, 438-440: «Sol quoque et exoriens et cum se condet in undas / signa dabit; solem certissima signa sequentur, / et quae mane refert et quae surgentibus astris» (Pércopo). Pontano, *Urania*, I, 443: «Quod solus coelo apparet fugientibus astris»;

⁶⁵ *Gade*: latin., Cadice, presso Gibilterra. Città spagnola, situata sulla costa atlantica. Secondo la geografia medievale, con il termine Gade non si intendeva tanto la città di Cadice, ma alcune isole situate a largo della città. Queste isole dovevano essere considerate, ad esempio nella geografia dantesca, il confine estremo delle terre emerse. In Dante, infatti si legge, in *Par.*, XVII, 79-84 «Da l'ora ch'io avea guardato prima / i' vidi mosso me per tutto l'arco / che fa dal mezzo al fine il primo clima; / si ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse, e di qua presso il lito / nel qual si fece Europa dolce carco». Allo stesso modo, in Boccaccio, in *De mont.*, VII, si legge «GADITANUM: mare a Gade insula extremi occidentis nomen accepit, olim a Phenicibus habitata, ultra promontorium Calpem». Non diversa doveva essere la considerazione del luogo, in qualità di estremo confine occidentale, in Cariteo, come si deduce da *End.*, canz. VI, 250-253.

⁶⁶ -*luogo solo*: cfr. Boccaccio, *Am. visione*, I, 28-29: «Se questo luogo solo a gire a quella / somma felicità»

de l'altra e si lagnava: "Ai!, come rue 65
in precipizio la labente etade!"⁶⁹.
Mentre s'acconsolavano ambedue⁷⁰
fruendo la dolcissima amicizia⁷¹,
che dal fonte d'amor continua flue⁷²,
non so per quale inferna, impia malizia⁷³, 70
dal tartareo furor⁷⁴ venne tal ira⁷⁵,
che 'l piacer fe' mutare in gran mestizia⁷⁶.
In rimembrarlo sol l'alma sospira⁷⁷,
ché senza altra cagion, solo per sorte⁷⁸,

⁶⁷ -*si fea*: intendi 'si faceva'.

⁶⁸ Per il sistema di rime *beltade*: *etade* cfr. Petrarca, *R.V.F.*, LXX, 49-50, e CXIX, 2-3.

⁶⁹ vv. 65-66, *Ai!, come...etade*: intendi 'Ahi!, come precipita velocemente l'età vacillante (che rovina)'. Nel verso è espressa palesemente la disperazione del poeta per i tempi contemporanei. -*rue*: latin., rovina, precipita, derivato da *ruere*. -*labente*: latin., sfuggente, ricavato da *lābor* (sfuggire). Cfr. Ovidio, *Am.*, I, 8, 49-50, «*labitur occulte fallitque volatilis aetas / et celer admissis labitur annus equis*» (Pércopo), anche in Met., X, 519-520: «*Labitur occulte fallitque uolatilis aetas, / Et nihil est annis uelocius*» (F. Tateo, *Le Metamorfosi del Chariteo...cit.*, p. 137). Sempre in Ovidio, cfr. *Ars am.*, III, 65-66: «*Utendum est aetade: cito pede labitur aetas / nec bona tam sequitur, quam bona prima fuit*»; cfr. anche Virgilio, *Aen.*, 283: «...*Veniet lustris labentibus aetas*»; Ovidio, *Met.*, X, 519-520: «*Labitur occulte fallitque volatilis aetas, / et nihil est annis uelocius*». Probabilmente il sintagma è stato costruito avendo presente il più fortunato verso virgiliano di *Buc.*, VII, 4: «*Ambo florentes aetatibus, Arcades ambo*».

⁷⁰ Inarime e Febe si consolano vicendevolmente. Lo stesso aveva detto qualche verso prima con l'espressione «*raconsolava 'l duolo*» (cfr. v. 59).

⁷¹ Cfr. Petrarca, *Africa*, VII, 306-308: «*Vobis etiam mansisset amicus, / ut reor, illa animi tanta dulcedine, tali / dignus amicitia*»; Pontano, *Urania*, II, 1317-1318: «*et fratrum commendat amor visque insita cordi / dulcis amicitiae...*»;

⁷² -*fonte d'amor*: cfr. Boccaccio, *Tes.*, XII, 77, 4-5: «*sette volte raccesa e tante spenta / fosse nel fonte amoroso, ove rara*»; Boiardo, *Past.*, VI, 28; -*flue*: latin., scorrere. -*l'alma sospira*: cfr. Dante, *Par.*, XXII, 121-122: «*A voi divotamente ora sospira / l'anima*»; Petrarca, *R.V.F.*, XXIX, 34: «*per lei sospira l'alma, et ella è degno*».

⁷³ I vv. 70-75 sono molto vicini ad alcuni versi del *Morgante* di Pulci; cfr. *Morg.*, XXVII, 108, 1-6: «*Poi che tu ti partisti ed io rimasi, / par che il Ciel sopra me disfoghi ogni ira; / e' mi sono avvenuti i più stran casi, / che la Fortuna, che in più modi gira, / tanti non credo che ne intenda quasi; / onde l'anima mia sempre sospira*».

⁷⁴ -*tartareo furor*: intendi 'furore infernale'. Cfr. *End.*, canz. II, 55: «*ne li martiri del tartareo regno*». Cfr. Claudiano, *De raptu Proserpinae*, III, 79: «*tartarea Furias debella visse bipenni*».

⁷⁵ vv. 70-71, *Non so per...tal ira*: Cfr. Filenio Gallo, *Rime*, CX, 7-8: «*da qual infernal furia a noi perviene / si ampio oltraggio e fulminar si fosco?*». -*inferna, impia malitia*: cfr., Lucano, *Phars.*, VI, 780-781: «*Effera Romanos agitat discordia manes / impiaque infernam ruperunt arma quietem*».

⁷⁶ Con riferimento alla sorte, imputata nei versi seguenti. Cfr. Virgilio, *Aen.*, V, 604: «*Hinc primum Fortuna fidem mutata novavit*». Cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXXII, 1-6: «*Mia benigna fortuna e 'l viver lieto, / i chiari giorni e le tranquille notti / e i soavi sospiri e 'l dolce stile / che solea resonare in versi e 'n rime, / vòlti subitamente in doglia e 'n pianto, / odiar vita mi fanno, et bramar morte*». -*gran mestizia*: cfr. Filenio Gallo, *Rime*, CXXIX, 1: «*Gran dolor, grand'affanno e gran mestizia*». Lo stesso concetto aveva espresso Meliseo in *Arc.*, XII^e, 157: «*Oh lasso, oh di miei, volti in pianto e gemito*».

⁷⁷ Cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, III, canto III, 27, 8: «*che al ricordarlo il sangue mi se aggiaccia*».

⁷⁸ -*senza altra cagion*: modulo espressivo che ricorre frequentemente in Boccaccio; cfr. *Dec.*, II, 5: «*ragionamenti molti e lunghi non senza cagione tenuti*», o anche III, 8: «*senza alcuna gahione è sì fuori*

ch'ogni cosa mortal rivolge e gira⁷⁹, 75
 Febe volse lasciar l'Enaria corte⁸⁰,
 mercé d'amor, che a l'anima subietta⁸¹
 al fin per guidardon suol dar la morte⁸².
 Discese Febe dunque al lito in fretta⁸³,
 mischiando col parlar lagrime amare⁸⁴, 80
 e per pianto ogni voce era imperfetta⁸⁵.

d'ogni misura geloso di me»; *Filoc.*, XXI, §1: «E essendo tal gente per niuna altra cagione...». Ma vedi anche Cino da Pistoia, *Poesie*, LXXXIII, 8: «altra cagion se non ch'io la guardai»; Dante, *Purg.*, XXI, 127: «Se cagion altra al mio rider credesti». –*solo per sorte*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CLXXXIII, 6-7: «o per mia colpa o per malvagia sorte / gli occhi suoi da Mercé, sì che di morte».

⁷⁹ -*ogni cosa mortal*: cfr. Petrarca, *T.T.*, 115: «ogni cosa mortal tempo interrompe»; ma anche spesso in *R.F.V.*: cfr. ad esempio CXLIV, 8; XC, 90; CCLXIV, 99; Dante, *Purg.*, XXXI, 53: «qual cosa mortale». - *rivolge e gira* (con riferimento alla sorte): Guido Cavalcanti, *Rime*, XXXIV, 17: «che gira la Fortuna del dolore»; Petrarca, *R.V.F.*, CCLXVI, 3-4: «la mia fortuna (or che mi pò far peggio) / mi tiene a freno, et mi travolve et gira».

⁸⁰ -*Enaria corte*: nel II canto, vv. 85-87, il poeta ha precedentemente detto che Costanza in quel tempo dimorava ad Ischia, dove si era ricreato nei primi anni del Cinquecento un certo clima cortigiano, a cui alludeva dicendo al lettore che Apollo, in quel tempo, preferiva alla fonte Aganippe o al fiume Eurota il monte Epomeo. Questo verso è un'ulteriore conferma di quanto sostenuto precedentemente. Inarime-Costanza si identifica con l'enaria corte, mentre rimane più controversa l'identificazione di Febe, magari la stessa Luna, e questo spiegherebbe anche la scelta del nome, o magari, come ho già sostenuto, la stessa Isabella, a cui tutta la vicenda per altro rimanda (Isabella si trattenne ad Ischia per un certo periodo, anche dopo la partenza di Federico, presso il castello dove risiedeva anche Costanza).

⁸¹ vv. 77-78, *Mercé d'amor...dar la morte*: intendi 'pietà d'amore, poiché all'anima soggetta a questa forza, si suole dare alla fine come ricompensa la morte'. Il concetto è espresso diverse volte nel canzoniere; cfr. ad esempio il son. XXIV di *End.*, 5-9: «Morte si chiama Amor veracemente: / quel che non ama vive, et colui more / che si consuma in amoroso ardore, / ch'a la sua propria morte ogn'hor consente. / In quel punto ch'io fui d'Amor subietto, / fui senza vita, et vivo anchor discesi / ne gl'infernali horribili tormenti». -*mercé d'amor*: sintagma di larga diffusione. Cfr. Guido Cavalcanti, *Rime*, XXXIV, 16-17: «mercé di quel signore / che gira la fortuna del dolore»; Boccaccio, *Filostr.*, III, 33, 7.

⁸² -*guidardon*: ricompensa, premio. Cfr. *End.*, son. XVI, 8, «mi porge, in guidardon di tanti affanni», son. CXXIII, 10-11, con riferimento alla regina Didone: «di volontariamente a morte darsi: /ché pur gli diede Amore il guidardone»; Ma cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, I, canto III, 43, 3-4: «che t'amo assai più che la mia persona, / e tu per guidardon mi fai morire»; cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, CXXX, 4, e CCCXXIV, 1-2; Boccaccio, *Dec.*, V, 6; Sannazaro, *Arc.*, VII, §31.

⁸³ Cfr. Boccaccio, *Tes.*, I, 69, 1-2: «Fatta la schiera tal quale e' poteano, / nel marin lito ov'essi eran discesi».

⁸⁴ Immagine di larga diffusione: cfr. Dante, *Inf.*, V, 124-126: «Ma s'a conoscer la prima radice / del nostro amor tu hai cotanto affetto, / dirò come colui che piange e dice»; Petrarca, *R.V.F.*, I, 5: «del vario stile in ch'io piango e ragiono». -*Mischiando...lagrime*: cfr. Dante, *Inf.*, III, 68: «mischiato di lagrime», ma anche *Vita Nova*, X, §7: «E sì come talora vedemo cadere l'acqua mischiata di bella neve, così mi pareva udire le loro parole uscire mischiate di sospiri». -*lagrime amare*: cfr. *End.*, canz. I, 30, «E di lagrime amare», e son. CXXVI, 4. Il sintagma è di ascendenza petrarchesca; cfr. Petrarca, *R.V.F.*, XVI, 1: «Piovomni amare lagrime dal viso»; Boccaccio, *Filostr.*, III, 17, 3-4: «tu fatto l'hai per trarmi degli amari / pianti ov'io era e del tuo duro letigio»; Cfr. anche Boccaccio, che in *Filostr.*, VI, 1, 1-8, descrive similmente il dolore di Criseida, lasciata sulla riva dal suo amato: «Dall'altra parte in sul lito del mare, / con poche donne, tra le genti armate, / stava Criseida, ed in lagrime amare / da lei eran le notti consumate, / ché 'l giorno più le convenia guardare / per che le fresche guance e delicate, / pallide e magre l'eran divenute, / lontana dalla sua dolce salute».

Vidi⁸⁶ da viso in viso amore errare⁸⁷,
 e far, con l'onde de li pianti multi,
 ovunque si moveva un alto mare⁸⁸.
 Era un color di morte⁸⁹ in quei bei vulti⁹⁰. 85
 Cominciate fur già, ma non finite,
 le parole⁹¹, in cui invece eran singulti⁹².
 Languevano in un'anima due vite⁹³;
 gli occhi a le bocche, asciutte per sospiri⁹⁴,
 davano umor di lagrime infinite⁹⁵. 90

⁸⁵ Ovidio, *Er.*, XIII, 13: «Linguaeque mandantis verba imperfecta reliquit» (Pércopo); Id., *Tristia*, I, 3, 69: «nec mora, sermonis verba imperfecta relinquo» (Pércopo); Id., *Met.*, I, 526: «fugit cumque ipso verba imperfecta reliquit». Dante, *Vita Nova*, XIV, *Donna pietosa e di novella etade*, 15-16: «Era la voce mia sì dolorosa / e rotta sì da l'angoscia del pianto». Sannazaro, *Son. e canz.*, CI, 44-45: «e volendo seguire il mio sermone, / la lingua si restò, vinta dal pianto».

⁸⁶ vv. 82-87, *Vidi da viso...eran singulti*: Sebeto assiste alla separazione di Inarime e Febe e descrive lo stato d'animo di queste due sventurate: 'Io vidi l'affetto errare da un viso all'altro e con le molte lacrime divenute onde, ovunque si spostavano, dare vita ad un altro mare. Quei bei volti avevano un pallore di morte, le parole erano iniziate, ma non concluse, perché al loro posto vi erano i singhiozzi'.

⁸⁷ -*amore errare*: immagine utilizzata precedentemente dal poeta in *Strambotti*, XXV, 1: «Errando Amor ne gli occhii d'un bel viso». Cfr. anche Ovidio, *Ars am.*, II, 339: «Dum novus errat amor, vires sibi colligat usu»; Pontano, *De am. con.*, I, 1, 95: «...et in incerto qui levis errat amor».

⁸⁸ -*l'onde de li pianti multi*: i molti pianti formano delle onde, che a loro volta confluiscono, creando un altro mare. L'immagine è derivata da Petrarca e si ritrova anche in precedenza nell'*Endimione*; cfr. *End.*, son. CLIV, 11-12, «ond'io da gli occhi verso / onde d'eterno et miserabil pianto!», e 14, «ch'io son nel mar di lagrime sommerso»; ma si veda Petrarca, *R.V.F.*, LV, 12: «l'onde che gli occhi tristi versan sempre»; CXXXV, 21-22; CCXXXVII, 23; CCLXXIX, 10-11: «a che pur versi / degli occhi un doloroso fiume?»; XXXLIX, 14-15: «le triste onde del pianto»; Ovidio, *Met.*, I, 583-584: «Inachus, unus abest imoque reconditus antro / fletibus auget aquas...» (Pércopo); Sannazaro, *Disp.*, VII, 5-8: «immenso mar, che con l'altr'acque accogli / da questi occhi mei amare gotte».

⁸⁹ -*color di morte*: cfr. Boiardo, *Orl. inn.*, II, VI, 13, 4: «e lui e il celo avean color di morte». L'immagine però appartiene al repertorio dello Stilnovo, da cui Cariteo attinge largamente. Cfr. Guido Cavalcanti, *Rime*, XXXIV, 30-31: «che, qual mira de fòre, / vede la Morte sotto al meo colore»; Dante, *Vita Nova*, XIII, *Voi che portate la sembianza umile*, 3-4, e XIV, *Donna pietosa e di novella etate*, 21-22: «Elli etate tale a veder mio colore, / che facea ragionar di morte altrui»; Petrarca, *R.V.F.*, LXIII, 1-2.

⁹⁰ -*bei volti*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCXXXVIII, 8: «fra tanti sì bei volti il più perfetto».

⁹¹ Cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 76: «incipit efferi mediaque in voce resistit» (Pércopo); Dante, *Vita Nova*, XIV, *Donna pietosa e di novella etate*, 15-16: «Era la voce mia sì dolorosa / e rotta sì da l'angoscia del pianto»; Sannazaro, *Son. e canz.*, CI, 44-45: «e volendo seguire il mio sermone, / la lingua si restò, vinta dal pianto».

⁹² Cfr. Ovidio, *Re. am.*, 598: «ruptaque singultu verba loquentis erant».

⁹³ Intendi, 'le anime di Inarime e Febe soffrivano insieme, come se fossero state un'unica cosa'. Cfr. Sannazaro, *Disp.*, XXXIII, 1-3: «A che pur sempre piangi, anima trista, / se, per sempre languire, / d' amor non si può mai voglia finire?». Cfr. Dante, *Inf.*, XXVI, 79: «O voi che siete due dentro ad un foco».

⁹⁴ vv. 89-90, *gli occhi...lagrime infinite*: cioè 'le bocche, secche per via dei molti sospiri, erano bagnate dalle lacrime infinite che scendevano dagli occhi'. Il poeta anticipa il motivo del prosciugamento dei liquidi del corpo, che sarà poi centrale nella metamorfosi di Inarime. Similmente Boccaccio in *Filoc.*, III, 23: «Biancifiore piegò la scritta pistola, piena di non poco dolore, e posta in sul legame la distesa cera, avendo la bocca per troppi sospiri asciutta, con le amare lagrime bagnò la cara gemma, e, suggellata quella, con turbato aspetto uscì della camera».

Qual⁹⁶ sogliono apparir ne l'arco d'Iri,
 mille varii color per sol contrario⁹⁷,
 onde adiven⁹⁸ che 'l volgo intento admirì,
 andava per duo volti un color vario⁹⁹,
 che mostrava d'angoscia il cor compunto¹⁰⁰; 95
 così scendero al mar dal colle Enario¹⁰¹.
 Le voci di nocchier¹⁰² fur in quel punto,

⁹⁵ *-lagrime infinite*: cfr. *End.*, LIII, 12: «O lacrime infinite, o dolce affanno». Boccaccio, *Filoc.*, III, §11: «lagrime infinite»; Id., *Fiamm.*, II, §1 e §15, IV, §3, V, §12.

⁹⁶ vv. 91-94, *Qual sogliono...color vario*: la similitudine sembra ripresa da Petrarca, *R. V.F.*, CXLIV, 1-8: «Né così bello il sol già mai levarsi / quando 'l ciel fosse piú de nebbia scarco, / né dopo pioggia vidi 'l celeste arco / per l' aere in color tanti variarsi, / in quanti fiammeggiando trasformarsi, / nel dí ch' io presi l' amoroso incarco, / quel viso al quale, et son del mio dir parco, / nulla cosa mortal pote aguagliarsi» (Pércopo).

⁹⁷ *-nell'arco d'Iri*: Iride, dea dell'arcobaleno. Figlia di Taumante ed Elettra. Nell'immaginario classico è raffigurata alata e con un velo che al sole assume i colori dell'arcobaleno. Cfr. Ovidio, *Met.*, XI, 589-591: «Dixerat, induitur uelamina mille colorum / Iris et arcuato caelum curuamine signans / tecta petit iussi sub nube latentia regis». Cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 700-701: «Ergo Iris croceis per caelum roscida pinnis / mille trahens varios aduerso sole colores / devolat et supra caput adstitit» (Pércopo). Ma cfr. anche Id., *Aen.*, V, 609-610: «Illa, viam celerans per mille coloribus arcum / nulli visa cito decurrit tramite virgo». Dante, *Par.*, XXXIII, 118-119: «e l'un da l'altro com'iri da iri / pareo riflesso»; Pontano, *Met. liber.*, 1137-1138: «Flectuntur retro radii, fit protinus arcus / ille quidem varios ducens e nube colores». Sannazaro, *Arc.*, X, § 54: «e di tanti colori dipinta, quanti ne la pomposa coda del superbo pavone o nel celestiale arco, quando a' mortali denuncia pioggia, se ne vedeno variare».

⁹⁸ Modulo espressivo frequente nella produzione quattro-cinquecentesca: Lorenzo de' Medici, *Canz.*, LXIV, 3: «onde avviene»; Sannazaro, *Arc.*, XII, §28: «Onde avviene che, sì come in altre...».

⁹⁹ vv. 94-96, *Andava per...colle Enario*: intendi 'Sui due volti (di Inarime e Febe) vi era un colore mutevole, che mostrava quanto il cuore fosse colmo d'angoscia; in questo stato scesero dall'altura di Ischia verso la riva del mare'. Similmente in *End.*, son. L, 8: «mille varii color mostrò nel viso» (Pércopo). Cfr. Pontano, *Urania*, II, 80-81, «Dumque aries sese attollit, dum subiicit undis, / nunc mutat varios infelix ore colores», e Id., *Hendec.*, I, 28, 3-4, «Post hinc et variat color per ora, / et suspiria lassa sentiuntur». Boccaccio, *Fiamm.*, VII, §8: «il mio viso mutò mille colori in uno punto». Ma potrebbe anche essere un ricordo di *Inf.*, III, con la descrizione delle anime spaventate davanti alle rive dell'Acheronte, dopo aver udito le terribili parole del traghettatore; il canto che è inoltre richiamato anche dal ricordo del nocchiero e dell'accenno alla valutazione delle anime nel giorno del giudizio universale dei versi 97-99. Cfr. Dante, *Inf.*, III, 97-102: «Quinci fuor quete le lanose gote / al nocchier de la livida palude, / che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote. / Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude, / cangiar colore e dibattero i denti, / appena che 'nteser le parole crude»

¹⁰⁰ È esplicita la ripresa del verso dantesco di *Inf.*, I, 15: «che m'avea di paura il cor compunto» (Pércopo), da cui riprende anche il sistema di rime *compunto* : *punto*, riportando esattamente l'espressione di *Inf.*, I, 12, qui al verso VI, 97.

¹⁰¹ *-colle enario*: potrebbe essere identificato con l'altura sulla quale si erge il castello aragonese d'Ischia. Accettando quest'ipotesi, si dovrebbe intendere che le due donne scesero dal castello verso il porto, dove era ormai pronta la nave di Febe. Sempre facendo riferimento al *colle Enario*, Cariteo aveva indicato Costanza nel *Cantico in la morte de don Innico de Avelos*, 1-3: «Mentre che tu, ne l'alto Enario colle, / col dolce eloquio spargi un fiume d'oro, / onde la gloria tua nel ciel s'extolle». Ciò sembrerebbe accreditare l'identificazione della sirena Inarime con Costanza d'Avalos. *-scendero al mar*: cfr. Lucrezio, VI, 427: «in mare de caelo descendat».

¹⁰² *-nocchier*: intendi 'capitano della nave'. L'ordine di salpare suonò fu percepito dalle Febe e Inarime come qualcosa di terribile, paragonabile al suono squillante delle trombe angeliche, che annunceranno la

qual fia la tromba a l'ultimo giudizio,
 che desterà sotterra ogni defunto¹⁰³.
 Non dando di sua vita alcuno indizio¹⁰⁴, 100
 fu posta l'aurea Febe in l'alta nave¹⁰⁵,
 qual martir tratto al duro, impio supplizio¹⁰⁶.
 Vedendo Enarie¹⁰⁷ in mar turbato e grave¹⁰⁸,
 ogni letizia sua commessa al vento¹⁰⁹,
 persa la gloria¹¹⁰ e la vita soave¹¹¹, 105

fine dei tempi, nel giono del giudizio universale. Il verso ci riporta all'analogia situazione delle anime infernali di *Inf.* III, (cfr. v. 94)

¹⁰³ vv. 97-99, *Le voci...ogni defunto*: 'la voce del nocchiere (intendi, l'ordine di salpare) suonò in quel momento alle loro orecchie alla stregua dello squillo di tromba che si udirà nel giorno del giudizio universale, quando saranno risvegliati i corpi addormentati nelle tombe (per ricongiungersi alle loro anime)'. In questi versi si avverte l'eco del linguaggio scritturale (cfr. Pauli, *Ad Corinthios*, 15, 52). La fonte potrebbe essere rintracciata in Dante, *Inf.*, VI, 94-99: «Più non si desta / di qua dal suon dell'angelica tromba, / quando verrà lor nimica podesta: / che ciaschun rivedrà la trista tomba, / ripiglerà sua carne et sua figura, / udirà quel che in etherno rimbomba». È frequente negli scitti di fine Quattrocento trovare allusioni al giudizio universale e all'imminente fine dei tempi, dovuta alla probabile predicazione escatologica di Savonarola. Un esempio di quanto detto può essere l'affresco della cappella Sistina che occupò Michelangelo nei medesimi anni.

¹⁰⁴ -alcuno indizio: Febe prima della partenza non dà alcun segnale di vita. Si potrebbe supporre un mancamento della ninfa, come anche il verbo al verso seguente, nella forma passiva «fu posta», lascia immaginare. Il sintagma si riscontra in Dante, *Purg.*, VII, 37: «alcuno indizio».

¹⁰⁵ -alta nave: il sintagma che si ritrova in Boiardo, *Orl. inn.*, II, canto X, 32, 5: «una alta nave dentro al porto arriva».

¹⁰⁶ Cfr. Prudenzio, *Contra Symmachum*, II, 475: «impia suppliciiis merito non sorte preemptus»; Seneca, *Phoenissa*, 539: «erroris a se dura supplicia exigent».

¹⁰⁷ vv. 103-107, *Vedendo Enarie...in tormento*: 'Inarime vedendo ogni sua gioia (Febe) affidata al vento, in una mare agitato e profondo, persa la gloria e insieme la dolce vita, si lasciò andare al suo straziante lamento'. È la tipica situazione in cui si ritrovano le eroine abbandonate nel mito. Cfr. ad esempio Ovidio, *Met.*, VIII, 104-108: «Scylla, fredo postquam deductas nare carinas / nec praestare duces sceleris sibi praemia uidit, / consumptis precibus uiolentam transit in iram / intendensque manus *fusis* furibunda capillis / "Quo fugis" exclamat "meritorum auctore relicta...»; Una descrizione simile delle pene d'amore si ritrova in Boccaccio, *Filostr.*, I, 57: «Quinci diceva molte altre parole / piangendo e sospirando, e di colei / chiamava il nome sì come far suole / chi soverchio ama, e alli suoi omei / mercé non trova, ma tutte eran fole / e perdiensi ne' venti, ché a lei / nulla ne pervenia, onde il tormento / multiplicava ciascun giorno in cento». -*Enarie*: in questo caso si riferisce alla Sirena e non all'isola.

¹⁰⁸ -in mar, turbato e grave: cfr. Ovidio, *Met.*, VII, 154: «quae mare turbatum, quae concita flumina sistunt»; Dante, *Conv.*, IV, 13: «...volve lo mare turbato dal vento»; Boccaccio, *Dec.*, V, 1: «...e sì della fatica sostenuta del turbato mare»; Boiardo, *Orl. inn.*, I, canto I, 76, 6: «né alcun groppo di vento in mar turbato»; III, canto II, 49, 8, e canto IV, 2, 1.

¹⁰⁹ Così Arianna, sulla riva, si rende conto di affidare solo al vento i suoi lamenti: cfr. Catullo, *Carm.*, LXIV, 164-166: «Sed quid ego ignaris nequiquam conquerar aureis, / externata malo, quae nullis sensibus auctae / nec missas audire querunt nec reddere voces?». -*commessa al vento*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, XXVIII, 60: «ma tutti colpi suoi commette al vento» (Pércopo); Pulci, *Morg.*, XXVIII, 47, 4. Sintagma di derivazione classica; Cfr. Lucrezio, V, 781; Ovidio, *Fasti*, III, 579; Virgilio, *Aen.*, X, 69: «...aut vitam committere ventis».

¹¹⁰ Cfr. Petrarca, *Africa*, VIII, 626: «perdendaque gloria»; Lorenzo de' Medici, *Canz.*, LXXII, 34: «parte per racquistar la persa gloria».

allargò 'l freno¹¹² al suo flebil lamento¹¹³:
lamento,¹¹⁴ eterno pianto¹¹⁵ a cui partiva,
morte, a cui rimaneva sola in tormento¹¹⁶:
“Vaitene, dunque, ai! vela fugitiva¹¹⁷,
perché povera me di mia ricchezza 110
fai, sol per arricchirne un'altra riva?
Quell'animo viril¹¹⁸ d'alta grandezza¹¹⁹,
che riportò da Colco il vello d'auro¹²⁰,
non vide in nave mai tanta bellezza¹²¹.”

¹¹¹ Cfr. Dante, *Vita Nova*, II, *O voi che per la via*, 9, da cui riprende anche il sistema di rime *grave* : *chiave* : *soave* (vv. 3-9): «mi pose in vita sì dolce e soave»; Boccaccio, *Filostr.*, V, 58, 5: «di quinci uscì la mia soave vita»;

¹¹² Cfr. Dante, *Purg.*, XXII, 20: «se troppa sicurtà m'allarga il freno»; Petrarca, *R.V.F.*, XXIII, 113: «a le lagrime triste allargai 'l freno».

¹¹³ -*flebil lamento*: allo stesso modo in *End.*, son. CLIV, 9: «Potessi almen formare un flebil canto». Cfr. Seneca, *Phoenissa*, 387-38: «Regina, dum tu flebiles questus cies / terisque tempus...».

¹¹⁴ vv. 507-508, *lamento, eterno...sola in tormento*: 'lamento, pianto eterno per Febe che partiva, morte, per Inarime che rimaneva sola nel tormento'. Vale a dire che colei che partiva (Febe) era destinata ad un dolore che avrebbe trovava sfogo in un pianto eterno, mentre colei rimaneva sola sull'isola (Inarime) era destinata al tormento che avrebbe poi condotto alla morte.

¹¹⁵ Cfr. *End.*, canz. XV, 32: «che vivace mi fa nel pianto eterno»; tra le possibili fonti cfr. Boiardo, *Past.*, IV, 12, e *Am. libri*, II, 1, 6, «Amor che in pianto eterno me notrica»; Sannazaro, *Son. e canz.*, LXXV, 2: «giù nel gran pianto eterno».

¹¹⁶ Cfr. Catullo, *Carm.*, LXIV, 186-187: «Nulla fugae ratio, nulla spes; omnia muta, / omnia sunt deserta, ostentant omnia letum».

¹¹⁷ Sono le parole di Inarime, frutto della follia d'amore, riporta da Sebeto. Cfr. Pontano, *Parth.*, I, 14, 19-20: «Sed me nunc animus meus relinquit. / Ah me nunc fugis, ah fugis, miselle».

¹¹⁸ vv. 112-117, *Quell'animo viril...Giove in tauro*: il riferimento è alle eroine della tradizione classica, qui chiamate per essere confrontate con la straordinaria bellezza di Febe. Intendi 'Quell'animo virile (Giasone), di nobile grandezza, che riportò dalla Colchide il vello d'oro, non ebbe mai a bordo della sua nave una donna tanto bella; né colui che uccise il feroce Minotauro (Teseo), né chi (Paride) rapì la figlia di Leda (Elena), né tantomeno Giove quando si tramutò in toro (per sedurre e rapire Europa)'. -*animo viril*: il riferimento è a Giasone, come dirà meglio al verso successivo. Cfr. Ovidio, *Met.*, XIII, 165: «animum motura virilem»; Virgilio, *Aen.*, IX, 311; Pontano, *Urania*, I, 564: «animosque viriles»; sintagma frequente in Boccaccio, cfr. ad esempio *Tes.*, I, 24, 5, e 26, 1, e VIII, 93, 1. Id., *Filoc.*, I, §6 e §29.

¹¹⁹ vv. 112-117: nella costruzione di questi versi si avverte l'eco dei versi petrarcheschi di *R.V.F.*, CCXXV, 2-8: «vidi in una barchetta allegre et sole, / qual non so s' altra mai onde solcasse. / Simil non credo che Iason portasse / al vello onde oggi ogni uom vestir si vòle, / né 'l pastor di ch' anchor Troia si dole, / de' qua' duo tal romor al mondo fasse».

¹²⁰ -*Colco*: intendi dalla Colchide, da dove appunto Giasone aveva ottenuto il vello d'oro, grazie all'aiuto di Medea. Cariteo si riferisce a quest'ultima e alla sua traversata in mare sulla nave Argo (cfr. Ovidio, *Er.*, VII; Stazio, *Theb.*, V, 404-485; Flacco, *Arg.*, II, 77-425). Cfr. Dante, *Inf.*, XVIII, 83-87: «...Guarda quel grande che vene, / e per dolor non par lagrime spanda: / quanto aspetto reale ancor ritene! / Quelli è Iasón, che per cuore e per senno / li Colchi del monton privati fène».

¹²¹ Similmente Cariteo si era espresso a proposito di Luna, mentre solcava le acque per raggiungere il suo sposo in Spagna; cfr. *End.*, canz. XI, 64-68: «Splendeva ovunque andava la mia diva / talché Neptuno intento la ammirava / dicendo : che giamai tanta beltade / si vide in nulla etade / passare l'ondante regno». Cfr. Tebaldeo, *Rime, Rime estravaganti*, 551, 11: «non vide il mondo anchor tanta beltade».

Né quel ch'uccise il fero Minotauro¹²², 115
né chi furò la gran figlia di Leda¹²³,
portar mai tal beltà¹²⁴; né Giove in tauro¹²⁵.
Or¹²⁶ chi penserà mai, chi fia che 'l creda¹²⁷,
che volontariamente io, misera! io
mi spogli di sì ricca, opima preda?¹²⁸ 120
Perché non satisfaccio a l'ardor mio¹²⁹?
Chi mi vieta seguirla ove che sia?
Qual tema vinse mai tanto desio?
Che parlo?... O dove sono?... O qual follia
rivolge de furor la mente offesa?¹³⁰ 125

¹²² Teseo, dopo numerose imprese, partì alla volta di Creta con l'intenzione di uccidere il Minotauro rinchiuso nel labirinto. Grazie alla complicità della figlia di Minosse, Arianna, riuscì ad uccidere il mostro e sempre con lei ripartì da Creta, decidendo poi di lasciare la fanciulla sull'isola di Nasso. Con questo verso il poeta allude proprio alla bellezza di Arianna, che solcò le acque sulla nave di Teseo, prima di essere abbandonata a Nasso (cfr. Catullo, *Carm.*, LXIV; Ovidio, *Er.*, X).

¹²³ Paride, figlio di Priamo. Dopo aver assegnato la mela della discordia ad Afrodite, si recò a Sparta, dove conobbe la moglie di Menelao. Innamoratosi della bellissima Elena, fuggì con lei per mare, provocando la guerra di Troia. Proprio alla fuga per mare di Elena e Paride si riferisce Cariteo in questo verso. -*furò*: intendi, 'prese'.

¹²⁴ Le imbarcazioni degli eroi sopracitati non ebbero mai a bordo donne la cui bellezza fosse equiparabile a quella di Febe. Rispettivamente Medea, Arianna ed Elena, giovani ragazze dalla proverbiale bellezza.

¹²⁵ Allude al ratto di Europa, compiuto da Giove tramutatosi in toro. Avendo in groppa la fanciulla, Giove attraversò il mare per dirigersi a Creta, dove insieme concepirono Minosse, Sarpedone e Radamanto. Il rapimento e l'attraversamento del mare sono descritti da Ovidio, in *Met.*, VI, 103-107. Sempre in *End.*, canz. XI, 72-73: «Tu conduci un thesauro / che sì bel no'l portò Giove in tauro».

¹²⁶ vv. 118-126, *Or chi penserà...chiude la via*: da questo passo, Cariteo inizia l'imitazione dei versi virgiliani, che si protrarrà sino al v. 141. Allo stesso modo vaneggia in preda all'ira la regina Didione, dopo aver saputo dell'imminente partenza del principe troiano. Cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 534-547: «*En, quid ago? rursusne procos inrisa priores / experiar Nomadumque petam conubia supplex, / quos ego sim totiens iam dedignata maritos? / Iliacas igitur classes atque ultima Teucrum / iussa sequar? quiane auxilio iuuat ante leuatos / et bene apud memores ueteris stat gratia facti? / Quis me autem, fac uelle, sinet ratibusve superbis / invisam accipiet? nescis heu, perdita, necdum / Laomedontaeae sentis periuria gentis? / Quid tum? sola fuga nautas comitabor ouantis / an Tyriis omnique manu stipata meorum / inferar et, quos Sidonia uix urbe reuelli, / rursus agam pelago et uentis dare uela iubebo? / Quin morere ut merita es, ferroque auerte dolorem*».

¹²⁷ La costruzione del verso sembra ripresa da Boccaccio, *Fiamm.*, I, §9: «Deh, pietose donne, chi crederà possibile in un punto un cuore così alterarsi? Chi dirà che persona mai più non veduta sommamente si possa amare nella prima vista? Chi penserà accendersi sì di vederla il disio, che, dalla vista di quella partendosi, senta gravissima noia, solo desiderando di rivederla? Chi imaginerà tutte l'altre cose, per adietro molto piaciute, a rispetto della nuova spiacere?».

¹²⁸ -*opima preda*: cfr. Orazio, *Epodi*, X, 21-22: «Opima quodsi praeda curuo litore / porrecta mergos iuuerit»; Fedro, *Fabulae*, II, 6, 8: «Opimam sane praedam rapuisti unguibus»; Petrarca, *De vi. Ill.*, *De Publio Cornelio Scipione Africano*, 6, §1: «Preter multiplicem et opimam predam Africe»; Id., *Fam.*, III, 22, §5: «ire ad emittentis arbitrium et reverti, opimasque predas non sibi sed domino reportare»; Boccaccio, *De mul.*, XXII: «ibique prudentia usus et armis reginam occupavit et aurum; et opima honustus preda remeavit ad suos».

¹²⁹ -*ardor mio*: cfr. Dante, *Purg.*, XXI, 94: «Al mio ardor fuor seme le faville».

Se 'l fato per me sol chiude la via!...".

Mentre così parlava¹³¹, in foco accesa¹³²,

lo stuolo¹³³ dentro Baia¹³⁴ era nascoso,

Baia da tempestose onde difesa¹³⁵.

¹³⁰ Allo stesso modo il poeta aveva perso il senno dopo l'allontanamento di Luna, come si legge nel son. CXXI di *End.*, 4-8: «Che parlo? O dove sono? O qual follia / volve la mente, accesa di furore? / Già non mi dan gli antiqui sdegni horrore, / non veggio per me sol chiusa la via?» (Pércopo). Inarime sembra riprendersi dal furore e con una serie di domande retoriche rovescia il suo discorso: il modello rimane sempre la Didone Virgiliana. Cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 595-596: «Quid loquor? aut ubi sum? quae mentem insania mutat, / infelix Dido? nunc te facta impia tangunt?» (Pércopo). Ovidio, *Tristia*, V, 10, 51: «Quid loquor, a! demens? ipsam quoque perdere uitam». Dante, *Rime, Doglia mi reca*, 18; Petrarca, *R.V.F.*, LXX, 31-32: «Che parlo? o dove sono? e chi m' inganna, / altri ch' io stesso e 'l desiar soverchio?» (Pércopo); Id., *Ep. metr.*, I, 3, 136; Pontano, *Eridanus*, II, 1, 9; Ma cfr. anche Sannazaro, *Arc.*, VIII, §45: «Ahi dolorosa la vita mia! E che parlo io? E chi mi ascolta, altro che la risonante Eco?». –*mente offesa*: cfr. De Jennaro, *Rime*, II, XLIX, 1: «La mente offesa da disdegni e d'onte». –*affesa*: 'toccata'. Cfr. Dante, *Inf.*, II, 45: «l'anima tua è da viltade offesa».

¹³¹ Il discorso di Inarime era stato riportato da Sebeto, che ora torna a parlare in terza persona. –*ella così parlava*: Inarime, accesa dall'ardore amoroso.

¹³² Cfr. Catullo, *Carm.*, LXIV, 124: «Saepe illam perhibent ardentis corde furentem». –*in foco accesa*: sintagma di larga diffusione nella poesia due-trecentesca. È il fuoco d'amore che brucia gli amanti. Cfr. Dante, *Rime, Amor che movi tua virtù da cielo*, 26: «et hagli un foco acceso»; Id., *Purg.*, XV, 106: «Poi vidi genti accese in foco d'ira»; Boccaccio, *Ninf.*, 173, 4-6; Id., *Am. visione*, XXVI, 13-15; Petrarca, *R.V.F.*, CCXXIV, 3, e CCLXXI, 7, «et di nova éscia un altro foco acceso». Ma probabilmente mutua da Sannazaro, *Son. e canz.*, XXIX, 4, «d'un altro amor, d'un più bel foco accesa», in cui si ritrova anche lo stesso sistema di rime *offesa : accesa : difesa* dei vv. 4-8.

¹³³ –*stuolo*: latin., da *stolus*, flotta, probabile ispanismo (cfr. E. Fenzi, *La lingua e lo stile...cit.*, pp. 42-43). Pércopo per primo nota come nel catalano antico il termine suoni quasi alla stessa maniera, *estol* (Pércopo, *Le Rime...cit.*, vol. II, p. 332). Intendi, 'la flotta era nascosta nell'insenatura di Baia, la quale era protetta da tempestose onde'. Cfr. Dante, *Inf.*, XIV, 32, ma in questo caso il significato del termine diverge, dando al termine il valore di esercito; Boiardo, *Am. libri*, II, 24, 12. Cfr. per la costruzione del verso di Pontano, *De hort. Hesp.*, I, 20: «Quis solem fugat et salices defendit ab aestu».

¹³⁴ Baia: zona costiera, situata all'interno dei Campi Flegrei. La città sorge all'interno di una piccola insenatura a sud-ovest del golfo di Pozzuoli, tra l'altura del castello aragonese e Punta Epitaffio. Antichissima località termale e luogo di villeggiatura, venne celebrata da molti poeti, tra i quali Ovidio, Boccaccio o Pontano, come centro di evasioni amorose o di poesia erotica. Cfr. L. MONTI SABIA, *Introduzione*, a I.I. Pontano, *Hendecasyllaborum libri*, a cura di L. MONTI SABIA, Associazione di Studi Tardoantichi, Napoli 1978. La citazione della località di Baia non è casuale e serve al poeta catalano per comunicare l'ennesima indicazione temporale. Cariteo potrebbe aver tratto ispirazione dalla canzone petrarchesca (citata espressamente in *Metamorfosi*, IV, 61-62) *Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina*, tutta costruita sullo schema della contrapposizione tra la requie notturna degli uomini e degli animali e l'insonnia e la sofferenza dell'amante, motivo che ritorna anche in questi versi delle *Metamorfosi*. Petrarca, dopo aver descritto le abitudini della vecchietta, del contadino e del pastore, ci dice che all'ora del tramonto i naviganti sostano in baie tranquille per trascorrere la notte. Forse Cariteo capovolge la stanza petrarchesca dicendoci prima degli affanni di Inarime, mentre volge l'ora del tramonto, e in contrapposizione ci mostra le navi che si preparano a trascorrere la notte nella tranquilla insenatura di Baia. Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, L, 43-52: «E i naviganti in qualche chiusa valle / gettan le membra, poi che 'l sol s' asconde, / sul duro legno, et sotto a l' aspre gonne. / Ma io, perché s' attuffi in mezzo a l' onde, / et lasci Hispagna dietro a le sue spalle, / et Granata et Marrocchio et le Colonne, / et gli uomini et le donne / e 'l mondo et gli animali / aquetino i lor mali, / fine non pongo al mio obstinato affanno». O magari nel frangente, Cariteo immagina proprio la nave di Febe, attraccata per la notte nella marina di Baia.

¹³⁵ –*tempestose onde*: cfr. Boccaccio, *Filoc.*, II, 13: «tempestose onde del mare», e *Fiamm.*, V, §12, «in mare a forza da quelli è trasportato, la tempestosa onda cuopre senza contasto il legno periclitante»; Petrarca, *R.V.F.*, CLI, 1: «Non d'atra e tempestosa onda marina».

Restava sola in quel lito arenoso¹³⁶, 130
 e di corrucci e pene diuturne¹³⁷
 chiudea nel petto un altro mare ondoso¹³⁸.
 Et occupavan già l'ore notturne¹³⁹
 il dì, con loro ombrose e umide ali,
 togliendo l'uom da le cure diurne¹⁴⁰. 135
 De riposo era tempo a li mortali¹⁴¹,
 quando nel vitreo letto il sol sommerso¹⁴²,

¹³⁶ -*restava sola*: Inarime, la vicenda ci riporta all'immagine di Arianna abbandonata sull'isola di Nasso; cfr. Catullo, *Carm.*, LXIV, 132-133: «Sicine me patriis avectam, perfide, ab aris, / perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?».

¹³⁷ -*diuturne*: latin., durevoli, durature. -*pene diuturne*: cfr. Ovidio, *Tristia*, IV, 6, 50: «Haec fore morte mea non diuturna mala».

¹³⁸ Proprio come l'eroina virgiliana, alla fine della sezione ripresa (*Aen.*, IV, 522-553), anche Inarime è agitata nel petto dall'ira: cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 553: «Tantos illa suo rumpebat pectore questus»; ma si vedano anche i vv. 31-32, sempre di *Aen.*, IV: «ingeminant curae rursusque resurgens / saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu».

¹³⁹ vv. 134-139: agisce in questi versi la fonte virgiliana, che l'autore con maestria utilizza, ricomponendo a modo suo diversi stralci virgiliani. Per i vv. 134-135 cfr. *Aen.*, II, 8-9, «et iam nox umida caelo / praecipitat suadentque cadentia sidera somnos», e II, 250-251, «Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox / involvens umbra magna polumque / Myrmidonumque dolos»; Ibidem, VIII, 369, «Nox ruit et fuscis tellurem amplectitur alis» (Pércopo); questi versi, soprattutto per *Metamorfosi*, IV, 135-136, devono essere però integrati con *Aen.*, IV, 522-529: «Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras, silvaeque et saeva quierant / aequora, cum medio uoluuntur sidera lapsu, / cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque uolucres, / quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis / rura tenent, somno positae sub nocte silenti. / Lenibant curas et corda oblita laborum». Rispetto al modello, Cariteo costruisce diversamente il suo testo, antepoendo alla descrizione della notte il resoconto delle pene di Inarime, anche quest'ultima eseguita riprendendo fedelmente quella virgiliana di Didone dei 531-533, citati precedentemente. Cfr. anche Ovidio, *Er.*, X, 7-8; Sannazaro, *Son. e canz.*, CI, 1-6: «La notte, che dal ciel, carica d'oblio / sol portar tregua a' miseri mortali, / venuta era pietosa al pianger mio; / e già con l'ombra de le sue grand'ali / il volto de la terra avea coverto / e tacea le contrade e gli animali».

¹⁴⁰ Cfr. Pontano, *Parth.*, I, 7, 21-24.

¹⁴¹ vv. 136-138, *De riposo era...e gli animali*: cfr. Virgilio, *Aen.*, II, 268-269: «Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris / Incipit et dono diuum gratissima serpit»; Ibidem, III, 147: «Nox erat et terris animalia somnus habebat», e VIII, 26-27: «Nox erat et terras animalia fessa per omnis / alituum pecudumque genus sopor altus habebat»; Ibidem, IX, 224-225: «Cetera per terras omnis animalia somno / laxabant curas et corda oblita laborum» (Pércopo). Ma cfr. anche Dante, *Inf.*, II, 1-3: «Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / dalle fatiche loro...» (Pércopo). Nel comporre questi versi Cariteo dovette certamente guardare al sonetto CXXXVIII, composto in precedenza e tutto costruito su riprese virgiliane. Cfr. *End.*, son. CXXXVIII, 1-4: «Hor che 'l silentio de la notte ombrosa / gli homini et gli animali al somno invita, / hor che gli augelli, in più sicura vita, / riposan ne l'humil casa, frondosa». Anche la successiva citazione del motivo dell'usignolo, presente in entrambi i testi (*End.*, CLXXXVIII, 9-14, e *Metamorfosi*, IV, 139-141) mi induce a ritenere che l'autore in questo passo del IV canto abbia variato, come anche in altri momenti, il sonetto di *End.*, composto precedentemente. Similmente il concetto è espresso da Sannazaro, in *Son. e canz.*, LXII, 1-4: «O sonno, o requie e triegua degli affanni, / che acqueti e plachi i miseri mortali, / da qual parte del ciel movendo l'ali / venisti a consolare i nostri danni?»

¹⁴² -*vitreo letto*: intendi 'il mare' (Pércopo). Così in *End.*, son. CLXXXIX, 4: «vitreo mare». Cfr. Orazio, *Carmina*, IV, 2, 3-4: «Nititur pinnis, uitreo daturus / nomina ponto»; Virgilio, *Aen.*, VII, 759: «uitrea te

gli uomini invita al somno e gli animali¹⁴³.

Tra i rami il roscigniuol¹⁴⁴, che 'l nido ha perso,

piange la notte, et empie di lamenti¹⁴⁵ 140

le selve e i campi, in lagrimabil verso.

Quel Tereo¹⁴⁶ miserando, ai sordi venti

ululando¹⁴⁷, di due donne si lagna,

ma più di suoi voraci e ferì denti¹⁴⁸.

Il captivo d'Amor senza compagna¹⁴⁹, 145

Fucinus unda»; Petrarca, *Epystole familiares*, XVII, 5, §7; Pontano, *Parth.*, II, 25-26: «O si quae vitreis referunt se membra sub undis / contigerim».

¹⁴³ -*invita al somno*: cfr. Ovidio, *Met.*, XI, 603-604: «...per quem cum murmure labens / invitat somnos crepitantibus unda lapillis»; Orazio, *Epodi*, II, 28; Stazio, *Sylvae*, I, 3, 42; Pontano, *Eridanus*, I, 36, 4: «Nox silet et nigros invitant murmura somnos?»; Poliziano, *Sylvae*, III, 588; Sannazaro, *Epigrammi*, I, XVII, 5-6 (riferendosi alla condizione del pastore Endimione): «Qui simul ac tristes somno inclinaret ocellos; / Mors haec, mors, inquit, non mihi somnus erit».

¹⁴⁴ La citazione del motivo dell'usignolo, che nella tradizione classica è simbolo della poesia e non di rado rappresenta la stessa condizione del poeta, sembra essere stata ispirata dalla lettura del sonetto di Petrarca, *R.V.F.*, CCCXI, 1-6: «Quel roscigniuol, che si soave piagne / forse suoi figli, o sua cara consorte, / di dolcezza empie il cielo e le campagne / con tante note sì pietose et scorte, / et tutta notte par che m'accompagne, / et mi rammente la mia dura sorte», e X, 10-11. Petrarca a sua volta ha riformulato Virgilio. Cfr. Virgilio, *Georg.*, IV, 511-515: «qualis populea maerens philomela sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus arator / observans nido implumes detraxit; at illa / flet noctem ramoque sedens miserabile carmen / integrat et maestis late loca questibus implet». Cariteo aveva già paragonato la situazione dell'amante a quella dell'usignolo nel son. CXXXVIII di *End.*, dove traduce da Virgilio, volgarizzandolo attraverso il filtro petrarchesco. Cfr. i vv. 9-14: «Qual roscigniuol sotto populea fronde / piange i suoi figli, che 'l duro aratore / gli ha tolti, insidiando al caro nido, / lui repetendo il miserabil grido, / chiama la notte et nullo gli risponde, / empiendo i boschi e 'l ciel del suo clamore». Cfr. anche Catullo, *Carm.*, LXV, 13-14, per la medesima citazione dei rami tra cui canta l'uccellino, presente in entrambi i testi. Il gorgheggio dell'usignolo, in questi versi riconduce al mito, all'episodio di Progne che sfoga con il pianto ininterrotto la perdita del suo unico figlio, qui evocato attraverso il nido, da lei stessa massacrato in preda alla follia; di qui l'insistenza sul malinconico lamento dell'uccello, il cui verso doloroso si carica di rimpianti per l'atrocità dell'atto commesso. -*roscigniuol*: cfr. Sannazaro, *Arc.*, XII^c, 220-221: «Talor veggio venir frisoni e merule / ad un mio roscigniuol che stride e crocità».

¹⁴⁵ Insiste sul motivo dei lamenti di Filomena Pontano, in *Eclogae*, IV, 127-133: «Dum canit, assuetas miscet Philomela querelas; / coniugis absentes haec dum suspirat amores / ingeminat memorem nati Philomela dolorem; / Dumque viri barbam meminit setosaque menta, / hic Philomela gravem sustollit in aera questum; / dumque torum queritur fraudataque gaudia lecti, / moesta silet Philomela facitque silentia luctus». Ma cfr. anche Sannazaro, *Arc.*, I^c, 22-24, e XI^c, 46-54, «O Filomena, che gli antichi guai / rinovi ogni anno, e con soavi accenti / da selve e da spelunche udir ti fai; / e se tu, Progne, è ver c'or ti lamenti / né con la forma ti fur tolti i sensi, / ma del tuo fallo ancor ti lagni e penti; / lasciate, prego, i vostri gridi intensi, / e fin che io nel mio dir diventi roco, / nessuna del suo mal ragione o pensi». L'usignolo e l'upupa ritornano insieme in *Arc.*, X, §59.

¹⁴⁶ Tereo, re della Tracia e marito di Progne. Rapi e violentò la sorella della moglie, Filomena, tagliandole la lingua e segregandola per lungo tempo. Conosciuto il misfatto, Progne si vendicò uccidendo il piccolo figlio, Iti, e dando le carni di questi in pasto al marito Tereo. Le due sorelle, Progne e Filomena, subirono l'ornitomorfismo, tramutandosi rispettivamente in usignolo e rondine, mentre Tereo assunse le sembianze dell'upupa. Il mito fu narrato da Ovidio in *Met.*, VI, 424-674.

¹⁴⁷ -*ululando*: cfr. Sannazaro, *Arc.*, XI^c, 6: «ululando venite a pianger nosco».

¹⁴⁸ -*voraci e ferì denti*: cfr. Ovidio, *Met.*, VI, 650-651: «Ipse sedens solio Tereus sublimis avito / vescitur inique suam sua viscera congerit alvum...». Cfr. Pontano, *Ecl.*, IV, 107-108: «Ipse manu glandem spargens citat ore, crepatque / ora per et dentes rictu glans hausta voraci».

ante le chiuse porte¹⁵⁰, ardendo, giace,
 e cantando di lagrime si bagna¹⁵¹.
 Tutto lo resto si riposa e tace¹⁵²,
 se non colui, che per perdita cosa
 piange¹⁵³, ché senza lei no' spera pace¹⁵⁴. 150

¹⁴⁹ -*captivo*: latin., prigioniero. Cfr. Boiardo, *Am. libri*, III, CXXXIII, 12-14, «E se captivo in sua pregon me vegio, / dico palese, e vuò che il mondo m'oda, / che non d'Amor, ma sol di te mi doglio», e CXXXVI, 7-12, «a le insegne d'Amor preso e legato, / né speranza mi dan di suo ritorno. / Così, stando captivo, il lungo giorno / tutto spendo in pregiera; / così la notte nera, / mercè chiamando a quella che mi prese». – *senza compagna*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CVI, 4: «Poi che senza compagna e senza scorta». Cfr. anche *End.*, canz. XIX, 9-11: «Pur sempre ti tormenti in van piangendo, / et senza fin lugendo / la perdita, fidel, casta compagna».

¹⁵⁰ Ritorna il *topos* classico dell'amante lasciato al di fuori della casa della donna. Cfr. ad esempio Lucrezio, IV, 1177-1179: «At lacrimans exclusus amator limina saepe / floribus et sertis operit postisque superbos / unguis amaracino et foribus miser oscula figit» (Pércopo); Tibullo, *Elegiae*, I, 1, 56 e 61-62: «Et sedeo duras ianitor ante fores...flebis et arsurum positum me, Delia, lecto, / tristibus et lacrimis oscula mixta dabis» (Pércopo); Id., *Elegiae*, II, 4, 22: «Ne iaceam clausam flebilis ante domum» (Pércopo); Ovidio, *Am.*, II, 19, 20-22: «Saepe time insidias, saepe rogata nega / et sine me ante tuos proiectum in limine postis / longa pruinosa frigora nocte pati» (Pércopo); Id., *Ars am.*, II, 259-260 «...sit semper in illa / ianitor et thalami qui iacet ante fores», e III, 579-582, «Quod datur ex facili, longum male nutrit amorem: / miscenda est laetis rara repulsa iocis. / Ante fores iaceat, "crudelis ianua" dicat / multaque summis, multa minanter agat». Ma per questi versi, così come per i successivi (vv. 150-155) si veda anche il componimento di Pontano, molto simile alle rime del nostro, soprattutto per il raffronto fra la natura notturna, silenziosa e assopita, e la condizione dell'amante, destinato a non trovare pace. Cfr. *Eridanus*, I, XV, 1-9: «Cantando luces peragit sub fronde cicada, / et mulcet silvas carmine laeta suo, / at tenebras sub rore levi, sub deside somno / transigit et noctes, nocte iuvante, suas; / cantando moritur, sentit nec taedia mortis, / quin cantu vitam ducit, et exequias; / o felix ortu, interitu felicior. At me / et nox nigra gravat, vexat et atra dies. / Ante fores iaceo gelidae sub frigora brumae».

¹⁵¹ vv. 145-147: questa serie di versi ed i seguenti ricordano molto i testi del canzoniere *End.*, come se il poeta stesse raccontando nuovamente la sua storia, ricorrendo al repertorio tematico con cui l'aveva in un primo tempo presentata. In questo caso viene descritta la situazione, tipica, dell'amante respinto, che conduce una vita altalenante tra speranze e tormenti, desunta dal repertorio elegiaco. La ripresa del gerundio «ardendo», che sembra nel primo canzoniere connotare la vicenda del poeta, che «amando, ardendo» visse (cfr. ad esempio il son. XL, 10; XLVIII, 5; LII, 4 e 11; XCIII, 6; canz. X, 7), non è affatto casuale, ma mira a confondere le due storie, quella di Inarime e quella dello stesso Cariteo, con un effetto di disorientamento sul lettore. In particolare questi versi sembrano molto vicini al sonetto XL, che l'autore ebbe certo presente nel redigere queste rime. Cfr. *End.*, XL, 9-12: «Chi non si duol di me?, che sospirando, / languendo, ardendo, mi lamento et lagno, / del proprio cor mi pasco desiando. / D'una pioggia di lagrime mi bagno»; -*di lagrime si bagna*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CLXXXIX, 9-10: «Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni / bagna et rallenta le già stanche sarte».

¹⁵² Cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 523-528, «silvaeque et saeua quierant / aequora, cum medio uoluuntur sidera lapsu, / cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque uolucres / Quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis / rura tenent, somno positae sub nocte silenti. / Lenibant curas et corda oblita laborum» (Pércopo). Con questi versi Cariteo si riallaccia alla tradizione classica, elegiaca, del contrasto tra la pace notturna circostante al poeta e la sua agitata condizione interiore.

¹⁵³ È il motivo del pianto senza fine che contraddistingue l'innamorato. Cfr. Boccaccio, *Fiamm.*, VIII, §6: «Qualunque di questi si prende, è il dolore finire; niuna cosa perduta, la quale di riavere non si possa sperare, può lungamente dolere»; Id., *Filoc.*, IV, §25: «...che chi piange cosa perduta e inrecuperabile»; Petrarca, *R.V.F.*, CCLXV, 6-8: «quando è 'l dì chiaro, et quando è notte oscura, / piango ad ognor: ben ò di mia ventura, / di madonna et d' Amore onde mi doglia». Cfr. anche Dante, *Inf.*, I, 55-57: «E qual è quei che volentieri acquista / e giugne 'l tempo che perder lo face, / che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista».

Quella infelice amante e dolorosa¹⁵⁵:
“Ai Luna! ai Luna! ai!, ai!”¹⁵⁶, chiamar non cessa¹⁵⁷,
né chiude gli occhi in somno, né riposa¹⁵⁸.
Di cui l’imagin resta tanto impressa
ne la memoria con li sensi unita¹⁵⁹, 155
ch’ancor ragiona in tal guisa con essa:
“A¹⁶⁰ Napol la bellezza, a me la vita¹⁶¹
togliesti in tutto, o sol de gli occhi miei¹⁶²,
nel punto de la tua dura partita¹⁶³!
Per un remedio del mio mal vorrei¹⁶⁴ 160
sol te sola incolpar del tuo partire,

¹⁵⁴ -*non spera pace*: sintagma molto frequente nella lirica amorosa; cfr. Giacomo da Lentini, *Poesie*, III, 24: «da donna troppo fera- spero pace»; Boccaccio, *Tes.*, IX, 63, 8: «...che mai non spero sentir pace»; Id., *Rime*, XXVII, 10: «senz apace sperar, in tristo pianto»; Lorendo de’ Medici, *Canz.*, XXII, 4, «e quante volte, pur sperando pace», e 32, «che s’aggiunge al desio lo sperar pace».

¹⁵⁵ È l’infelice Didone di *Aen.*, IV, 529-530: «At non infelix animi Phoenissa neque unquam / solvitur in somnos oculisque aut pectore noctem» (Pércopo).

¹⁵⁶ È il poeta che parla, recuperando il lamento della canzone XI di *End.*, dove aveva pianto la partenza di Luna. Non a caso in questo passo, Febe viene chiamata Luna e attraverso la narrazione di Sebeto non fa che raccontare per l’ennesima volta della sua straziante vicenda d’amore, che gli aveva impietrito il cuore. Cfr. *End.*, canz. XI, 40: «ai Luna, ai Luna, ove ne vai?».

¹⁵⁷ Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, LXXIV, 8: «di et notte chiamando il vostro nome». Ma Cariteo dovette tener presente anche il lamento di Meliseo nella XII^e dell’*Arc.*: cfr. Sannazaro, *Arc.*, XII^e, 160-161: «Il giorno sol fra me contemplo e mirola, / e la notte la chiamo a gridi altissimi».

¹⁵⁸ Sul motivo dell’insonnia cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 529-531; Petrarca, *R.V.F.*, CCXVI, 1-4, «Tutto 'l di piango; et poi la notte, quando / prendon riposo i miseri mortali, / trovomi in pianto, et raddoppiarsi i mali: / così spendo 'l mio tempo lagrimando», e CCXXIII, 9; Pontano, *Eridanus*, I, XV, 14. Boccaccio, *Fiamm.*, VI, §8: «E così dolendomi, voltandomi e rivoltandomi per lo letto, quasi tutta la notte passai senza potere alcuno sonno pigliare».

¹⁵⁹ Ugualmente si legge nel II canto di *Metamorfosi*, 158-159: «rimaser fisse in quella parte, dove / con la memoria il senso di rauna»; cfr. Dante, *Inf.*, XXXII, 129: «Là ’ve il cervel si giuge con la nuca».

¹⁶⁰ Sebeto inserisce nel suo racconto un altro discorso di Inarime, forse con l’intenzione di caricare di veridicità quanto sta narrando.

¹⁶¹ Similmente Cariteo si era espresso in *End.*, canz. XI, 27-28: «Lasciando a la partita / Napol senza beltà, me senza vita»; ivi, son. CXLV, 1-4: «Un anno è, Luna mia, che sei partita, / et tredici che me di me togliesti, / deh, rende col fulgor di rai celesti / a Napol la sua luce, a me la vita!» (Pércopo). Anche Sannazaro aveva immaginato, attraverso il lamento del vedovo Meliseo, un cambiamento nella città di Napoli, in seguito alla dipartita della moglie di Pontano; cfr. Sannazaro, *Arc.*, XII^e, 118: «poi che Napoli tua non è più Napoli?». Forse un ricordo di Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXXVIII, 1-4: «Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo / oscuro et freddo, Amor cieco et inerme, / laggriadria ignuda, le bellezze inferme, / me sconcolato et a me grave pondo».

¹⁶² -*sol de gli occhi miei*: La fonte è sicuramente Dante, *Par.*, XXX, 75: «Così mi disse il sol de li occhi miei». Cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, CCLXXVI, 14 (Pércopo). Il precedente classico è in Catullo, *Carm.*, LXIII, 39.

¹⁶³ -*nel punto della sua dura partita*: intendi ‘ nel momento della sua dolorosa partenza, allontanamento ’. Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCLIV, 11: «O dura dipartita», da cui Cariteo riprende anche il sistema di rime *vita: dipatita* (CCLIV, 9-11).

¹⁶⁴ vv. 160-165, *Per un remedio...mio martire*: intendi ‘Per cercare di attenuare i miei dolori, vorrei incolpare solo te (Febe) del tuo allontanamento, e non i contrari fati, malvagi e colpevoli’.

e non gli adversi fati, iniqui e rei¹⁶⁵,
ché 'l tuo desio dà foco al mio desire¹⁶⁶,
e 'l tuo dolore, eguale a la mia doglia,
morte e tormento giunge al mio martire¹⁶⁷. 165
Deh, ch'io vedessi in te contraria voglia¹⁶⁸,
ch'io non avrei dolor tanto sofferto,
talché conven che di vita mi scioglia.
Lassa!, di cui rimane, è il duol più certo¹⁶⁹:
chi parte¹⁷⁰ i pegni suoi lascia in sicuro, 170
chi resta teme sempre il fato incerto¹⁷¹.
Sempre ch'io veggia in ciel l'infame Arcturo¹⁷²,

¹⁶⁵ Espressione presente anche in *End.*, canz. X, 11: «Ne'ncolpo i duri fati, iniqui e rei». Cfr. Guittone d'Arezzo, *Rime*, CLXXXVIII, 9: «Tu omni iniqui e rei vinci de leve». Nella tradizione classica il fato è spesso descritto come iniquo. Cfr. Virgilio, *Aen.*, II, 257, «...fatisque deum defensu iniquis», ma anche III, 17, X, 380; Ovidio, *Er.*, XIII, 90, «Sors quoque nescio quem fato designat iniquo», e *Met.*, VII, 828, «Tempore se miseram, se fati dixit iniqui»; Ivi, Pontano, *Eridanus*, II, 32, 18: «O sors, o fati tempora iniqua mei»; Id. *Urania*, II, 1324: «adverso... fato».

¹⁶⁶ Cfr. Ovidio, *Er.*, XIX, 5: «Urimur igne pari, sed sum tibi viribus impar».

¹⁶⁷ Per il sistema di rime *martire : desire* si veda Petrarca, *R.V.F.*, 4-5. Boccaccio nei suoi testi associa spesso la sofferenza d'amore alla morte, intesa come inevitabile conseguenza di questo *martire*. Cfr. ad esempio *Ninf.*, 147, 2-6: «né pace aver né triegua né riposo, / ma ben aspetto che maggior martire / mi cresca ognor col pensier amoroso, / il qual al fin farà del corpo uscire / l'anima trista con pianto noioso».

¹⁶⁸ vv. 166-168, *Deh, ch'io...mi scioglia*: intendi 'Deh! Che io avessi visto almeno in te una voglia diversa di partire, io non avrei sofferto tanto dolore, tantoché conviene che mi sciolga dalla vita'. In altre parole non riuscendo a tollerare questo dolore in quanto la sofferenza è aumentata dalla consapevolezza del reciproco dispiacere, Inarime preferisce ad una vita di dolore la morte.

¹⁶⁹ Dante, dopo la dipartita di Beatrice, aveva ragionato sul dolore che la morte provoca nelle persone che subiscono il lutto, in quanto a soffrire di più per la morte dei cari sono proprio quelli che rimangono in vita e che sono legati con affetto al defunto; cfr. *Vita Nova*, XXII: «Onde con ciò sia cosa che cotale partire sia doloroso a coloro che rimangono e sono stati amici di colui che se ne va»; cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, CCLXXVI, 5: «giusto duol certo a lamentar mi mena».

¹⁷⁰ Pércopo nella sua edizione delle *Metamorfosi* legge 'porte'. Nell'edizione curata da Summonte, si legge chiaramente 'parte'.

¹⁷¹ -*fato incerto*: cfr. Virgilio, *Aen.*, IV, 110: «sed fati incerta feros...».

¹⁷² *Arcturo*: stella principale della costellazione di Boote. Secondo il mito discendente di Licaone, re dell'Arcadia. Arcas non riconobbe la madre tramutata in Orsa. Zeus per evitare che questi uccidesse la madre, tramutò Callisto e Arcas in due costellazioni. Nella cultura classica si credeva che il sorgere e calare di questa stella comportasse eventi infelici, come Virgilio nelle *Georgiche* fa riferimento agli influssi negativi di questa stella sull'agricoltura. Cfr. Virgilio, *Georg.*, I, 67-70; *Ibidem*, 204-207; Orazio, *Carm.*, III, 1, 25-28: «Desiderantem quod satis est neque / tumultuosum sollicitat mare / nec saeuus Arcturi cadentis / impetus» (Pércopo); Boccaccio, *Filoc.*, II, 42: «e le stelle gli pareva che avessero mutata legge e luoghi, e pareali che 'l freddo Arturo si volesse tuffare nelle salate onde»; *Ibidem*, V, 20; Id., *Fiamm.*, I, 17: «Quantunque Febo, surgente coi chiari raggi di Gange, infino all'ora che nell'ond'esperia si tuffa con li lassi carri alle sue fatiche dare requie, vede nel chiaro giorno, e ciò che tra 'l freddo Arturo e il rovente polo si inchiude, signoreggia il nostro volante figliuolo senza alcuno niego»; Pontano, *Urania*, III, 1252-1255: «Oceano se praecipitans Arcturus, ubi ignis / afflarit tegeaeus Saturni et noxius ardor, / supplicio infami afficiet, vinctumque catenis, / confectumque prius squalore et carcere tetro»; Sannazaro, *Arc.*, X^e, 85-86: «Mutata è la stagione e 'l tempo è duro / e già s'attuffa Arturo in

le nubi, il vento e 'l tempestoso sale¹⁷³,
 sarà la tempesta nel core oscuro¹⁷⁴.
 Ma tu, avegna che sei cosa immortale¹⁷⁵, 175
 non ti creder a cui non serva fede¹⁷⁶:
 più teme, quando 'l mar si mostra eguale¹⁷⁷.
 Ch'a li marini dei¹⁷⁸ mal fa, chi crede¹⁷⁹

mezzo l'onde». Cariteo citando la stella Arturo potrebbe intendere l'arrivo dell'inverno, essendo Arturo una stella settentrionale, di qui 'freddo Arturo'. Pertanto, Inarime, con l'espressione «sempre ch'io veggia in ciel l'infame Arcturo» alludendo all'inverno con espressione dubbiosa, potrebbe manifestare una qualche incertezza circa la sua sopravvivenza, tanto da non riuscire ad vedere nuovamente la stella Arturo, ovvero il prossimo inverno.

¹⁷³-*tempestoso sale*: (da *salum*, latin.) mare tempestoso (Pércopo). Cfr. Dante, *Par.*, II, 12: «alto sale». Il sintagma mare tempestoso si riscontra frequentemente nella poesia volgare; Cariteo per impreziosire il suo dettato, reinventa in sintagma ricorrendo al latino. Ma forse ricordava anche il costrutto in ablativo assoluto che si legge nella pontaniana *Lepidina*; cfr. Pontano, *Ecl.*, 182: «Non capiunt undante salo cava litora puppes?». Per la corrispettiva resa in volgare *Tempestoso mare* cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCCLXVI, 67; Boccaccio, *Filoc.*, III, §19, e IV, §8, § 16; Id., *Dec.*, IV, 1. Boiardo, *Orl. inn.*, III, 2, 4-5: «Quanto non gonfia il tempestoso mare / alor che più dal vento è travagliato».

¹⁷⁴Metafora di ascendenza ovidiana: cfr. *Er.*, V, 34: «ab illa / Pessima mutati coepit amoris hiemps»; si veda anche VII, 44: «Iustior est animo ventus et unda tuo». L'associazione dei tumulti interiori con le onde tempestose ebbe una larga diffusione nella produzione duecentesca. Cfr. Guittone d'Arezzo, *Rime*, XXXII, 46-47: «Legno quasi digiunto / è nostro core in mar d'ogne tempesta»; Dante, *Rime*, LIII, *Amor da che convien*, 26-27: «Quale argomento di ragion raffrena, / ove tanta tempesta in me si gira»; Petrarca, *R.V.F.*, LXXIII, 49-50: «così ne la tempesta / ch' i' sostengo d' Amor»; Boccaccio, *Fiamm.*, VI, §8: «per che uguale tempesta, vegghiando e dormendo, sente e ha sentito l'anima tuttavia». -*core oscuro*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCLXXXIV, 10: «scacciando de l'oscuro et grave core».

¹⁷⁵vv. 175-180, *Ma tu...Ponto diede*: Inarime rivolta a Febe 'Ma tu, anche ammesso che tu sia un essere immortale, non ti affidare a chi non mantiene la parola data, più devi temere, quanto più il mare si mostra calmo. Poiché agisce male chi si affida confidando solo nella propria bellezza divina (cioè, chi crede di essere salvato solo per la propria bellezza), in quanto questi non furono affidabili neanche con Elle (nipote di un dio), che cadendo nel mare diede il suo nome a quelle acque'. -*Ma tu...avegna che*: modulo espressivo di larga diffusione nella poesia duecentesca. Cfr. Dante, *Vita Nova*, I: «'Ella non pareo figliuola d'uomo mortale, ma di Dio». E avegna che la sua imagine...». -*cosa immortale*: cfr. Sannazaro, *Son. e canz.*, LXXV, 107: «Tentar cosa immortale». Molto più diffusa la voce «cosa mortale», sempre in riferimento alla donne amate ritenute di natura sovraumana, da cui magari il poeta ricavava «cosa immortale». Cfr. Dante, *Vita Nova*, X, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, 43-44: «Dice di lei amor: "Cosa mortale / come esser po' si adorna e si pura?"»; Petrarca, *R.V.F.*, XC, 9-10: «Non era l' andar suo cosa mortale, / ma d' angelica forma».

¹⁷⁶-*creder*: latin., affidare. -*serva fede*: Cfr. Guittone d'Arezzo, *Rime*, LXIII, 1-2: «Voi che penate di saver lo core / di quei che servon l'amorosa fede»; Boccaccio, *Fiamm.*, V, § 6, «Torna almeno ad esse, e serva loro la promessa fede forse prima che a me» e V, § 15, «Il servare fede a chi a te la rompe è oggi reputata mattezza, e lo 'nganno compensare con lo 'nganno si dice sommo sapere.»; Id., *Filoc.*, III, 72: «E se tu non vuoi di noi aver pietà, increscati di te medesimo e de' tuoi compagni, e non vogliate in questo tempo abandonarvi alle marine onde, le quali niuna fede servano, avegna che esse con li loro bianchi rompimenti mostrano le tempeste ch'elle nascondono»; Tebaldeo, *Rime*, CCXLIX, 4: «cussì la dea che a nesun serva fede».

¹⁷⁷ Cfr. Ovidio, *Er.*, VII, 53-54: «Quid, si nescires insana quid aequora possunt? / Expertae totiens tam male credis aquae!»; la fonte più vicina sembra Dante, *Par.*, II, 13-15, anche per l'identica ripresa del latinismo *sale*, in *Metamorfosi*, IV, 174: «Metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio servando mi' solco / dinanzi a l'acqua, che ritorna eguale».

¹⁷⁸-*dei marini*: cfr. Pontano, *Hendc.*, I, 10, 18: «Deae marinae».

la divina beltà¹⁸⁰, ché non fur fidi
 ad Elle, che 'l suo nome al Ponto diede¹⁸¹». 180
 Mentre costei¹⁸² con miserandi gridi¹⁸³,
 con lagrimose voci¹⁸⁴ senza fine
 fa risonare i monti, i mari e i lidi¹⁸⁵,
 le Sirene¹⁸⁶ Amalfee, le Surrentine,

¹⁷⁹ -*mal fa chi*: cfr. Dante, *Purg.*, XIV, 116: «e mal fa Castrocaro»; Petrarca, *R.V.F.*, CCVI, 45: «Mal fa chi tanta fe' si tosto oblia»; Sannazaro, *Arc.*, IX^c, 139: «Mal fa chi contra al ciel pugna o contende»

¹⁸⁰ -*divina beltà*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCXIII, 4: «e 'n humil donna alta beltà divina».

¹⁸¹ *Elle*: nipote del dio Eolo. Per vendetta della crudele Ino, Elle e suo fratello Frisso furono costretti alla fuga su un montone alato dal vello d'oro. Durante il volo, Elle cadde nel Mar Nero, presso lo stretto dei Dardanelli, in suo onore chiamato Ellesponto. Ovidio, *Er.*, XVIII, 139-142, «Hoc mare, cum primum de uirgine nomina mersa, / quae tenet, est nactum, tale fuisse puto; / et satis amissa locus hic infamis ab Helle est, / utque mihi parcat, nomine crimen habet», e XIX, 123-128; Id., *Met.*, XI, 195. Cfr. anche Properzio, *Elegiae*, II, 26, 5-8: «Qualem purpureis agitatam fluctibus Hellen, / aurea quam molli tergoe uexit ouis. / Quam timui, ne forte tuum mare nomen haberet / teque tua labens nauita fleret aqua!» (Pèrcopo). Pontano, *Urania*, II, 140-142: «Quin formae ob meritum regno donavit aquarum, / unde hodie rapidus nomen tenet Hellespontus, / non ingrata quidem miserae solatia matri».

¹⁸² vv. 181-186, *Mentre costei...Actia Mergellinei*: intendi 'Mentre Inarime con grida miserevoli fa risuonare i monti, i mari e le spiagge con voci piene di pianti senza fine, accorsero insieme le Sirene di Amalfi, di Sorrento, la dolce sirena Platamonia, bella e bianca, e l'Actia Mergelline'. La prima terzina (vv. 181-183) pare sintetizzare un sonetto di Sanazzaro, in *Disp.*, VII: «Sonanti liti, e voi, rigidi scogli, / ove piangon dal vento l' onde rotte, / diserte piagge e solitarie grotte / ove spesso disfoco i mei cordogli; / immenso mar, che con l' altr' acque accogli / da questi occhi mei amare gotte, / e che col suon de mie voce interrotte / sovente acquieti l' iniqui orgogli; / orridi monti, e voi, minute arene, / che senza numer sète e senza fine, / sì come sono ancor mie amare pene; / per parte inerte, inculte e peregrine / debb'io sempre, in disio e fòr di spene, / dolermi al mondo con voci meschine?».

¹⁸³ -*miserendi gridi*: cfr. Seneca, *Herc. f.*, 1002-1004: «En blandas manus / ad genua tendens uoce miseranda rogat. / Scelus nefandum, triste et aspectu horridum».

¹⁸⁴ -*lagrimose voci*: cfr. Virgilio, *Aen.*, XI, 274: «et scopulos lacrimosis vocibus implent»; Stazio, *Theb.*, VI, 164-165: «Illa tuos questus lacrimososque impia risus / audiit et uocis decerpsit murmura prima»; Petrarca, *Africa*, VI, 60-61: «At illum / tristior Oenone a tergo et lacrimosa vocabat; / Ipse alio tendebat iter»; Boccaccio, *Tes.*, XII, 39, 1: «A questa voce tutta lagrimosa»; Pontano, *Met. liber*, 139: «Ac cecinit miseram lacrimosa voce querelam»;

¹⁸⁵ Cfr., nonostante posteriore, Sannazaro, *Arc.*, *A la sampogna*, §6: «Assai ti fia qui tra questi monti essere da qualunque bocca di pastori gonfiata, insegnando le rispondenti selve di risonare il nome de la tua donna, e di piagnere amaramente con teco il duro et inopinato caso de la sua immatura morte, cagione efficacissima de le mie eterne lacrime e de la dolorosa et inconsolabile vita ch'io sostegno».

¹⁸⁶ Le Sirene, che rappresentano celebri luoghi del golfo napoletano, accorrono a consolare Inarime per la partenza di Febe, tutte tranne «la gran Partenopea», impossibilitata a muoversi perché prigioniera dei dominatori francesi (cfr. nota v. 189). Numerosi sono i testi, classici e moderni, che Cariteo ebbe presente nella sua rielaborazione. In due passi diversi delle *Metamorfosi*, Ovidio immagina una situazione simile a quella raccontata da Cariteo; in *Met.*, I, 577-586, si racconta che tutti gli dei grandi fiumi si recarono presso il dio fluviale Peneo per confortarlo, in seguito alla trasformazione di Dafne in Alloro. Ovidio però specifica che vi mancava solo Inaco, disperato per la scomparsa della figlia Ilo, per opera di Giove tramutata in giumenta: «Conueniunt illuc popularia flumina primum, / nescia, gratentur consolenturne parentem, / populifer Sperchios et inrequietus Enipeus / Apidanusque senex lenisque Amphrysos et Aneas, / moxque amnes alii, qui, qua tulit impetus illos, / in mare deducunt fessas erroribus undas. / Inachus unus abest imoque reconditus antro / Fletibus auget aquas natamque miserrimus Io / luget ut amissam; nescit, uitane fruatur / an sit apud manes, sed quam non inuenit usquam, / esse putat nusquam atque animo peiora ueretur» (Pèrcopo); in *Met.*, VI, 412-423, prima di raccontare il celebre episodio di Tereo e Progne, Ovidio narra che tutti i sovrani delle città greche si recarono a Tebe, per compiangere l'uccisione di

la dolce Platamonia¹⁸⁷, bella e bianca¹⁸⁸, 185
venner insieme¹⁸⁹, e l'Actia Mergilline¹⁹⁰.

Niobe e dei suoi uomini. Tra questi re vi mancava solo Pandione, re di Atene, impossibilitato a muoversi, proprio come la sirena Partenope, perché in quel tempo la città di Atene si trovava coinvolta in una guerra con schiere di stranieri, giunti dal mare: «Finitimi proceres coeunt, urbesque propincae / orauere suos ire ad solacia reges, / Argosque et Sparte Pelopeiadesque Mycenae / et nondum toruae Calydon inuisa Dianae / Orchomenosque ferax et nobilis aere Corinthus / messeneque ferox Patraeque humilesque Cleonae / et Nelea Pylos neque adhuc Pittheia Troezen, / quaeque urbes aliae bimari clauduntur ab Isthmo, / exteriusque sitae bimari spectantur ab Isthmo. / Credere quis posset? solae cessastis Athenae. / Obstetit officio bellum, subvectaque ponto / barbara Mopsopios terrebant agmina muros» (Pércopo). Virgilio, in *Buc.*, X, chiama a consolatori delle pene di Gallo per la bella Licoride, Apollo, Pan e Silvano; cfr. X, 19-27: «Venit et opilio tardi uenere subulci, / Uvidus hiberna uenit de glande Menalcas. / Omnes "unde amor iste" rogant "tibi?" uenit Apollo, / "Galle, quid insanis?" inquit "tua cura Lycoris / perque nives alium perque horrida castra secutast." / Venit et agresti capitis Silvanus honore / Florentis ferulas et grandia lilia quassans. / Pan deus Arcade uenit, quem uidimus ipsi / sanguineis ebuli baxis minioque rubentem» (Pércopo).

Similmente le ninfe campane accorrono a piangere la morte del giovane pastore Sebeto, ucciso dal dio marino Nerio. Cfr. Pontano, *Parth.*, II, 14, 39-44: «Flerunt noleae, flerunt te sarnides undae, / flevit discissis mater Acerra genis, / et stabias nymphas inconsuetumque Vesevum / tunc etiam lacrimis immaduuisse ferunt; / scilicet is tenerae recolebat furta iuventae, et memor antiqui moestus amoris erat». Ma agisce in questi versi soprattutto il modello dell'egloga *Lepidina*, utilizzato fortemente dal Cariteo nella caratterizzazione di Partenope, tutta incentrata, come nella descrizione pontaniana, sul candore e la luminosità della Sirena (cfr. *Metamorfosi*, I, 76-84 e note). Nella II pompa del componimento pontaniano, sono protagoniste le Nereidi della costa campana, il cui coro è riportato attraverso le parole dei due coniugi Macrone e Lepidina. Il poeta celebra in uno scenario marino le località costiere, attraverso il canto di queste ninfe marine, abitatrici dei luoghi più suggestivi e celebri di Napoli. Le ninfe arrivano tutte insieme sulla spiaggia, ma Pontano adotta la tecnica narrativa di presentarle singolarmente per meglio caratterizzarle. Dopo i versi incentrati sul l'arrivo del coro di Nereidi, si ha la descrizione, in ordine, della ninfe Pousillipe, Mergelline, Sarnite, personificazione del Sarno, la ninfa Resina, personificazione dell'omonimo luogo situato sull'antica Ercolano, la bellissima Heracli, e per concludere l'eroica Capri e le sue compagne Amalfi ed Equana, quest'ultima rappresentante la località di Vico Equense. Cfr. Pontano, *Ecl.*, I, 107-195 (Pércopo). Le scelte di Cariteo divergono in parte dall'imprescindibile precedente pontaniano. Anche Sannazaro, nella XII egloga, con il lamento di Meliseo-Pontano chiama come testimoni del dolore universale che si è abbattuto su Napoli tutte le personificazioni del paesaggio partenopeo, recuperando in parte lo stesso Pontano. Cfr. *Arc.*, XII^e, 82, 89-96, 103-107: «Vegna Vesevo, e i suoi dolor racontici...Ma chi verrà che de' tuoi danni accertice / Mergilina gentil, che si ti inceneri, / e i lauri tuoi son secche e nude pertice? / Antiniana, e tu perché degeneri? / Perché ruschi pungenti in te diventano / quei mirti che fur già sì molli e teneri? / Dimmi, Nisida mia (così non sentano / le rive tue giamai crucciata Dorida, / né Pausilipo in te venir consentano!)... Quanti pastor, Sebeto, e quanti populi / morir vedrai di quei che in te s'annidano, / pria che la riva tua si inolmi o impopuli! / Lasso, già ti onorava il grande Eridano, / e 'l Tebro al nome tuo lieto inchinavasi» (Pércopo).

¹⁸⁷ *La dolce Platamonia*: sirena che rappresenta la località di Chiatamone, situata presso i declivi di Pizzofalcone (Pércopo). Cfr. Pontano, *De bello neapolitano*: «Platamonie exavatae ad litus, ac manum hominum factae specus, quas vetusta ipsa, salsaque maris aspergo magna e parteconsumpsit, temporumque ipsorum iniquitatem: loca nimirum ad voluptatem, aestivasque deambulationes, atque convivia excogitata» (Pércopo, *Le Rime*.cit, vol. II, p. 244).

¹⁸⁸ Nella *Lepidina* Pontano insiste continuamente sul candore di Partenope e delle nereidi, protagoniste della II pompa. Nelle descrizioni delle creature marine, la bellezza sovraumana e la luce delle membra sono elementi caratterizzanti le stesse divinità. Cfr. ad esempio i sopraccitati versi della prima egloga pontaniana, 107-195. Ma la coppia di aggettivi si ritrova in Petrarca; cfr. *R.V.F.*, CCVIII, 12: «Basciale 'l piede, o la man bella et bianca», poi ripreso da Sannazaro, in *Son. e canz.*, XLII, 10, e Cariteo, *End.*, madrigale III, 1-2.

¹⁸⁹ Alcune di queste Sirene sono protagoniste del sonetto CCVI di *End.*, dedicato all'amico Michele Dolce (Pércopo, *Le Rime*...cit, vol. II, pp. 243-244); cfr. CCVI, 9-14: «Rende 'l tuo canto a la bella

La gran Partenoepa sola vi manca,
de l'altre pria regina, e or si trova
in crudel servitù¹⁹¹, di vita stanca¹⁹².
Mergelline parlò: «or che ti giova¹⁹³ 190
pianger di questo tuo fatale strazio?¹⁹⁴
Placar, piangendo, il fato è vana prova¹⁹⁵.
Né d'uman sangue il dio del regno tracio¹⁹⁶,
né di liquor le sitibonde arene¹⁹⁷,

marina, / de le Sirene albergo ameno et lieto, / templo sacrato a la Musa divina. / Pausilipo t'invita e 'l tuo Seбето, / la Platamonia fresca et Mergillina, / sotto odorati citri e 'l bel laureto». -*vennero insieme*: l'immagine corale delle Sirene che accorrono a consolare Inarime sembra ispirata da Virgilio, *Buc.*, X, 19-27: «Venit et upilio tardi uenere subulci, / vuidus hiberna uenit de glande Menalcas. / Omnes "unde amor iste" rogant "tibi?" uenit Apollo, / "Galle, quid insanis?" inquit "tua cura Lycori / perque niues alium perque horrida castra secutast." / Venit et agresti capitis Siluanus honore, / florentis ferulas et grandia lilia quassans. / Pan deus Arcade uenit, quem uidimus ipsi / sanguineis ebuli baxis minioque rubentem». Ma Cariteo ebbe sicuramente presente anche la ripresa sannazariana, che ritorna nei versi successivi e che serve al poeta per costruire il contesto precedente alla trasformazione di Inarime; cfr. *Arc.*, VIII, §37: «Venivano i bifolci, venivano i pastori di pecore e di capre, insieme con li paesani de le vicine ville, credendo me essere uscito dal senno, come già era, e tutti con pietà grandissima dimandavano qual fusse la cagione del mio dolore».

¹⁹⁰ *Actia Mergelline*: è la sirena della riva di Mergellina, qui detta Actia con riferimento a Sannazaro, che possedeva una villa ai piedi della collina di Posillipo, avuta in dono dal re Federico nel 1497. Sempre alla villa dell'amico Sannazaro fa riferimento Cariteo, rivolgendosi speranzoso alle Sirene della costa campana, le stesso probabilmente protagoniste di questi versi; cfr. *End.*, son. CLXXVI, 1-4: «Dove mezzo hor son io, sacre Sirene, / con voi, volesse il ciel!, vi fussi intero, / et udissi il cantar del mio Syncero / nel Mergellino suo, dolce Hippocrene!» (Pércopo). Anche Sannazaro, in *Epigrammi*, III, 7, 1-4: «Parthenope mihi culta, vale, blandissima Siren: / atque horti valeant, Hesperidesque tuae. / Mergellina, vale, nostri memor: et mea flentis / sarta cape, heu Domini munera avara tui». La fonte è ravvisibile in Viegilio, *Georg.*, IV, 460-463: «At chorus aequalis Dryadum clamore supremos / implerunt montis; flerunt Rhodopeiae arces / altaque Pangaea et Rhesi Mauortia tellus / atque Getae atque Hebrus et Actias Orithyia» (Pércopo).

¹⁹¹ Lo stesso aveva detto Dante dell'Italia, ridotta dalla grandezza dell'Impero alla schiavitù dei tiranni che signoreggiano i comuni schierandoli contro quel che resta dell'Impero: cfr. Dante, *Purg.*, VI, 76-126.

¹⁹² In riferimento alla dominazione francese della città di Napoli. Anche all'inizio del II canto, 7-8, la sirena Partenoepa precisa a Cariteo la sua condizione di schiavitù, essendo ormai caduta in mano al nemico. -*di vita stanca*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCCXXXI, 16, «a la mia vita stanca», CCCLIX, 2, «per dar riposo a la mia vita stanca», da cui riprende anche il sistema di rime *manca* : *stanca*, presente in entrambi i testi petrarcheschi.

¹⁹³ Cfr. Tebaldeo, *Rime*, XXXI, 5: «Hor che ti giova...».

¹⁹⁴ Cfr. Virgilio, *Buc.*, X, 28-34: «"Ecquis erit modus?" inquit "Amor non talia curat, / nec lacrimis crudelis Amor nec gramina riuis / nec cytiso saturantur apes nec fronde capellae» (Pércopo).

¹⁹⁵ Con questi versi il poeta allude alla vicenda di Orfeo ed Euridice, già in precedenza ripresa. Cfr. Virgilio, *Georg.*, IV, 469-470: «manisque adiit regemque tremendum / nesciaque humanis precibus mansuescere corda». -*vana prova*: lemma già utilizzato in *Endimione* per celebrare Costanza d'Avalos; cfr. *End.*, son. CXII, 8.

¹⁹⁶ Marte, date le presunte origini del culto del dio in Tracia. Pércopo rimanda ad Omero, *Odissea*, VIII, 360-361.

¹⁹⁷ Pércopo legge *avene* in luogo di *arene*, come invece è riportato sull'edizione curata da Summonte. - *satibonde arene*: latin., probabilmente derivato dall'aggettivo *satiabilis*, 'saziabile'. Intendi, 'né saranno mai piene di acque le saziabili spiagge'.

né di lagrime Amor serà mai sazio!¹⁹⁸, 195
 Et ella¹⁹⁹: “Or cantarete²⁰⁰, alme Sirene²⁰¹,
 or cantarete voi, che l’acque vive²⁰²
 de Dirce rinovate e d’Ippocrene²⁰³.
 Ai!, Con quanta dolcezza in queste rive²⁰⁴
 quest’ossa sentiran delizie intere²⁰⁵, 200
 se voi di me cantate eterne dive²⁰⁶,
 se voi, Summonzie²⁰⁷, e voi, Muse Sincere²⁰⁸,

¹⁹⁸ Sannazaro, *Arc.*, VIII, §4, similmente fa esprimere Carino per rallegrare dalla sua afflizione Sincero: «Per la qual cosa (se luogo alcuno hanno in te i prieghi miei) io ti prego, e quanto posso ti ricordo, che di te stesso pietà ti stringa, et a le amare lacrime ponghi fine; però che (come è il proverbio) né di lacrime amore, né di rivi i prati, né capre di fronde, né api di novelli fiori si videro sazie giamai» (Pércopo); la ripresa è virgiliana, cfr. *Eclogae*, X, 29-30. –*sarà mai sazio*: sul motivo del dio Amore che si pasce di lacrime cfr. Petrarca, *T.P.*, I, 36: «il re sempre di lagrime digiuno»; Id., *R.V.F.*, XCIII, 14, «ch’io mi pasco di lagrime, et tu ’l sai», e CCCLIX, 14-15, «Le triste onde / del pianto, di che mai tu non se’ satio».

¹⁹⁹ vv.196-198, *Et ella....Ippocrene*: intendi ‘E lei: «Ora canterete, nobili Sirene, ora canterete voi che con il vostro canto rinnovate le sorgenti, care alla poesia, di Dirce e d’Ippocrene’. Partenope demanda alle altre Sirene il compito di cantare poeticamente la sua vicenda.

²⁰⁰ Il passo è ripreso da Virgilio, *Buc.*, X, 31-34: «tristis at ille "tamen cantabit, Arcades" inquit / "Montibus haec uestris, soli cantare periti / Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant, / vestra meos olim si fistula dicat amor!». Lo stesso passo virgiliano si ritrova anche in Sannazaro; cfr. *Arc.*, VIII, §38: «...così con lamentosa voce dicea: “Voi, Arcadi, cantarete nei vostri monti la mia morte; Arcadi, soli di cantare esperti, voi la mia morte nei vostri monti cantarete. Oh quanto allora le mie ossa quietamente riposeranno, se la vostra sampogna a coloro che dopo me nasceranno dirà gli amori e i casi miei!”».

²⁰¹ –*alme Sirene*: cfr. Sannazaro, *Arc.*, X^e, 5, e XI^e, 124: «alme Muse».

²⁰² –*acque vive*: cfr. Ovidio, *Fasti*, II, 250, «Et tenuem uiuis fontibus affer aquam», e 259, «Hic mihi causa morae, uiuarum obsessor aquarum». Ma cfr. anche Lorenzo de’ Medici, *Com.*, VI: «El quale Paradiso, chi vuole rettamente diffinire, non vuole dire altro che uno giardino amenissimo, abundante di tutte le cose piacevoli e dilettevoli, d’arbori, di pomi, di fiori, acque vive e correnti, canti d’uccegli e in effetto di tutte le amenità che può pensare el cuore dell’uomo».

²⁰³ *Dirce* e *Ippocrene*: fonti care ai poeti e alla poesia. *Ippocrene*: si veda nota a *Metamorfosi*, II, 93. *Dirce*: seconda moglie di Lico, re di Tebe. Venne tramutata in fonte dal dio Hermes, impietosito per l’atroce supplizio a cui la donna era stata sottoposta da parte dei figli di primo letto di Lico. Secondo altre versioni del mito, furono gli stessi Anfione e Zeto a gettare il cadavere di Dirce nella fonte di Ares, presso Tebe, che da lei poi prese il nome. La tradizione classica ha considerato le acque della sorgente care ai poeti. Cfr. Properzio, *Elegiae*, III, 15, 37-40: «Tu reddis pueris matrem, puerique trahendam / vixerunt Dircen sub truncis ora bouis. / Antiope, cognosce Iouem: tibi gloria Dirce / ducitur in multis mortem habitura locis». Cfr. Pontano, *Parth.*, II, 10, 29-36, anche per i versi immediatamente seguenti: «Quare, agite, et sacros Musis referamus honores, / reddamusque piis debita thura focus; / et tu, Pieridum cultor, quem lenia Phoebus / iussit dirceae plectra movere lyrae, / cinge comam lauro, citharamque intende Camoenis, / Galle, aganippeï gloria magna chori, / Elisioque sui resonent montesque locique, / oppida quem dominum gallutiana colunt».

²⁰⁴ Sannazaro insiste sul motivo della dolcezza del canto, in *Arc.*, V^e, 20-25, «Tal fra soavi odori / dolce cantando all’ombra / tra Dafni e Melibeo / siede il nostro Androgeo, / e di rara dolcezza il cielo ingombra», e 37, «che cantando fra noi sì dolci rime».

²⁰⁵ Ancora una ripresa virgiliana dell’egloga X, 33-34: «O mihi tum quam molliter ossa quiescant, / vestra meos olim si fistula dicat amor!».

²⁰⁶ –*eterne dive*: il sintagma ‘eterna diva’ ritorna anche in *End.*; cfr. son. LXXIII, 6; CLIX, 2; canz. V, 47.

²⁰⁷ Summonzie: Summonte.

i nostri amori, in suon dolce e canoro²⁰⁹,
 farete gir tra le pontane schiere²¹⁰.
 Non sarò più con voi nel vostro coro²¹¹, 205
 senza me ducerete i vostri balli²¹²,
 c'omai, per cui per me non more, io moro²¹³.
 Né più notar²¹⁴ per liquidi cristalli²¹⁵

²⁰⁸ Sincere: Sannazaro. Con versi pieni di accenti melanconici, il poeta si rivolge a ciò che resta dell'illustre Accademia, ed in particolare agli amici Summonte e Sannazaro, sopravvissuti come lo stesso Cariteo al disastro aragonese.

²⁰⁹ -suon dolce: cfr. Dante, *Purg.*, VI, 36: «'l dolce suon per canti era già inteso». Cfr. anche Lucrezio, IV, 584: «chordarumque sonos fieri dulcisque querelas». Similmente Sannazaro, in *Arc.*, XI^e, 1: «Poi che 'l soave stile e 'l dolce canto».

²¹⁰ È suggestivo il tono di commiato che si respira in questi versi, come se Cariteo, attraverso le parole di Inarime, stia comunicando a quella cerchia di sodali un messaggio altro e più sottile, mirante a salutare definitivamente e con coscienza tutta la precedente lirica amorosa, recuperata proprio in quest'ultimo IV canto, che gli aveva, un tempo, permesso di essere riconosciuto all'interno di quella eccelsa schiera pontaniana. Il senso di questi versi andrebbe quindi ricercato alla luce della più grande crisi ideologico-culturale che attraversò l'Accademia all'indomani del tracollo aragonese. Gli studi hanno registrato nella produzione successiva al 1501 un certo cambio di rotta, con un tipo di produzione più moraleggiante o spirituale e più impegnata, come per esempio la scelta di Sannazaro, condivisa anche da Cariteo con la composizione della *Pasca*, successiva alle *Metamorfosi*. Per ulteriori approfondimenti cfr. A. DELLA ROCCA, *L'umanesimo napoletano del primo Cinquecento e il poeta Giovanni Filocalo*, Liguori, Napoli 1988. Il termine *schiera*, utilizzato da Cariteo per indicare il gruppo di accademici pontaniani, è poi un rimando al più illustre cenacolo del Limbo dantesco, dove Dante utilizza proprio questo vocabolo per designare il gruppo di spiriti eletti riuniti intorno alla «bella scola» di Omero, quasi che Cariteo volesse istituire un paragone tra le discussioni accademiche della villa Antiniana e la celebre compagnia di eccelsi autori della tradizione classica radunati nel I cerchio infernale; cfr. *Inf.*, IV, 100-102: «e più d'onore ancora assai mi fenno, / ch'e' sì mi fecer de la loro schiera, / sì ch'io fui sesto tra cotanto senno». Anche Sannazaro, nella sua rappresentazione bucolica dell'Accademia, adopera il termine *schiera*: cfr. *Arc.*, VI, §15: «Quantunque il più infimo e 'l meno eloquente di tutta questa schiera meritamente dir mi possa...».

²¹¹ vv. 205-207, *Non sarò...io moro*: 'io non farò più parte del vostro core, voi senza di me condurrete le vostre dante, perché ormai io muoio per chi per me non muore'. -vostro coro: cfr. Sannazaro, *Arc.*, V^e, 31: «nostro coro» (Pércopo).

²¹² Per il nesso *ducere choreas*, letteralmente 'condurre le danze', cfr. Orazio, *Carm.*, I, 4, 5, «Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna», e IV, 7, 5-6, «Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet / ducere nuda choros» (Pércopo); Ovidio, *Fasti*, III, 537. La locuzione si ritrova abbondantemente in Pontano, da cui il poeta sicuramente prese; si riporta di seguito solo qualche esempio: cfr. *Urania*, II, 132: «Nereides ducunt choreas»; Id., *Meteorum liber*1423: «Nunc fessae laetas ducunt per prata choreas»; Id., *Hendec.*, II, 22, 5: «Cantant dum Charites chorosque ducunt»; Id., *Parth.*, I, 18, 46: «Pars canit et choreas ducit utraque manu».

²¹³ Il verso sembra riassumere molti componimenti dell'*Endimione*, soprattutto della prima silloge di componimenti, assemblata per Ferrandino. Cfr. ad esempio *End.*, canz. III, 10-11: «Esca quest'aspra voce homai gridando, / acciò che senta ogniun ch'io moro amando»; son. XLVIII, 7-8: «Del desiderio audace ogniun languisco, / et de pietà di me medesimo io moro»; son. LIX, 10: «De dirvi, ch'io per voi moro et languisco»; *Strambotti*, VII, 8, «Sapia che per lei moro ad crudel morte!», e XXVIII, 8: «Io moro, oimè, ch'io moro! oimè, ch'io moro!», *et alii*. Cfr. Dante, *Rime*, XXI, *Lo doloroso amor che mi conduce*, 14: «Sapia che per lei moro ad crudel morte!»; Petrarca, R.V.F., XXIII, 100: «Non son mio, no. S'io moro, il danno è vostro».

²¹⁴ vv. 208-210, *Né più notar...candidi coralli*: 'Né mi vedrete più nuotare nelle acque limpide del mare, raccogliendo alghe, conchiglie e rossi e candidi coralli'.

²¹⁵ -liquidi cristalli: le acque del mare. Il lemma è di derivazione petrarchesca: cfr. R.V.F., CCXIX, 3: «'l mormorar de' liquidi cristalli», da cui riprende anche il sistema di rime *cristalli*: *balli* dei vv. 3-7; Ma il

mi vedrete, cogliendo false erbette,
 conchilie e, rubri e candidi coralli²¹⁶». 210
 Sette notti ivi pianse, e giorni sette²¹⁷,
 finché restando la fiamma assoluta
 nel cor²¹⁸, li fur le lagrime interdette²¹⁹.
 E quale²²⁰ cigolando in voce arguta²²¹

lemma ci riporta anche all'undicesima egloga dell'*Arc.*, a cui questi versi per il contenuto sono molto vicini. Quest'ultimo componimento è un canto funebre del pastore Ergasto (inteso dalla critica come doppio di Sincero e Sannazaro) per celebrare l'anniversario della morte di Massilla (madre di Ergasto, e quindi dello stesso Sannazaro). Il tono mesto, la continua invocazione alle Muse e la complessiva aria di commiato alla poesia bucolica che si respira nel componimento fanno presupporre un certo collegamento con questo passo delle *Metamorfosi*. Come si è già visto in precedenza i vv. 196-210 delle *Metamorfosi* andrebbero intesi come un addio di Inarime alla vita, e quindi allegoricamente di Cariteo alla poesia d'amore, praticata per gran parte della sua attività di poeta. La stessa finalità hanno i versi sanazzariani, nei quali Ergasto, e quindi Sannazaro, alla luce dei profondi mutamenti sociali e personali, comunica in un invito collettivo di tutti gli esseri al pianto la sua decisione di smettere le sue vesti di pastore, di deporre la sua *sampogna*, precludendo in tal modo alla risoluzione finale del poeta che si avrà nella celebre prosa conclusiva del prosimetro. Numerose spie testuali rimandano all'egloga in questione. Cfr. Sannazaro, *Arc.*, XI^e, e nel frangente il v. 138: «con rilucenti e liquidi cristalli» (Pércopo).

²¹⁶ Similmente Pontano aveva rappresentato la nereide Capri nell'atto di raccogliere, insieme alle altre ninfe, ostriche, conchiglie e ricci di mare: cfr. *Eglogae*, I, 187-189: «Famulae proferare legentes / ostrea et evulsas lapidoso e margine conchas / acceptit dea me gremio et donavit echinis». –*rubri e candidi coralli*: intendi 'rossi e bianchi coralli'; *rubri*: latin., dall'aggettivo *ruber*, *rubra rubrum*, rossi. Cfr. anche Poliziano, *Sylvae*, III, 79-81: «Nunc subter lascivit aquas, nunc improbus extat / Pube tenus, conchasque et rubra corallia vellit»; Altilio, *Carm.*, XXXVII, 5: «Rubra quis in teneris polit haec corallia labris?».

²¹⁷ vv. 211-213, *Sette notti...lagrime interdette*: intendi 'Pianse sette notti e sette giorni, finché rimanendo solo la fiamma, e avendo essa bruciato tutto, gli furono impedito anche le lacrime'. Richiama Orfeo, per altro già ricordato da Sannazaro in *Arc.*, XI^e, 64-75. Cfr. Virgilio, *Georg.*, IV, 507-510: «Septem illum totos perhibent ex ordine mensis / rupe sub aera deserti ad Strymonis undam / flesse sibi, et gelidis haec euoluisse sub astris / mulcentem tigris et agentem carmine quercus» (Pércopo). Cfr. anche Ovidio, *Met.*, X, 73-75: «septem tamen ille diebus / squalidus in ripa, Cereris sine munere, sedit: / cura dolorque animi lacrimaque alimenta fuere» (Pércopo); cfr. anche *Met.*, IX, 292: «Septem ego per noctes, totidem cruciata diebus». La descrizione delle pene d'amore è simile in Pontano, *Urania*, V, 725-731: «Ac nunc multa suo fundens suspiria corde, / tabescunt miserae invidia latitantque sub antris. / Septem Earis malesana dies, septem anxia noctis / cum puero insomnes agit, ut neque parcat amanti, / nec parcat rursus ipsa sibi, sed perdita et amens / peperit illum oculis, amenti et deperit ore / perdita; mox clauso exanimis collabatur antro».

²¹⁸ -*absoluta*: latin., assoluta, consumata. Similmente Sannazaro esprime il dolore di Pan dopo la metamorfosi di Siringa; cfr. *Arc.*, X, §13: «Ove, poi che per la sùbita trasformazione di lei si vide schernito, sospirando egli sovente per rimembranza de le antiche fiamme, i sospiri si convertirono in dolce suono».

²¹⁹ -*interdette*: intendi 'vietate'; lo stesso verbo viene utilizzato da Petrarca per descrivere la sua condizione dopo la metamorfosi in sasso. Cfr. *R.V.F.*, XXIII, 97: «de vive voci m'erano interdette».

²²⁰ vv. 214-219, *E quale...accensa*: 'E come soffia il vento Aquilone, quando arriva facendo sentire il rumore della sua voce, e asciuga tutta l'umidità dell'aria con il vento forte che precede l'acquazzone, allo stesso modo la tempesta di sospiri, che si agitava nell'animo di Inarime, asciugò ogni liquido (sangue e midollo), per cui la fiamma, essendo divenuto il suo corpo arido, arse ancora di più'. La trasformazione di Inarime viene rappresentata parafrasando alcuni versi con i quali Ovidio nell'ultimo libro delle *Metamorfosi* tentò di spiegare il processo generale di mutazione dei quattro elementi della natura, termine primo e ultimo di tutte le conversioni; cfr. *Met.*, XV, 244-251: «Quae quamquam spatio distant, tamen omnia fiunt / ex ipsis et in ipsa cadunt: resolutaque tellus / in liquidas rarescit aquas, tenuatus in auras / aeraque umor abit, dempto quoque pondere rursus / in superos aer tenuissimus emicat ignes. / Inde retro

spira Aquilon²²², poi d'una pioggia immensa, 215
 ch'ogni liquido umore²²³ in vento muta²²⁴,
 tal di sospir la tempestade intensa
 fe' disseccar il sangue e le medolle²²⁵,
 onde si fe' magior la fiamma accensa²²⁶.
 Tanto²²⁷ che 'l cor gentil²²⁸, soave e molle²²⁹, 220
 divenne duro scoglio²³⁰ a poco a poco²³¹,

redeunt, idemque retextitur ordo: / ignis enim densum spissatus in aera transit, / hic in aquas, tellus
 glomerata cogitur unda».

²²¹ Cfr. Dante, *Inf.*, XIII, 40-42: «Come d'un stizzo verde ch'arso sia / da l'un de'capi, che da l'altro geme /
 e cigola per vento che va via». –voce *arguta*: Petrarca, *Ep. met.*, III, 5, 64: «Arguta pueros
 imitatur voce canentes»; Boccaccio, *Tes.*, III, 29, 3-4: «cantando cominciava a dilettersi /
 in voce dilettevole e arguta».

²²² *Aquilon*: Borea, vento settentrionale, generalmente freddo e forte; chiamato nella mitologia anche
 Aquilone. Cfr. Pontano, *Met. liber*, 742: «Diversum Zephyri spirant Aquilone propinquo». Boiardo, *Past.*,
 IV, 11-13: «Florida perpetui consurgunt gramina veris, / nunc spirant zephyri pulsus aquilonibus et nunc /
 candida formosi posuerunt tegmina montes».

²²³ *-liquido umore*: sintagma di derivazione classica; cfr. Lucrezio, I, 349, «Liquidus umor et uberibus
 flent omnia guttis», e III, 427: «Principiis factam liquidus humor aquai»; Pontano, *Met. liber*, 88:
 «Hinc manat liquidus per venas humor in artus».

²²⁴ Sul mito di Siringa e Pan cfr. Ovidio, *Met.*, I, 705-708: «Panaque, cum prensam sibi iam Syringa
 putaret, / corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres, / dumque ibi suspirat, motos in harundine
 uentos / effecisse sonum tenuem similemque querenti».

²²⁵ Cfr. Catullo, *Carm.*, XLV, 16, «Ignis mollibus ardet in medullis», e LXVI, 22-23, «Cum penitus
 maesta exedit cura medullas, / ut tibi tunc toto pectore sollicitae / sensibus ereptis mens excidit!»;
 Virgilio, *Aen.*, IV, 66-67: «est mollis flamma medullas / interea et tacitum vivit sub pectore volnus»;
 Pontano, *Met. liber*, 135-135: «Post, ubi concepit flammam, penitusque medullis / arsit, et ipsa imis
 haesere incendia venis». Cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, CXCVIII, 4-5: «Non ò medolla in osso, o sangue in
 fibra / ch'io non senta tremar...»; Boiardo, *Am. libri*, I, LIV, 12-13, «m'hano sí forte acceso nel pensiero,
 / che sin ne le medole avampo et ardo», e II, 10, 11-14, «e il piagner tal che più piagner non posso; / mira
 che più non ho colore in volto / né spirto in core, e non ho sangue in vena / né umor ne li occhi
 né medolla in osso».

²²⁶ *-fiamma accensa*: fiamma ardente, che bruciava; cfr. Boccaccio, *Tes.*, *Risposta delle Muse*, 9: «Poi
 di fiamma d'amor tutta accensa»; Petrarca, *T.C.*, I, 60: «Oh, figliuol mio, qual per te fiamma è accesa»;
 Sannazaro, *Son. e canz.*, C, 79: «Il qual, vedendo in me tal fiamma accesa».

²²⁷ vv. 220-225, *tanto che 'l cor...oggi del foco*: cioè 'Tanto che il cuore dolce e mordido, perché bagnato
 di lacrime, si trasformò lentamente in un dura roccia e il bel corpo divenne un mote acuminato e alto; le
 fiamme divamparono in tutto il luogo e la terra viene consumata dalle fiamme, rimanendo arida. Ancora
 oggi i massi testimoniano il fuoco (la lava che diviene roccia vulcanica)'.

²²⁸ Esplicita ripresa del lessico duecentesco: cfr. G. Guinizzelli, *Al cor gentil reimpara sempre amore*, vv.
 1, 11, 30; Dante, *Vita Nova*, §XI, *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, 1, e § 20, *Gli occhi dolenti per
 pietà del core*, 11; Id., *Inf.*, IV, 100: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende». Anche Ovidio, in *Met.*, II,
 607-610, raccontando la trasformazione della ninfa Perimele in isola, parla della trasformazione del cuore
 e del corpo: «Dumquen ea contrecto, totum durescere sensi / corpus et inducta condi praecordia terra. /
 Dum loquor, amplexa est artus nova terra natantis / et gravis invrebit mutatis insula membris».

²²⁹ *-soave e molle*: i due aggettivi sono utilizzati in coppia anche in *End.*; cfr. son. LXXXV, 1, «molle et
 soave», e son. CXLIX, 12-13: «Amor non sa trovar nido più molle, / Né più soave, ch'entro a l'alma
 mia». –*molle*: intendi, madido di lacrime. Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, dove l'uso di «molle» si riscontra con
 frequenza, come in XXXIII, 8: «che 'l sonno tenea chiusa, e 'l dolor molle», o CXXIX, 30-31, «Poi ch'a
 me torno, trovo il petto molle / de la pietade», ma spesso in riferimento agli occhi (cfr. L, 62).

e 'l bel corpo²³² un acuto e alto colle²³³.
 L'incendio si disperse in tutto il loco,
 e l'umido terren²³⁴ rimase asciutto²³⁵.
 fan testimonio i sassi oggi del foco²³⁶. 225
 Rivolser le Sirene il canto in lutto²³⁷,

²³⁰ *-divenne duro scoglio*: cfr. Sannazaro, *Son. e canz.*, VI, 14: «colmo d'ra e di duol divento uno scoglio». Il cuore nobile e colmo di lacrime, per l'eccessivo pianto, si tramuta lentamente in una dura roccia, mentre il corpo assume le sembianze di un'alta collina a forma conica, secondo la morfologia tipica dei vulcani. Anche Sannazaro, in *Arc.*, XII, §30, ragionando intorno ai vulcani e ai loro giganti, ricorda l'isola d'Ischia e l'attività vulcanica del monte Epomeo: «Le pene de' fulminati Giganti, che volsero assalire il cielo son di questo cagione; i quali, oppressi da gravissime montagne, spirano ancora il celeste foco, con che furono consumati. Onde avviene che sì come in altre parti le caverne abbondano di liquide acque, in queste ardeno sempre di vive fiamme. E se non che io temo che forse troppo spavento prenderesti, io ti farei vedere il superbo Encelado disteso sotto la gran Trinacria eruttar foco per le rotture di Mongibello; e similmente la ardente fucina di Vulcano, ove li ignudi Ciclopi sovra le sonanti ancudini battenno i tuoni a Giove; et appresso poi sotto la famosa Enaria, la quale voi mortali chiamate Ischia, ti mostrarei il furioso Tifeo, dal quale le estuanti acque di Baia e i vostri monti del solfo prendono il lor calore». Sempre alludendo ai giganti sepolti al di sotto dei vulcani, Petrarca ricorda anche Ischia, in *T.C.*, 154-155, «Non bolli mai Vulcan, Lipari od Ischia / Stromboli o Mongibello in tanta rabbia», e *T.P.*, 114: «non Inarime allor che Tifeo piagne». L'isola d'Ischia ebbe origine vulcanica e la stessa superficie dell'isola corrisponde alla parte più elevata di un più grande apparato vulcanico, alto quasi 900 metri dal fondo del mare. *-duro scoglio*: cfr. Dante, *Inf.*, XX, 25-26: «Certo io piangea, poggiato a un de' rocchi / del duro scoglio», e XXI, 43-44, «Là giù 'l buttò, e per lo scoglio duro / si volse».

²³¹ La locuzione «a poco a poco» e il sistema di rime *poco : loco : foco* si ritrovano in *Metamorfosi*, I, 44-48, e rimandano a Dante, *Inf.*, I, 59-63. Ma similmente si legge in *Vita Nova*, XX, *Li occhi dolenti per pietà del core*, 4-5: «Ora, s'io voglio sfogar lo dolore, / che a poco a poco a la morte mi mena».

²³² *-bel corpo*: cfr. Petrarca, R.V.F., CXXVIII, 3; CCCXXIII, 112; Cfr. anche Boccaccio, *Filoc.*, V, §26: «E questo detto, il bel corpo in gracile fusto mutossi, a cui le gambe in pilose barbe e le braccia in pungenti rami, e la verde vesta in verdi frondi si mutaro, e 'l candido viso e le belle mani bianche rose sopra quelle rimasero in questo luogo».

²³³ *-acuto e alto colle*: il monte Epomeo dell'isola d'Ischia. Rivolgendosi a Costanza nell'*incipit* del *Cantico in la morte de Don innico de Avelos*, aveva indicato con una perifrasi simile lo stesso monte: cfr. v. 1, «Mentre che tu, nell'alto Enario monte» (Pércopo). La coppia di aggettivi è presente anche in *End.*, cfr. son CCXII, 9: «Acuto et alto ingegno et intelletto». *-alto colle*: cfr. Virgilio, *Aen.*, VII, 726: «de collibus altis»; Ovidio, *Met.*, XV, 305-306: «tumor ille loci permansit et alti / collis habet speciem longoque induruit aevo»; Pontano, *Met. liber.*, 410: «Ipse vides pastorem alto de colle securi».

²³⁴ Il terreno umido, in quanto bagnato sempre dalle lacrime di Inarime, diviene asciutto, perché seccato dalla tempesta di sospiri. Allude alla lava, che fuoriesce da Inarime ora divenuta vulcano, che ricopre il terreno asciugando con il calore tutta l'umidità.

²³⁵ La narrazione della metamorfosi di Inarime riprende la maniera ovidiana; la trasformazione è descritta con una spiegazione naturalistica: proprio come Aquilone, che dopo una grande pioviggine con le sue raffiche di vento secca l'aria, dopo il temporale generalmente umida, allo stesso modo i moltissimi sospiri disseccarono il sangue e il midollo della Sirena (intendi, tutti i liquidicorporei, fino alla parte più interna, essendo generalmente considerato il midollo la parte più intima del corpo umano), facendo divampare nella sua anima un vasto incendio, metafora delle sofferenze d'amore, proprio in conseguenza all'eccessiva secchezza del territorio, o per meglio dire di quello che era stato una volta il corpo di Inarime.

²³⁶ La pietra lavica presente ad Ischia testimonia la formazione vulcanica dell'isola, avvalorando il racconto di Sebeto sulla metamorfosi di Inarime. Lo stesso dirà Sannazaro, sempre in *Arc.*, XII, §31: «Tempo ben fu che con lor danno tutti i finitimi li sentirono, quando con tempestose fiamme con cenere coperse i circostanti paesi, sì come ancora i sassi liquefatti et arsi testimoniano chiaramente a chi gli vede» (Pércopo).

onde, fuggendo quel luogo, execraro²³⁸:
 “In voi, campi, non nasca erba, né frutto!”
 D’Inarime io t’ho detto il caso amaro²³⁹».
 Così disse il bel fiume, e poi si tacque, 230
 drizzando verso l’antro il viso chiaro²⁴⁰.
 Allor diss’io: «Perché tanto ti piacque
 giungere a le mie antique or nova pena²⁴¹
 nel petto, che per doglia al mondo nacque²⁴²?
 Ché non ho lena in cor²⁴³, né sangue in vena, 235
 udendo il miserabil fato strano²⁴⁴
 di quella onesta e candida Sirena²⁴⁵.

²³⁷ Cfr. *Iob*, 30, 31: «Versa est autem in luctum cithara mea, et organum meum in vocem flentium» (Pércopo). Cfr. anche Petrarca, *R.V.F.*, CCLXVIII, 9-10, «Poscia ch’ogni mia gioia / per lo suo dipartire in pianto è volta», CCXCII, 12-14, «Or sia qui fine al mio amoroso canto: / secca è la vena de l’usato ingegno, / et la cetera mia rivolta in pianto» (Pércopo). Le Sirene, disperate per la morte di Inarime, terminano i loro dolci canti, preferendo a questi i pianti. Come nota Tateo, questo verso è «un capovolgimento del mito di Orfeo, che aveva trasformato il dolore in canto» (cfr. *Le Metamorfosi del Chariteo...cit.*, p. 138).

²³⁸ -*execraro*: latin., derivato da *exsecror*, ‘esecraron’. Cfr. Virgilio, *Aen.*, III, 272-273: «Effegimus scopulos Itacae, Laertia regna, / et terram altricem saevi exsecramur Ulixi».

²³⁹ Cfr. Boccaccio, *Filostr.*, IV, 111, 7: «ch’almen puoi tu, in questo caso amaro,»; Id., *Tes.*, III, 2, 8: «e a l’un fu di morte caso amaro»; Pulci, *Morg.*, XIII, 69, 5: «quando senti d’Orlando il caso amaro,»; Boiardo, *Past.*, IX, 24; Id., *Orl. inn.*, XXVI, 6, 8.

²⁴⁰ Riprende nuovamente dall’episodio di *Aen.*, VIII, 66-67, da cui sembra che Cariteo abbia tratto ispirazione per la costruzione di questo IV canto: «Dixit, deinde lacu fluuius se condidit alto / ima petens; nox Aenean somnusque reliquit». -*drizzando...viso*: cfr. Dante, *Inf.*, IX, 73-74, «...Or drizza il nerbo / del viso su per quella schiuma antica», e XX, 31, «Drizza la testa, drizza, e vedi a cui»; *Purg.*, IX, 84: «ch’io drizzava spesso il viso in vano»; *Par.*, VII, 34: «Or drizza il viso a quel ch’or si ragiona». -*chiaro viso*: sintagma già adoperato in *Metamorfosi*, I, 79. (cfr. per rimandi).

²⁴¹ Cariteo rimprovera il dio Sebeto per aver apportato nuove sofferenza all’anima travagliata da antichi dolori. Anche Sannazaro, attraverso le parole di Ergasto, sempre rivolgendosi al dio fluviale, parla di recenti e antichi dolori: cfr. *Arc.*, XI^e, 88-93: «Ma tu, ben nato avventuroso fiume, / convoca le tue Ninfe al sacro fondo, / e rinnova il tuo antico almo costume. / Tu la bella Sirena in tutto il mondo / facesti nota con sì altera tomba: / quel fu 'l primo dolor, quest'è 'l secondo». -*nova pena*: cfr. Dante, *Inf.*, XX, 1-3 (Cariteo potrebbe aver ripreso questo canto anche ai vv. 221, 231): «Di nova pena mi conven far versi / e dar materia al ventesimo canto / de la prima canzon, ch’è d’i sommersi». -*antique or nova*: cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CCCL, 9: «Non fu simil bellezza antica o nova».

²⁴² Cfr. Dante, *Par.*, XI, 49-50: «Di questa costa, là dov’ella frange / più sua rattezza, nacque al mondo un sole»; Petrarca, *R.V.F.*, IV, 14: «onde si bella donna al mondo nacque», da cui riprende anche il sistema di rime *piacque*: nacque dei vv. 11-14.

²⁴³ Similmente Dante esprime lo sfinimento fisico in *Inf.*, XXIV, 43: «La lena m’era del polmon sì munta»; cfr. anche Cino da Pistoia, XII, 8-10: «si partiva dal cor che mi cadio, / cui non rimase vita / né lena tanta che dicesse omei»; Poliziano, *Stanze*, I, 124, 6-8: «gittossi e pur co’ vanni el cor li accese, / allegro in vista, e sì lasso ch’a pena / potea ben, per parlar, riprender lena».

²⁴⁴ Cfr. Ovidio, *Met.*, VI, 90-91: «Altera Pygmaeae fatum miserabile matris / pars habet...»; Id., *Ex Ponto*, IV, 6, 3: «Sed tu quod nolles, uoluit miserabile fatum.»; Boccaccio, *Carmina*, II, 1, 53-54: «Set querar quare subito miserabile fatum / sic misere dii sua pietate relictæ.»; Pontano, *Eridanus*, I, 27, 7: «Peccatum est, mors poena mihi aut miserabile fatum».

Tu promettesti al cor, per doglia insano²⁴⁶,
remedio e più di lagrime mi bagni²⁴⁷,
perché 'l fin dal principio è sì lontano?»²⁴⁸ 240
Et egli: «or di ragion ti scompagni,
ch'a miseri che più sperar non ponno,
sollazzo è ne le pene aver compagni!²⁴⁹».
Così sen' giò parlando il fiume e 'l sonno²⁵⁰.

²⁴⁵ Ancora un accenno al candore delle Sirene .

²⁴⁶ Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, XLIII, 7: «mostrossi a noi qual uom per doglia insano»; Sannazaro, *Son. e canz.*, C, 66: «qual uom che per dolor diventa insano». Boiardo, *Am. libri*, III, 48, 25-27: «Io mi credea con tempo e con fatica / spiccar dal cor insano / il gran dolor che io presi al dipartire».

²⁴⁷ L'immagine è presente anche in *End.*, son. XL, 12: «D'una pioggia di lagrime mi bagno»; Cfr. Petrarca, *R.V.F.*, CLXXXIX, 9-10: «Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni / bagna et rallenta le già stanche sarte».

²⁴⁸ Intendi, 'Come mai il risultato è così lontano da ciò che all'inizio mi promettesti?'. Sebeto aveva detto, all'inizio del IV canto, di essere apparso in sogno al poeta per lenire le sue sofferenze (cfr. *Metamorfosi*, IV, 26, «vengo per dar remedio al tuo cordoglio»). Dopo aver ascoltato il lungo racconto, Cariteo non nota alcun miglioramento, anzi riconosce un aumento delle pene, causato dal racconto dell'amara vicenda di Inarime. L'espressione sembra ispirata da un verso petrarchesco; cfr. *R.V.F.*, LXXIX, 1: «S'al principio risponde il fine e 'l mezzo» (Pércopo).

²⁴⁹ Pércopo riconosce nei versi conclusivi delle *Metamorfosi* la sentenza latina «Calamitatum habere socios miseris est solatio». Cfr. E. Pércopo, *Le Rime... cit.*, vol. II, p. 338. Nell'VIII prosa dell'*Arc.* si legge una motivazione simile nel discorso di consolazione di Carino alla tristezza di Sincero: cfr. Sannazaro, *Arc.*, VIII, §5: «E per porgerti ne le afflizioni migliore speranza, ti fo certo che io (il quale se ora non del tutto lieto almeno in parte scarico de le amaritudini dir mi posso) fui in simile e forse (dal volontario exilio in fuori, il quale ora sì veramente ti preme) in più doloroso caso che tu non fosti giamai».

²⁵⁰ Cfr. Virgilio, *Aen.*, VIII, 67: «...nox Aeneam somnusque reliquit»; Ovidio, *Met.*, XV, 25: «Post ea discendunt pariter somnusque deusque»; Dante, *Inf.*, XXV, 78, «...e tal sen gío con lento passo», e *Purg.*, IX, 63: «poi ella e 'l sonno ad una se n'andaro»; Petrarca, *R.V.F.*, CCCLIX, 71: «et dopo questo si parte ella, e 'l sonno»; Sannazaro similmente conclude il suo componimento sulla morte del Marchese di Pescara, cfr. *Son. e canz.*, C, 151-153: «Così dicendo, al raggio de la luna, / c'allor del mar uscia, rivolse il viso; / poi salutò le stelle ad una ad una / e lieto se ne andò nel paradiso».

Bibliografia

Studi sul Cariteo

- J. ARCE, *Un catalán en la historia de la literatura italiana: el Cariteo*, in *Literatura Italiana y Española frente a frente*, Espasa-Calpe, Madrid 1982, pp.89-97;
- B. BARBIELLINI AMIDEI, *Alla Luna. Saggio sulla poesia del Cariteo*, La Nuova Italia ed., Firenze 1999;
- Ead., *L'età dell'oro nel Cariteo*, in *Millenarismo ed età dell'oro nel Rinascimento. Atti del XIII Convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano-Pienza 16-19 luglio 2001)*, a cura di L. SECCHI TARUGI, F. CESATI ed., Città di Castello 2003, pp. 221-237.;
- B. CAPASSO, *Sul vero cognome del Cariteo antico pontaniano*, in *Rendiconto delle tornate dell'accademia pontaniana*, vol. V, 1857;
- C. CATRELLANI, *Di un'edizione delle poesie del Cariteo fatta nei primi anni del sec. XVI ignota ai bibliografi e d'un nuovo nome di tipografo*, in «Il Bibliofilo», VIII, 1887, pp. 8-9;
- E. CIAVARELLI, *Cariteo e le sue opere volgari*, Tip. Fava e Garagnani, Bologna 1887;
- R. CONSOLO, *Il libro di Endimione: modelli classici, "inventio" ed "elocutio" nel canzoniere del Cariteo*, in «Filologia e critica», III, 1978, pp. 19-94;
- G. CONTINI, *Il codice De Marinis del Cariteo*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, Tip. Valdonega, Verona 1964, vol. II, pp. 15-31;
- G. CONTINI, *Il Cariteo*, in Id., *Letteratura Italiana del Quattrocento*, Sansoni, Firenze 1976;
- B. CROCE, *Il Chariteo*, in *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, Laterza, Bari 1945;
- A. D'ANCONA, *Del secentismo nella poesia cortigiana del sec. XV*, in Id., *Studi sulla poesia italiana dei primi secoli*, Treves, Milano 1891, pp. 151-237;

- D. DE ROBERTIS, *Il Cariteo*, in *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. CECCHI, N. SAPEGNO, Garzanti, Milano 1965-1969, vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, pp. 706-713;
- R. DIOSDADO CABALLERO, in *Ricerche critiche appartenenti all'accademia del Pontano scritte da Raimondo Diosdado Caballero*, Roma 1797;
- C. FANTI, *L'elegia properziana nella lirica amorosa del Cariteo*, in «Italianistica», XIV, 1985, pp. 23-44;
- E. FENZI, «*Et havrà Barcellona il suo poeta*». *Benet Garret, profilo di un poeta*, in «Quaderns d'Italià», 7, 2002, pp. 117-140;
- E. FENZI, *La lingua e lo stile del Cariteo dalla prima alla seconda edizione dell'Endimione*, in *Studi di filologia e letteratura*, Università degli studi di Genova, Istituto di letteratura italiana, Genova 1970, vol. I, pp. 9-83;
- E. FENZI, *Cariteo: il fascino del nome*, in *Il nome nel testo, Al di là del "render Name"*, *Atti del X Convegno internazionale di O&L, 19-20 febbraio 2004*, VII, 2005, vol. 1, pp. 50-76;
- G. GETTO, *Sulla poesia del Cariteo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXIII, 1945-1946, n. 1, pp. 53-68;
- C. MINIERI RICCIO, *Biografie degli accademici alfonsini detti poi pontaniani dal 1442 al 1543*, Forni, Bologna 1960;
- P. MOROSI, *Il primo canzoniere di Cariteo secondo il codice Marocco*, «Studi di filologia italiana», n. 58, 2000, pp. 173-197;
- P. MOROSI, *Riflessioni sulle rime di Cariteo: aporie cronologiche nel secondo Endimione*, in *Petrarca in Barocco: cantieri petrarcheschi: due seminari romani*, a cura di A. QUONDAM, Bulzoni, Roma 2004, pp. 409-416;
- A. PARENTI, *Benet Garret detto il Cariteo*, Olschki, Firenze 1993;
- E. PÉRICOPO (con introduzione e note a cura di), B. GARETH, *Le Rime volgari di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, Tip. dell'Accademia delle Scienze, Napoli 1892, in 2 voll.: I parte *Introduzione*, II parte *Testo*;
- E. PÉRICOPO, *La stampa napoletana del 1506 delle «Rime» del Chariteo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XX, 1892, pp. 314-317.
- V. ROSSI, recensione a E. Pèrcopo, *Le Rime di Benedetto Gareth detto il Chariteo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXII, 1893, pp. 229-236;

G. SCARLATTI ESCHRICH, *Cariteo's "Aragonia": the language of power at the aragonese court*, in «Forum italicum», 2, 2003, pp. 329-334;

I. SEGARRA AÑON, *El tema del monumentum horaciano en Benet Garret, «il Cariteo», poeta y humanista catalán en la corte catalano-aragonesa de Nápoles*, in *Antonio De Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, a cura di C. CODONER MERINO, J.A. GONZALEZ INGLESIAS, Ediciones de Salamanca, Salamanca 1994, pp. 505-512;

F. TATEO, *Le Metamorfosi del Chariteo e la fortuna napoletana di Ovidio*, in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G.M. ANSELMI, M. GUERRA, Gedit ed., Bologna 2006, pp. 125-138;

Studi di riferimento

G. ANTONELLI, *Lirici dal 1501 al 1835*, ed. F. Zanotto, Venezia 1846;

G.M. ANSELMI, *Ricerche sul Machiavelli storico*, Pacini, Pisa 1979;

J. ARCE, *Dante y el Humanismo castellano*, in *Literatura Italiana y Española frente a frente*, Espasa-Calpe, Madrid 1982, 141-156;

J. ARCE, *Petrarca y el terceto «dantesco» en la poesía española*, in *Literatura Italiana y Española frente a frente*, Espasa-Calpe, Madrid 1982, pp. 156-168;

A. ARCHI, *Gli Aragona di Napoli*, Cappelli, Bologna 1968;

S. ASPERTI, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti provenzali e angioine nella tradizione della lirica trobadorica*, Longo, Ravenna 1995;

L. BALDACCI, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Liviana, Padova 1974;

G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La preghiera alla Vergine: Dante e Petrarca*, in «Filologia e critica», XX, 1995, pp. 365-374.

I. BECHERUCCI, *L'alterno canto del Sannazaro. Primi studi sull'Arcadia*, Pensa, Roma 2012.

J. H. Bentley, *Politica e cultura nella Napoli rinascimentale*, Guida ed., Napoli 1995;

A. BERNARDI AMY, *La vita e l'opera di Vittoria Colonna*, Firenze 1947;

- M. BERNARDI, C. BOLOGNA, *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2008;
- C. BERRA (a cura di), *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Atti del convegno di Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), Cisalpino, Bologna 1999;
- A. BERZEVICZY, *Beatrice d'Aragona*, con trad. a cura di R. MOSCA, Dall'Oglio, Milano 1962;
- M. BETTINI, L. SPINA, *Il mito delle sirene: immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino 2007.
- C. BOZZETTI, *Note per un'edizione critica del 'canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, in «Studi di filologia italiana», LV, 1997, pp. 111-126;
- L. BRADNER, *The Neo-Latin Epigram in Italy in the fifteenth Century*, in «Medievale et Humanistica», VIII, 1954, pp. 62-70. A. MAURO, *Le prime edizioni dell'«Arcadia» del Sannazaro*, in «Giornale storico di filologia», II, 4, 1949, pp. 341-351;
- G. CALISTI, *Il De partu Virginis di Iacopo Sannazaro. Saggio sul poema sacro nel Rinascimento*, Il Solco ed., Città di Castello, 1926.
- D. CANFORA, *Prima di Machiavelli. Politica e cultura in età umanistica*, Laterza, Bari 2005.
- N. CANNATA, *Il canzoniere a stampa (1470-1530) tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Bagatto libri, Roma 1996.
- G.M. CAPPELLI, *Introduzione a G. PONTANO, De principe*, a cura di G.M. CAPPELLI, Salerno, Roma 2003;
- G.M. CAPPELLI *L'umanista e il principe nell'Italia del Quattrocento*, in «Cuadernos de Filologia italiana», XV, 2008, pp.73-91;
- G.M. CAPPELLI, I “*Corpus est res publica*”, *La struttura della comunità secondo l'umanesimo politico*, in *Principi prima del Principe*, a cura di L. GERI, Bulzoni, Roma 2012, pp. 117-131;
- A. CARACCILO ARICÒ, *L'Arcadia del Sannazaro nell'autunno dell'Umanesimo*, Bulzoni, Roma 1995;
- R. CARBONE, *Vittoria Colonna d'Avalos marchesa di Pescara*, Ianieri, Pescara 2009.
- R. CARDINI, *Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti*, Bulzoni, Roma 1990, pp. 4-5.
- C. CARMINA PERITORE, *La Conoscenza e lo studio di Dante alla corte aragonese di Alfonso il Magnanimo*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Atti

del Convegno di studi (Melfi 27 settembre - 2 ottobre 1970), Olschki, Firenze 1975, pp. 433-441: 435.

S. CARRAI, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Antenore, Padova 1990;

R. CASTAGNA, *L'isola d'Ischia nella tradizione greca e latina*, Imagaenaria, Ischia 2003;

F. CESATI, L. SECCHI TARUGI (atti a cura di), *Millenarismo ed età dell'oro nel Rinascimento. Atti del XIII Convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano-Pienza 16-19 luglio 2001)*, Cesati, Firenze 2003.

M. CHIABÒ, R. RONZANI, A.M. VITALE (a cura di), *Egidio da Viterbo cardinale agostiniano tra Roma e l'Europa del Rinascimento: atti del Convegno : Viterbo, 22-23 settembre 2012 - Roma, 26-28 settembre 2012*, Centro culturale agostiniano : Roma nel Rinascimento, Roma 2014;

F. CHABOD, *Scritti sul Rinascimento*, Einaudi, Torino 1981;

L. CHINES, *La ricezione petrarchesca del mito di Atteone*, in *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G.M. ANSELMINI, M. GUERRA, Gedit ed., Bologna 2006, pp. 41-54.

M.G. CIANI, *Phaos e termini affini nella poesia greca. Introduzione a una fenomenologia della luce*, Olschki, Firenze 1974;

R. COLAPIETRA, *7 settembre 1495: morte eroica e trasfigurazione letteraria del marchese di Pescara*, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento meridionale, Napoli 1991;

R. CONSOLO, *Appunti sul motivo notturno nella letteratura cortigiana della Napoli aragonese*, in «Giornale Storico della letteratura Italiana», CLVI, 1979, pp. 524-533: 529;

M. CORTI, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969;

M. CORTI, *Introduzione a P.J. De Jennaro, Rime e lettere*, a cura di M. CORTI, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1956;

G. COTRONEO, *I trattatisti dell'Ars historica*, Napoli 1971;

B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari 1917;

B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, Laterza, Bari 1917;

B. CROCE, *Storia del regno di Napoli*, Laterza, Bari 1953;

- B. CROCE, *Un canzoniere d'amore per Costanza d'Avalos, duchessa di Francavilla*, in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, Bari 1953, vol. I, pp. 158-165.
- B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, Adelphi, Milano 1990;
- B. CROCE, *La corte delle tristi regine di Napoli*, in «Archivio Storico Provincie Napoletane», XIX, 1894, pp. 354-375;
- B. CROCE, *Isabella Del Balzo regina di Napoli in un inedito poema*, in «Archivio Storico Provincie Napoletane», XXII, 1897, pp. 632-701;
- G. D'AGOSTINO, *La capitale ambigua. Napoli dal 1458 al 1501*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1979;
- G. D'AGOSTINO, *Per una storia di Napoli capitale*, Liguori, Napoli 1988;
- S. D'ARCO AVALLE, *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Einaudi, Torino 1961;
- N. DE BLASI, A. VARVARO, *Napoli e l'Italia meridionale*, in *Letteratura Italiana. Storia e geografia*, diretta da A. ASOR ROSA, Einaudi, Torino 1988, vol. VIII, to. 1, pp. 295-414;
- A. DE MEIJER, *Bibliographie Historique de l'ordre de Saint Augustin*, in «Augustiana», 35, 1985, 39, 1989;
- M. DE NICHILLO, *I poemi astrologici di Giovanni Pontano : storia del testo; con un saggio di edizione critica del Meteororum liber*, Dedalo libri, Bari, 1975;
- M. DE NICHILLO, *Ancora sul testo dei Meteorum libri di Giovanni Pontano*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», 28, 1979, pp. 129-149;
- M. DE NICHILLO, *Metamorfosi umanistiche*, in *Travestimenti: Mondi Immaginari e scrittura dell'europa delle Corti*, a cura di R. GIRARDI, edizioni di Pagina, Bari 2009, pp. 72-88.
- D. DE ROBERTIS, *La Raccolta Aragonese primogenita*, in Id., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 50-65.
- E. DE ROSA, *Alfonso I d'Aragona: il Re che ha fatto il Rinascimento a Napoli*, D'Austria, Napoli 2007;
- S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento*, Loescher, Torino 1911.
- S. DEBENEDETTI, *Tre secoli di studi provenzali (XVI-XVIII)*, in *Provenza e Italia. Studi*, a cura di V. Crescini, ed. R. Bemporad e figli, Firenze 1930, pp. 143-148.

- A. DELLA ROCCA, *L'umanesimo napoletano del primo Cinquecento e il poeta Giovanni Filocalo*, Liguori, Napoli 1988.
- F. DELLE DONNE, *Politica e letteratura nel Mezzogiorno medievale. La cronistica nei secoli XII-XV*, Salerno, Carbone 2001.
- M. DERAMAIX, *La genese du "De partu Virginis" de Jacopo Sannazaro et trois eglogues inedites de Gilles de Viterbe*, Ecole française de Rome, Rome 1990;
- M. DERAMAIX, «Phoenix et ciconia». *Il De partu Virginis di Sannazaro e l'Historia viginti saeculorum di Egidio da Viterbo*, in *Confini dell'Umanesimo letterario: studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di M. DE NICHILO, G. DISTASO, A. IURILLI, Roma nel Rinascimento, Roma 2003, vol. II, pp. 523-556;
- A. DINA, *Isabella d'Aragona alla corte aragonese*, «Archivio storico lombardo», XLVI, 1919, pp. 593-610;
- A. DINA, *Isabella d'Aragona duchessa di Milano e duchessa di Bari*, «Archivio storico lombardo», XLVIII, 1921, pp. 269-457;
- C. DIONISOTTI, «*Juvenilia*» di Pontano», in *Studi di Bibliografia e di storia in onore di Tammaro de Marinis*, II, Tip. Valdonega, Verona 1964, pp. 181-206;
- C. DIONISOTTI, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Le Monnier, Firenze 1968;
- A. DI STEFANO, G. FARAONE, P. MEGNA, A. TRAMONTANA (a cura di), *La storiografia umanistica. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Messina 22-25 ottobre 1987)*, Sicania, Messina 1992.
- R. DIOSDADO CABALLERO, *Ricerche critiche appartenenti all'accademia del Pontano scritte da Raimondo Diosdado Caballero*, Roma 1797;
- C. DONATI, *Eserciti e carriere militari nell'Italia moderna*, Unicopli, Milano 1998;
- G. DORIA, *Storia di una capitale: Napoli dalle origini al 1860*, Ricciardi, Milano – Napoli, 1968⁵;
- R. ERCOLINO, *L'isola delle sirene Li Galli*, Nicola Longobardi ed., Castellammare di Stabia 1997;
- P. FARENGA, *Editori ed edizioni a Roma nel Rinascimento*, Roma nel Rinascimento, Roma 2005;
- V. FANELLI, *Ricerche su Angelo Colocci e la Roma cinquecentesca*, Città del Vaticano 1979;

- P. FARENGA, *Editori ed edizioni a Roma nel Rinascimento*, Roma nel Rinascimento, Roma 2005;
- G. FERRONI, A. QUONDAM, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza nella lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Bulzoni, Roma 197;
- G. FERRONI, *Machiavelli o dell'incertezza: la politica come arte del rimedio*, Donzelli, Roma 2003;
- E. FENZI, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, a cura di P. SABBATINO, Olschki, Firenze 2009, 156-178;
- F. FIORENTINO, *Egidio da Viterbo e i pontaniani di Napoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», IX, 1884, pp.430-454;
- F. FLORA, *Gaspara Stampa ed altre poetesse del Cinquecento*, Nuova Accademia, Milano 1962, 180-198;
- G. FOLENA, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Boringhieri, Torino 1991;
- G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991;
- C.D. FONSECA (a cura di), *Otranto 1480: Atti del convegno internazionale di studi promosso in occasione del V centenario della caduta di Otranto ad opera dei Turchi (Otranto, 19-23 maggio, 1980)*, Galatina 1986;
- V. FORMENTIN (A CURA DI) , *La crisi linguistica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. MALATO, vol. III, Salerno, Roma 1998, pp. 159-210.
- P. FORNARO, *Metamorfosi con Ovidio. Il classico da riscrivere sempre*, Olschki, Firenze 1994;
- R. FUBINI, *Italia Quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Franco Angeli ed., Milano 1994;
- M.T. FUMAGALLI, *L'intellettuale*, in *L'intellettuale tra Medioevo e Rinascimento*, M.T. FUMAGALLI, E. GARIN, LATERZA, Roma-Bari, pp. 5-62;
- G. GALASSO, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno angioino e aragonese*, Utet, Torino 1992;
- G. GALASSO *Il Mezzogiorno angioino e aragonese, 1266-1494*, Utet, Torino 2005.
- F. GANDOLFO, *Il "Dolce Tempo". Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1978.

- E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari 1954.
- E. GARIN, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Laterza, Bari 1982.
- E. GARIN, *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Bari 1989.
- E. GARIN, *L'umanesimo italiano*, Laterza, Roma-Bari 2004⁴.
- A. GARZYA (a cura di), *Per la storia della tipografia napoletana nei secoli XV-XVIII*, Atti del Convegno internazionale, Napoli 16-17 dicembre 2005, *Quaderni dell'accademia pontaniana*, 44.
- A. GIORNANO, *La dimora di Vittoria Colonna a Napoli, Melfi e Jole*, Napoli 1906.
- E.H. GOMBRICH, *Renaissance and Golden Age*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 24, 1961, pp. 306-309.
- S. GUIDA, F. LATELLA (a cura di), *La filologia romanza e i codici, atti del Convegno Messina, Università degli studi, Facoltà di lettere e filosofia, 19-22 dicembre 1991*, ed. Sicania, Messina 1993;
- H. HOUBE (a cura di), *La conquista turca di Otranto (1480) tra storia e mito*, Congedo, Galatina 2008;
- A. IACONO, *Le fonti del Parthenopeus, sive Amorum libri di Giovanni Gioviano Pontano*, Officine grafiche napoletane F. Giannini, Napoli 1999;
- P.O. KRISTELLER, *La tradizione classica nel pensiero del Rinascimento*, La nuova Italia, Firenze 1965;
- M. LEFÈVRE, *Una poesia per l'impero: lingua, editoria e tipologie del petrarchismo tra Spagna e Italia nell'epoca di Carlo V*, Vecchiarelli, Manziana 2006;
- S. LONGHI, *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere*, in «Strumenti critici», XIII, 39-40.
- G.P. LUBKIN, *A Renaissance court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, University of California press, Berkeley-Los Angeles-London 1994.
- N. MANCINELLI, *Pietro Summonte: umanista napoletano*, Colombo, Roma 1923.
- N. MANCINELLI, A. CHARIS MARCONI, R.T. TOSCANO (a cura di), *Contributo alla tipografia napoletana a Napoli nella prima metà del Cinquecento (1503-1553)*, Ente regionale per il diritto allo studio universitario "Napoli 1", Napoli 1992;
- L. MANCINI, *Il rovinoso incanto: storia di sirene antiche*, Il mulino, Bologna 2005;

P. MANZI, in *La tipografia napoletana nel '500*. Annali di Sygismondo Mayr – Giovanni A. de Caneto – Antonio de Frizis – Giovanni Pasquet de Sallo (1503 – 1535), Olschki, Firenze 1971;

M. MARTI, *Storia dello Stil Nuovo*, Milella, Lecce 197;

V. MARTINES PERES , *L'espai, dimensió poètica de contact entre el Dolce Stil Novo i la poesia catalana del segle XV*, in *La corona d'Aragona in Italia, Atti del XIV congresso internazionale della Corona d'Aragona (Napoli, 1997)*, a cura di G. D'AGOSTINO, G. BUFFARDI, Paparo edizioni, Napoli 2000, pp. 373-380;

E. MASSA, *Egidio da Viterbo e la metodologia del sapere nel Cinquecento*, in *Pensée humanisteet tradition chrétienne aux XVe et XVIe siècles*, a cura di H. BEDARIDA, Société d'études italiennes, Paris 1950, pp. 185-239;

E. MASSA *L'anima e l'uomo in Egidio da Viterbo e nelle fonti classiche e medievali*, in «Archivio di filosofia», II,1951, pp. 37-138;

F.X. MARTIN, *Egidio da Viterbo, 1469-1532. Bibliography, 1510-1982*, in «Biblioteca e Società», 4, 1982, pp. 5-91.

F.X. MARTIN, *Friar, Reformer, and Renaissance Scholar. Life and work of Giles of Viterbo, 1469-1532*, Augustinian press, Villanova 1992.

M. MARTELLI, *Poliziano e la politica culturale laurenziana*, in *Angelo Poliziano. Storia e Metastoria*, Conte, Lecce 1995, 32–61;

A. MATUCCI, *Machiavelli nella storiografia fiorentina: per la storia di un genere letterario*, Olschki, Firenze 1991.

P.V. MENGALDO, *La lirica volgare del Sannazaro e lo sviluppo del linguaggio poetico rinascimentale*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXVI, 1962-63, , pp. 436-482.

J. MONFASANI, *Hermes Trismegistus, Rome and the Myth of Europe: an Unknown Text of Giles of Viterbo*, in «Viator», 22, 1991, pp. 311-342;

L. MONTI SABIA, *Prolusione*, in *Atti della giornata di studi per il V centenario della morte di Giovanni Pontano*, a cura di A. GARZYA, Accademia Pontaniana, Napoli 2004, 5-11;

L. MONTI SABIA, *La mano di Pietro Summonte nelle edizioni postume di Giovanni Pontano*, Giannini, Napoli 1986;

L. MONTI SABIA, *La mano del Summonte nelle edizioni pontaniane postume*, in *Studi su Giovanni Pontano*, L. MONTI SABIA, S. MONTI, a cura di G. GERMANO, Centro interdipartimentale di Studi Umanistici, Messina 2010, pp. 238-255;

- E. MORO, *La santa e la sirena. Sul mito di fondazione di Napoli*, Imagaenaria, Ischia 2005, pp. 17- 19;
- J.W. O'MALLEY, *Giles of Viterbo on Church and Reform. A Study in Renaissance Thought*, Brill, Leiden 1968;
- C. MUTINI, *Un capitolo di storia della cultura: il petrarchismo*, in Id., *Saggi sulla letteratura del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1973.
- G. NENCIONI, *Agnizioni letterarie*, in «Strumenti critici», II, 1987, pp. 191-203.
- I. NUOVO, *Il mito del gran capitano: Consalvo di Cordova tra storia e parodia*, Palomar, Bari 2003.
- F. ORESTANO, *Eroine, ispiratrici e donne d'eccezione*, EBBI, Milano 1940;
- G. PONTE (a cura di), *Epistola a Federico d'Aragona*, in *Il Quattrocento*, Zanichelli, Bologna 1966, pp. 680-685;
- H.R. PATCH, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Octagon Books, New York 1967;
- L.G. PÉLISSIER, *Pour la biographie du Cardinal Gilles de Viterbe*, in *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1903;
- M. PETRINI, *La canzone alla Vergine*, in «Critica letteraria», XXII (1994), pp. 33-42;
- C.M. PIASTRA, *La poesia mariologica dell'Umanesimo latino. Testi e versione italiana a fronte*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2002;
- G. PILLININI, *Il sistema degli stati italiani 1454-1494*, Libreria universitaria, Venezia 1970;
- E. PONTIERI, *Dinastia, regno e capitale nel Mezzogiorno aragonese*, in *Storia di Napoli*, Società ed. di Storia di Napoli, Cava dei Tirreni 1974, vol. IV, tomo I, pp. 1-123;
- E. RAIMONDI, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in AA.VV., *Atti del convegno internazionale sul tema: «premarinismo e pregongorismo»*, Roma, 19-20 aprile 1971, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1973, pp. 95-123;
- M.A. REGOLIOSI, *Riflessioni umanistiche sullo scrivere storia*, in «Rinascimento», XXXI, 1991, pp. 3-37;
- G. RESTA, *Introdizione a Antonii Panhormitae, Liber rerum gestarum Ferdinandi regis*, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo 1968, pp. 5-58;
- R. CARBONE, *Vittoria Colonna d'Avalos marchesa di Pescara*, Ianieri, Pescara 2009.

- F. RICO, *Fra tutti il primo (sugli abbozzi del Triumphus Fame)*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), atti a cura di C. BERRA, Cisalpino, Bologna 1999, pp. 107-121;
- M. RICUCCI, *Il Neghiottoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Liguori, Napoli 2001;
- I. RONCA, *Risonanze cristiane nel latino dell'età umanistica e moderna*, in *Il latino e i cristiani. Un bilancio all'inizio del terzo millennio*, a cura di E. DAL COVOLO, M. SODI, Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano 2002, pp. 231-269;
- M. ROSI, *Napoli entro e fuori le mura: le trasformazioni urbanistiche, demografiche, e territoriali di un'antica capitale rimasta per troppo tempo vincolata dalle sue stesse mura*, Newton & Compton, Roma 2003;
- L. ROSSI, G. TAVANI, (a cura di), *Romanica vulgaria. Quaderni 10/11, Studi provenzali e francesi 86/87*, ed. Japadre, L'Aquila 1989;
- A. REYNOLDS, *Cardinal Oliviero Carafa and the early Cinquecento tradition of the feast of Pasquino*, in «Humanistica Lovaniensia», XXXIV A, 1985, pp. 178-208;
- F. SABATINI, *La cultura a Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, Società ed. di Storia di Napoli, Cava dei Tirreni 1974, vol. IV, tomo II, pp. 1-315;
- F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, ESI, Napoli 1975;
- P. SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Ferraro, Napoli 1986;
- M. SANTAGATA, *I Frammenti dell'anima, storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 2011²;
- M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Liviana, Padova 1979;
- M. SANTAGATA, *La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo quattrocento*, Antenore, Padova 1979;
- M. SANTAGATA, *La forma Canzoniere*, in M. SANTAGATA, S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del quattrocento*, Franco Angeli, Milano 1993;
- M. SANTAGATA, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1999;
- M. SANTORO, *La cultura umanistica*, in *Storia di Napoli*, cit., vol. IV, tomo II, pp. 315-498;
- M. SANTORO, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Liguori, Napoli 1967;

- G. SAVARESE, *La cultura a Roma tra Umanesimo ed ermetismo (1480-1540)*, De Rubeis, Anzio (Rm) 1993;
- E. SAVONA, *Repertorio tematico del dolce stil novo*, Adriatica, Bari 1986;
- G. SIGNORELLI, *Il cardinale Egidio da Viterbo agostiniano, umanista e riformatore, 1469-1532*, Firenze 1929;
- G. SOLDI RONDININI, *Milano, il Regno di Napoli e gli Aragonesi (secoli XIV-XV)*, in Id., *Saggi di storia e storiografia visconteo-sforzesche*, Cappelli, Bologna 1984, pp. 83-129;
- F. TALLET, *War and society in Early-modern Europe- 1494-1715*, Routedledge, London 1992;
- F. TATEO, *Tradizione e realtà dell'Umanesimo italiano*, Dedalo libri, Bari 1967;
- F. TATEO, *La crisi dell'Umanesimo nella coscienza degli scrittori del regno aragonese*, in *Atti del congresso internazionale di studi sull'età aragonese (Bari, 15-18 dicembre 1968)*, Adriatica ed., Bari 1970, pp. 264-274;
- F. TATEO, *L'Umanesimo meridionale*, Laterza, Bari 1973;
- F. TATEO, *Alberti, Leonardo e la crisi dell'Umanesimo*, in *Letteratura Italiana Laterza*, diretta da C. MUSCETTA, vol. XII., Laterza, Bari 1980;
- F. TATEO, *Gli umanisti e la guerra otrantina. Testi dei secoli XV e XVI*, a cura di L. R. GUALDO, I. NUOVO, D. DE FILIPPIS, Dedalo, Bari 1982.
- F. TATEO, *Sant'Agostino e l'Umanesimo italiano*, in *L'Umanesimo di Sant'Agostino*, Atti del Congresso internazionale (Bari, 28-30 ottobre 1986), a cura di M. FABRIS, Levante, Bari 1988, pp. 335-357;
- F. TATEO, *I miti della storiografia umanistica*, Bulzoni, Roma 1990;
- F. TATEO, *L'epistola di Antonio Galateo ad Ermolao Barbaro*, in *Studi umanistici*, IV-V, 1993-1994, Sicania, Messina 1994, pp. 164-198;
- F. TATEO, *Ovidio nell'“Urania” di Pontano*, in *“Aetates ovidiane”. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*, Atti del convegno (Salerno e Fisciano, 25-27 gennaio 1993), a cura di I. GALLO, L. NICASTRI, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995, pp. 270-291;
- F. TATEO, *Sulla ricezione di Dante in ambiente devoto: il «Giardeno» di Marino Jonata*, in *Aspetti della cultura dei laici in area adriatica. Saggi sul tardo medioevo e sulla prima età moderna*, a cura di R. PACIOCCO, L. PELLEGRINI, A. APPIGNANI, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1998, pp. 241-256.

- F. TATEO, *Sulla ricezione umanistica dei Trionfi*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), atti a cura di C. BERRA, Cisalpino, Bologna 1999, pp. 375-401;
- F. TATEO, *Egidio da Viterbo fra Sant'Agostino e Giovanni Pontano (il dialogo Aegidius)*, Roma nel Rinascimento, Roma 2000;
- F. TATEO, *Dante fra latino e volgare nel Quattrocento*, in *Dante nei secoli*, a cura di D. COFANO, I. GIABAGKI, R. PALMIERI, M. RICCI, Edizioni del Rosone, Foggia 2006, pp.39-57;
- F. TATEO, *Modernità dell'Umanesimo*, Salerno: Edisud, Stony Brook (New York) 2010;
- F. TATEO, *Introduzione a G. Pontano, La fortuna*, La scuola di Pitagora, Napoli 2012;
- V. TEDESCO, *Il canto delle sirene: il percorso di una metafora dal mondo greco al Novecento*, Teda, Castrovillari 1994;
- A. TENENTI, *L'Italia del Quattrocento. Economia e società*, Laterza, Roma-Bari, 1990;
- S. THÉRAULT, *Un cenacle humaniste de la Renaissance autor de Vittoria Colonna châtelaine d'Ischia*, Edizioni Sansoni Antiquariato – Librairie Marcel Didier, Firenze-Parigi 1968;
- T. TOSCANO, *Letterati, corti, accademie: la letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Loffredo, Napoli 2000;
- J. A. TRIGUEROS CANO, *En torno a la canción conclusiva del "Cancionero" de Petrarca*, in «Cuadernos de filología italiana», número extraordinario (2000), pp. 161-174;
- P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, Il Mulino, Bologna 1992;
- L. VANOSI, *Petrarca e il mito di Atteone*, in «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte», I / 2, 1986, pp. 3-20;
- S. VALERIO, *L'immagine della decadenza negli umanisti meridionali*, in *La Letteratura degli Italiani. Rotte, confini, paesaggi (Associazione degli Italianisti, XIV Congresso Nazionale, Genova 15-18 settembre 2010)*, a cura di A. BENISCELLI, Q. MARINI, L. SURDICH, Città del silenzio edizioni, Novi Ligure 2012, pp. 47-63;
- C. VECCE, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, Antenore, Padova 1988;
- C. VECCE, *Maiora Numina. La prima poesia religiosa e la Lamentatio di Sannazaro*, in «Studi e problemi di critica testuale», XLIII, pp. 49-94;

C. VECCE, *Il principe e l'umanista nella Napoli del Rinascimento*, in «Critica letteraria», 115, 2002, pp. 343-351;

L. VOLPICELLA, *Federico d'Aragona e la fine del Regno di Napoli del 1501*, Ricciardi, Napoli 1901;

V. ZABUGHIN, *Vergilio nel Rinascimento italiano. Da Dante a Torquato Tasso*, a cura di S. CARRAI, A. CAVARZENE, Metauro, Frossombrone (PE) 2001 (Ristampa anastatica dell'edizione Bologna 1921-1923);

Opere citate

B. GARETH, *Le Rime volgari di Benedetto Gareth detto il Chariteo secondo le due stampe originali*, con introduzione e note a cura di E. PÉRICOPO Tip. dell'Accademia delle Scienze, Napoli 1892, in 2 voll.: I parte *Introduzione*, II parte *Testo*;

Agostino, *Contra Academicos* = Agostino, *Contro gli accademici*, a cura di G. Catapano, Bompiani, Milano 2005;

Alberti, *De amore* = Leon Battista Alberti, *De amore*, in *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Laterza, Bari 1973;

Altilio, *Carmina* = Gabriele Altilio, *Poesie*, a cura di G. Lamattina, Scuola arti grafiche dell'Istituto maschile Umberto 1, Salerno 1978;

Aquilano Serafino, *Rime* = Serafino Aquilano, *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, a cura di M. Menghini, Romagnoli, Bologna 1894;

Ariosto, *Orlando furioso* = Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, Einaudi, Torino 1966.

Boccaccio, *Filoc.* = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a cura di A.E. Quaglio, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, 2 vol., Mondadori, Milano 1967;

Boccaccio, *Tes.*, *Com.*, *Filostr.* = Giovanni Boccaccio, *Teseida*, a cura di A. Limentani, *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di A.E. Quaglio, *Filostrato*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, 2 vol., Mondadori, Milano 1964;

Boccaccio, *Am. visione* = Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, a cura di V. Branca, in *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1974;

Boccaccio, *Dec.* = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1976;

Boccaccio, *De mont.* = Giovanni Boccaccio, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de diversis nominibus maris*, a cura di M. Pastore Stocchi, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1998;

Boccaccio, *De mul.* = Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Zaccaria, Mondadori, Milano 1967;

Boccaccio, *Fiamm.*, Bucc. = Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta* a cura di C. Delcorno, *Buccolicum carmen*, a cura di G. Bernardi Perini, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1994;

Boccaccio, *Gen.* = Giovanni Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1998;

Boccaccio, *Ninf.* = Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, a cura di A. Balduino, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1974;

Boccaccio, *Rime* = Giovanni Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1992;

Boiardo, *Am. libri* = Matteo Maria Boiardo *Amorum libri tres*, a cura di T. Zanato, Einaudi, Torino 1998;

Boiardo, *Orl. inn.* = Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di A. Scaglione, UTET, Torino 1963;

Boiardo, *Past.* = Matteo Maria Boiardo, *Pastoralia*, a cura di S. Carrai, Antenore Editrice, Padova 1996;

Bonaventura da Bagnoreggio, *Rhythmi* = Bonaventura da Bagnoreggio, *I ritmi latini di S. Bonaventura*, a cura di E. Jallonghi, Desclée & C., Roma 1915;

Catullo, *Carm.* = Catullo, *Poésies*, G. Lafaye, Les belles lettres, Paris 1982;

Cavalcanti Guido, *Rime* = Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Einaudi, Torino 1986.

Cicerone, *Somnium Scipionis*, a cura di A. Intagliata, Talia Editrice, Torino 2001.

Cino da Pistoia, *Poesie* = Cino da Pistoia, in *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Le Monnier, Firenze 1969;

Claudiano, *In Rufinum*, = Claudius Claudianum, *The invective in Rufinum*, a cura di Harry L. Levy, The W. F. Humphrey Press, New York 1935;

Claudiano, *De Bello Gothico* = Claudio Claudiano, *De Bello Gothico*, a cura di G. Garuti, Patron, Bologna 1979;

Claudiano, *De raptu* = Claudius Claudianus, *De raptu Proserpinae*, a cura di J. B. Hall, University Press, Cambridge 1969;

Dante, *Rime* = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Einaudi, Torino 1994.

Dante, *Vita Nova* = Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Einaudi, Torino 1996;

Dante, *Inf., Purg., Par.* = Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1997;

Dante, *Conv.* = Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Le Lettere, Firenze 1995;

De Jennaro, *Rime* = Pietro Jacopo De Jennaro, *Rime e lettere*, a cura di M. CORTI, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1956;

Fedro, *Fabulae* = Fedro, *Fabulae*, in *Babrius and Phaedrus*, a cura di B.E. Perry, Cambridge, London 1984;

Galateo Antonio, *Eremita*, a cura di S. VALERIO, Grafica editrice romana, Roma 2009

Filenio Gallo, *Rime* = Filenio Gallo, *Rime di Filenio Gallo*, a cura di M.A. Grignani, L.S. Olschki, Firenze 1973;

Angelo Galli, *Canzoniere*, a cura di G. Nonni, Accademia Raffaello, Urbino 1987;

Giovenale = Giovenale, *A. Persi Flacci et D. Iuni Iuvenalis Saturae*, a cura di W. V. Clausen, Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1968;

Giusto de' Conti, *Canzoniere* = Giusto de' Conti, *Il Canzoniere*, a cura di L. Vitetti, Carabba, Lanciano 1933;

Guicciardini Francesco, *Storia d'Italia*, a cura di S. Seidel Menchi, G. Felix, Einaudi, Torino 1971;

Guittone d'Arezzo, *Rime* = Guittone d'Arezzo, *Le Rime*, a cura di F. Egidi, Laterza, Bari 1940;

Ilias Latina, a cura di M. Scaffai, Patron, Bologna 1982.

Lorenzo de' Medici, *Rime in forma di Ballata*, in *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Salerno, Roma 1992;

Lorenzo de' Medici, *Com.* = Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, Tutte le opere, a cura di P. Orvieto, Salerno, Roma 1992;

Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, in *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Salerno, Roma 1992;

Lucano = Marco, Anneo Lucano, *La guerre civile (La Pharsale)*, A. Bourgery, M. Ponchont, Les Belles Lettres, Paris 1947;

Lucrezio = Tito Lucrezio Caro, *De rerum natura: libri sex*, a cura di Cyrillus Bailey, Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1962;

Leone Ambrogio, *Nola*, a cura di Andrea Ruggiero, Istituto grafico editoriale italiano, Napoli 1997;

Marcantonio Epicuro, *Carmina*, in *I drammi e le poesie italiane e latine: aggiuntovi L'amore prigioniero di Mario Di Leo*, a cura di A. Parente, Laterza, Bari 1942;

Marullo, *Epigrammaton libri* = Michele Marullo, *Epigrammaton libri*, in *Carmina*, a cura di A. Perosa, Tip. Valdonega, Verona 1951;

Marziale, *Epigrammata* = Marco Valerio Martiale, *Epigrammata*, a cura di W. M. Lindsay, typographeo Clarendoniano, Oxonii 1929.

Masuccio, *Il novellino* = Masuccio Salernitano, *Il novellino*, a cura di G. Petrocchi, Sansoni, Firenze 1957;

Notar Giacomo (Giacomo Della Morte), *Cronica di Napoli*, a cura di Paolo Garzilli, Stamperia Reale, Napoli 1845.

Niccolo de' Rossi, *Canzoniere* = Nicolo de' Rossi, *Il Canzoniere*, a cura di F. Brugnolo, a cura di G. Folena, Antenore, Padova 1974-1977.

Omero, *Il.* = Omero, *Iliade*, a cura di M.G. CIANI, E. AVEZZÙ, Utet, Torino 1998.

Omero, *Od.* = Omero, *Odissea*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1950;

Orazio, *Carmina, Epodi, Odi, Epistolae* = Quinto Orazio Flacco, *Q. Horati Flacci opera*, a cura di F. Klingner, B.G. Teubner, Leipzig 1982;

Ovidio, *Am.* = Ovidio, *Amori*, a cura di L. Canali e R. Scarcia, Rizzoli, Milano 1985.

Ovidio, *Ars. am.* = Ovidio, *L'arte di amare*, a cura di A. Maillol, Rizzoli, Milano 1958.

Ovidio, *Er.* = Ovidio, *Heroides*, a cura di H. Bornecque, M. Prevos, Les Belles Lettres, Paris 1965³;

Ovidio, *Fasti* = Ovidio, *Fastorum libri sex*, a cura di E.H. Alton, D.E.W. Wormell, E. Courtney, Teubner, Leipzig 1978;

Ovidio, *Met.* = Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, Garzanti, Milano 1995.

Ovidio, *Rem. am.* = Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di L. Lazzarini, Marsilio, Venezia, 2008;

Ovidio, *Tristia, Ex Ponto* = Ovidio, *Tristium libri quinque, Ex Ponto libri quattuor*, a cura di S. G. Owen, Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1969²;

Panormita, *De dictis et factis Alphonsi regis* = Antonio Beccadelli, detto il Panormita, *De dictis & factis Alphonsi regis Aragonum et Neapolis, libri quatuor Antonii Panormitae, Myliandrinis, Rostochii* 1589.

Panormita, *Liber rerum gest.* = Antonii Panormitae, *Liber rerum gestarum Ferdinandi regis*, a cura di G. Resta Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo 1968, pp. 5-58.

Petrarca, *Africa* = Francesco Petrarca, *Africa*, in *Opera omnia*, a cura di P. Stoppelli, Lexis, Progetti Editoriali, Roma 1997.

Petrarca, *Buc.* = Francesco Petrarca, *Bucolicum carmen*, a cura di L. Canali, Manni, San Cesario 2005;

Petrarca, *De vir. ill.* = Francesco Petrarca, *De viris illustribus*, in *Opera omnia*, a cura di P. Stoppelli, Lexis Progetti Editoriali, Roma 1997;

Petrarca, *Fam.* = Francesco Petrarca, *Le Familiari*, a cura di V. Rossi, Sansoni, Firenze 1948;

Petrarca, *R.V.F.* = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996;

Petrarca, *Sen.* = Francesco Petrarca, *Le Senili*, a cura di Guido Martellotti, traduzione italiana di Giuseppe Fracassetti, Einaudi, Torino 1976;

Petrarca, *Vita sol.* = Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, a cura di M. Noce, Mondadori, Milano 1992.

Petrarca, *T. C., T. P., T.M, T. F, T. T., T. E* = Francesco Petrarca, *Triumphus*, a cura di M. Ariani, Mursia, Milano 1988;

Petronio, *Bellum civile* = Petronio, *Dal Satyricon: il Bellum civile*, a cura di G.G. Patron, Bologna 1976;

Plauto, *Captivi*, a cura di W. M. Lindsay, The Clarendon, Oxford 1921^e;

Plauto, *Aulularia*, a cura di W. M. Lindsay, The Clarendon, Oxford 1904;

Plinio, *Naturalis Historia* = Gaio Plinio secondo, Storia naturale, ed. diretta da G.B. Conte, Einaudi, Torino, 1982-1988;

Poliziano, *Sylvae, Epigrammata* = Angelo Poliziano, *Prose volgari inedite e poesie latine e greche edite e inedite*, a cura di I. Del Lungo, Bàrbera, Firenze 1867.

Poliziano, *Stanze* = Angelo Poliziano, *Stanze*, a cura di S. Carrai, Mursia, Milano 1998;

Poliziano, *Iliadis* = Angelo Poliziano, *Iliadis Homerice libri quatuor*, in *Opera omnia*, a cura di I. Mayr, Bottega di Erasmo, Torino 1971;

Pontano, *Tum.* = Ioannis Ioviani Pontani, *De Tumulis*, a cura di M. Monti Sabia, Liguori, Napoli 1974;

Pontano, *Ecl.* = Iohannis Ioviani Pontai, *Eclogae*, a cura di L. Monti Sabia, Liguori, Napoli 1978;

Pontano, *Erid.* = Giovanni Gioviano Pontano On married love, Eridanus, a cura di L. Roman, Harvard University press, Cambridge-London 2014;

Pontano, *De am. con., Laud., Parth.* = Iohannis Ioviani Pontani, *De amore coniugali, De laudibus divinis, Parthenopeus*, in *Eclogae, elegie, liriche*, a cura di J. Oeschger, Laterza, Bari 1948;

Pontano, *De bello Neap.* = Giovanni Pontano, *De bello Neapolitano*, in Raccolta di tutti i più rinomati scrittori dell'istoria generale del Regno di Npaoli, t.v., G. Gravier, Napoli 1769;

Pontano, *Hendec.* = Iohannis Ioviani Pontano, *Hendecasyllaborum libri*, a cura di L. MONTI SABIA, Associazione di Studi Tardoantichi, Napoli 1978;

Pontano, *Lyra* = Iohannis Ioviani Pontano, *La Lyra di Giovanni Pontano edita secondo l'autografo codice Reginense Latino 1527*, L. Monti Sabia, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», XLVII, 1972, pp. 1-70;

Pontano, *Urania, Met. liber* = Ioannis Ioviani Pontani, *Carmina*, a cura di B. Soldati, G. Barbera, Firenze 1902, 2 voll.: I, *Introduzione, poemetti*; II: *Ecloghe, Elegie, Liriche*;

Iohannis Ioviani Pontano Pontani, *De magnanimitate*, a cura di F. TATEO, Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1969;

Iohannis Ioviani Pontano Pontani, *De immanitate liber*, a cura di L. Monti Sabia, Loffredo, Napoli 1970;

Properzio, *Elegiae* = Properzio, *Elegiarum libri*, a cura di P. Fedeli, K. G. Saur, Monachii et Lipsiae 2006;

Prudenzio, *Peristephanon liber*, in *Le livre des couronnes*, in *Oeuvres*, a cura di M. Lavarenne, vol. 4, Les Belles Lettres, Paris 1963²;

Prudenzio, *Contra Symmachum*, a cura di G. Garuti, Japadre, L'Aquila- Roma 1996;

Pulci, *Morg.* = Luigi Pulci, *Morgante* a cura di F. Agno, Mondadori, Cles (TN) 1994.

Sacchetti, *Trecentonovelle* = Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Einaudi Torino 1970;

Sannazaro, *Arc.* = Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Carocci, Roma 2013;

Sannazaro, *El., Epigr., Ecl. pisc.* = Iacopo Sannazaro, *Elegiae, Epigrammata, Eclogae piscatoriae*, in Id., *Latin Poetry*, translated by M.C.J. Putnam, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2009.

Sannazaro, *Son. e canz., Disp.* = Iacopo Sannazaro, *Sonetti e canzoni, Rime disperse*, in Id., *Opere volgari*, a cura di A. Mauro, Laterza, Bari 1961;

Seneca, *Medea, Octavia, Herculeus, Herc. f., Phedra, Troades* = Seneca, *Tragoediae*, a cura di O. Zwierlein, Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1986.

Silio Italico, *Punica* = Silio Italico, *Le guerre puniche*, a cura di M.A. Vinchesi, 2 vol., Bur, Milano 2001,

G.A. Summonte, *Historia della Città e Regno di Napoli*, Stamperia di D. Vivencio, Napoli 1748;

Siro Publilio, *Sententiae*, a cura di Francesco Giancotti, Giappichelli, Torino 1968;

Stazio, *Achill.* = Stazio, *Achilleis*, a cura di Aldo Marastoni, B. G. Teubner, Leipzig 1974;

Stazio, *Silvae* = Stazio, *Silvae*, a cura di E. Courtney, Typographeo Clarendoniano, Oxonii 1990;

Stazio, *Theb.* = Stazio, *Thebaidos libri 12*, a cura di D. E. Hill, Brill, Leiden 1996²;

Tebaldeo, *Rime* = Antonio Tebaldeo, *Rime*, a cura di T. Basile, Franco Cosimo Panini, Modena 1992;

Tibullo, *Elegiae* = Tibullo Albio, *Elegiae*, in *E Albi Tibulli aliorumque carmina*, a cura di G. Luck, Ed. Altera, Stutgardiae 1998;

Tasso, *La Gerusalemme* = Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di L. Caretti, Mondadori, Milano 1992;

Valerio Flacco, *Arg.* = *C. Valeri Flacci Argonautico: libri octo*, a cura di E. Courtney, Teubner, Leipzig 1970;

Valla, Lorenzo, *Gesta Ferdinandi* = Lorenzo Valla, *Gesta Ferdinandi regis Aragonum*, a cura di O. Besomi, Antenoreis, 1973.

Virgilio, *Aen.* = Virgilio, *Eneide*, a cura di M. Ramous, G. Baldo, Marsilio, Venezia 1988, 2 voll;

Virgilio, *Buc., Georg.* = Virgilio, *Le Bucoliche, Le Georgiche*, a cura di A. Richelmy, Einaudi, Torino 1981;